

# EL CULTURAL

28 de abril-4 de mayo de 2005

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

*Colección Marilyn Monroe*

**Filmoteca de El Cultural**  
**Hoy, Vidas rebeldes**

## El último Kundera

El novelista adelanta los mejores fragmentos de *El telón*

EL  MUNDO

## 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

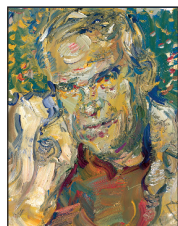
**Críticos** Gonzalo Alonso, Juan Avilés, David Barro, Ángel Basanta, Kosme de Barañano, J.M. Benítez Ariza, Pilar Castro, José L. Clemente, Antonio Colinas, Jacinta Cremades, Cristóbal Cuevas, F. Díaz de Castro, Diego Doncel, Ramón Esparza, José J. Etayo, Carlos F. Heredero, J.-Andrés Gallego, A.García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralte-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, Luis G. Iberni, José Jiménez, Patxi Lancersos, 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, S. Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Eugenio Trias, J. Vidal Oliveras, Javier Villán, Darío Villanueva 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@el-  
mundo.es

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



## PORTADA

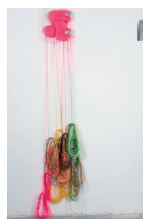
Retrato de Milan Kundera por Grau Santos

## LAS CUATRO ESQUINAS

6. La Filosofía del Límite de Eugenio Trias, POR JACOBO MUÑOZ

## LETRAS

8. Milan Kundera inédito: anticipamos *El telón*, su nuevo libro. 12. El libro de la semana: *Cuando los cómics se llamaban tebeos*, de Antoni Guiral, por F. Hernández Cava. 15. Luis Muñoz/ *Limpiar pescado*, por García Martín. 16. Marsé/ *Canciones de amor en Lolita's club*, por Santos Sanz. 17. R. Buenaventura/R. Senabre lee *El negro*. 19. S. Lem/ *Provocación*, por R. Narbona. 21. Colinas/ Benítez Ariza encuentra *La simiente enterrada*. 22. Eslava Galán/ R. Núñez Florencio y *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. 23. Gerry Adams/ *Sus Memorias políticas según Rogelio López Blanco*. 24. Elena Galleo/ *Mujeres economistas 1816-1898*, por Pedro Tedde de Lorca. 25. Ernst Mayr/ García Olmedo repasa *Así es la biología*.



## ARTE

26. Otra pintura en La Panera, por Jaume Vidal Oliveras. 28. Forma y estructura de Manu Muniategi, por Javier Hontoria. 29. La ciudad de Miquel Navarro en Marlborough, por José Marín-Medina. 30. La colección del Museo Fabre llega a la Sala BBVA, por Guillermo Solana. 31. Acciones de Esther Ferrer, por Mariano Navarro. 32. Mujeres fotógrafas en el Esteban Vicente, por Elena Vozmediano. 33. El legado de Bruno Beran, por Pilar Ribal. 36. Subastas/ Mucho Picasso, por Carlos García-Osuna.

## TEATRO

38. Entrevista con Eric Lacascade/ El director francés presenta en Barcelona *Hedda Gabler*, con Isabelle Huppert, por Liz Perales. 40. Día Internacional de la Danza, por Itziar de Francisco. Críticas.

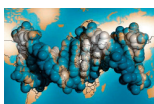


## CINE

42. Entrevista a Ridley Scott/ Habla sobre los detalles de gestación y el proceso de rodaje de su última película *El reino de los cielos*, por Carlos Reviriego. 46. De estreno/ *Hormigas en la boca*, de Mariano Barroso, por Carlos F. Heredero. 47. Colección Marilyn/ *Río sin retorno*.

## MÚSICA

48. Entrevista con Lorin Maazel/ El director y compositor estrena en el Covent Garden su ópera 1984, por Luis G. Iberni. 52. Mutter cabalga a lomos de Mozart, Arturo Reverter. 54. Discos.



## CIENCIA

55. ¿Qué esconde aún el genoma?/ Ciclo "Españoles en la vanguardia de la ciencia", de la Fundación Santander Central Hispano, por Miguel Beato. 57. Emoción y placer, por Francisco Mora.

## ÚLTIMA PALABRA

58. Juan Bonilla/ Publica *El estadio de Mármol*, por Martín López-Vega.





**A**RCE acaba de publicar su informe sobre las revistas culturales en España desde 1997 a 2003, que pone de manifiesto, ante todo, la crisis de las revistas de cine y el estancamiento de las literarias, a pesar de la multiplicación de títulos. Que crece la oferta pero no la demanda, vamos. En el caso del cine, la tirada ha caído en los últimos cinco años el 64 por ciento, mientras se duplicaba el precio. En el de las literarias, la tirada ha bajado un 23,3 por ciento y el precio ha crecido un 34 por ciento. Y una sorpresa: siguen creciendo las de música clásica.

**A**ver qué año nos dan la sorpresa los amigos franceses del cine... Aunque visto lo visto en Málaga, la verdad es que se puede comprender. Otra primavera y Cannes ha vuelto a ignorarnos. **Benito Zambrano** y su *Habana Blues* (¿no tenían mejores opciones?) será la única representación española en Sección Oficial, aunque fuera de concurso. A falta de pan...

**Q**uizá porque cada año escribe más veloz, porque lo sabe todo del personaje y de su admirado **Banderas** o porque el tema no da más de sí, **Isabel Allende** publica en mayo *Zorro* (Plaza & Janés). Me aseguran que comenzó a escribir el libro en enero, en tres meses ha despachado la novelita sin despeinarse. ¿O será que a ella, a su editor y a su agente también les va la Feria?

**H**ablando del Zorro, les diré que un canapero

**A**ngel Crespo, contra el tiempo. Cuidado con el canapero cultural. El libro español, de Feria en Buenos Aires y Bogotá. Foro Sur abre sus puertas. Los precios de las revistas culturales crecen, las tiradas bajan. Atención a Blanca Portillo. Lissner dará mucho juego en la Scala. Y Cannes vuelve a ignorarnos.

## Ferias y canaperos



ARRIBA, BENITO ZAMBRANO, STÉPHAN LISSNER E ISABEL ALLENDE. ABAJO, ÁNGEL CRESPO Y BLANCA PORTILLO

enmascarado se cuele en fiestas y presentaciones literarias diciendo que va “de parte de El Cultural”. Luego, cuando es el único que ha logrado salvar los controles de seguridad de las jefas de prensa en las puertas, puntúa el festín para los canaperos que no tuvieron su suerte o su desfachatez y que aguardan su veredicto ansiosos, “porque el que sí que estaba bien fue el de la Galería X o el de la peli Z”. Pues que aproveche.

**C**omo casi todo vale en el mundo del arte moderno, el creador chileno **Sebastián Errázuriz** acaba de convertir una vaca en una instalación urbana subiéndola a una azotea del centro de Santiago. Mientras los especialistas debaten si se trata de una provocación, una

protesta ecológica o una reflexión sobre los límites del arte, Errázuriz rueda un vídeo sobre la aventura y su repercusión. ¿Y la vaca? Cuando acabe el rodaje volverá al anonimato...

**E**l libro español sigue de fiesta: Buenos Aires y Bogotá celebran estos días sus Ferias, pero mientras la colombiana cuenta con China como país invitado y espera 400.000 visitantes, la argentina, con el lema “Un escenario para los libros”, está dedicada al teatro y confía en superar el millón y pico de visitantes del año pasado. Coinciden, sin embargo, en la presencia creciente de autores y editores españoles, y en que las dos festejan el IV centenario del Quijote, y los 50 años de *Pedro Páramo*.

**G**racias a la tenacidad de sus organizadores y al buen hacer que han demostrado sus participantes, hoy se inaugura la quinta edición de la feria de arte contemporáneo de Cáceres, Foro Sur para los amigos. Un año más ha logrado reunir a 25 galerías de España (18) y Portugal (7) que durante cuatro días ocuparán el histórico centro de la ciudad extremeña. **Rosa Queralt** es la comisaria y entre las galerías más consolidadas: **Carles Taché**, **Helga de Alvear** o **María Llanos**.

**N**o le pierdan la pista a **Blanca Portillo**, pues ha terminado sus rodajes (*El capitán Alatriste*, *Elsa* y *Fred*) y prepara un año teatral de cuidado. Nos dejó boquiabiertos con su interpretación de *La hija de aire* y ahora An-

**drés Lima** cuenta con ella para *Hamelin*, un texto de **Juan Mayorga** sobre la pederastia—(y con éste hará triplete esta temporada)— que ensaya para la Abadía. No será todo: la próxima temporada **Steven Berkoff** la unirá de nuevo a **Jorge Lavelli**.

**L**a elección de **Lissner** al frente de la Scala va a dar mucho juego. Habrá que ver qué sucede, sobre todo, con los llamados cuerpos estables. En cualquier caso, Lissner estaba muy lejos de ser la primera opción. Me aseguran que antes de decidirse por el ex-responsable del Chatelet, se lo ofrecieron a **Alexander Pereira**, que rechazó el puesto por cuestiones económicas; luego a **Hugues Gall**, que dijo ya no estaba para estos *fregaos*, y, finalmente, a **Nicolas Joël**, el patrón de Toulouse.

**P**arece que fue ayer, pero ya hace diez años que nos dejó **Ángel Crespo**. Parece que fue ayer porque su obra, sus traducciones de **Pessoa** o la *Divina Comedia* siguen muy presentes. Pero sí, hace ya diez años y está bien que el Círculo de Bellas Artes le dedique una exposición con manuscritos y notas, su inseparable pipa, su máquina de escribir. “Con el tiempo, contra el tiempo”, se titula la muestra, que recuerda a quien supo que la tradición de uno nunca es sólo la de la propia lengua. Que supo que dónde estén las raíces no limita a dónde lleguen las ramas del árbol de la literatura.

**JUAN PALOMO**

# La Filosofía del Límite de Eugenio Trías

POR JACOBO MUÑOZ

Como toda filosofía digna de ese nombre, la Filosofía del Límite es un mapa del Mundo, uno de los muchos mapas –o recreaciones– posibles de una realidad máximamente compleja, literalmente inagotable en su dinamicidad constitutiva, de la que nadie podrá procurar nunca el mapa total. Es, por decirlo ahora con palabras del propio Eugenio Trías, la propuesta activa y creadora, siempre en construcción, siempre en proceso de revisión, siempre *in itinere*, de “una síntesis capaz de trazar, en forma de idea filosófica, el boceto vivo de lo que existe”.

EL punzón con el que Trías ha burilado ese boceto se confunde con la vieja y venerable idea de límite. Una idea de singular peso ontosemántico que inviscerada en el cuerpo material de sus desarrollos positivos modula y diferencia las filosofías de los grandes, de Platón a Wittgenstein y de Kant a Heidegger, y que Trías ha “recreado” en un sentido original y –como su propio mapa revela– fructífero. Si una impenetrable frontera de-limita, en efecto, en Platón el diamantino reino de la ciencia genuina o *episteme* frente al de mera creencia o *doxa*, construido sobre arenas movedizas, una línea no menos férrea se alza, separando entre sí nítidamente ambos ámbitos, en el primer Wittgenstein, entre lo que puede decirse y lo que sólo puede mostrarse, entre lo significativo y el sinsentido.

**Y**no otro designio late bajo la decisión kantiana de averiguar, mediante la autocritica de la razón, hasta donde alcanza el saber y dónde comienza, cruzando el límite, la creencia, o bajo el abrasador deslinde heideggeriano –frente a la metafísica clásica– entre el mero habérselas conceptualmente con el ente y el habérselas con el ser. E igual ocurre, por acabar sin acabar del todo, con el “criterio empirista del sig-

nificado” de la primera época del Círculo de Viena, o con la “línea de demarcación” tan característica del racionalismo crítico de inspiración popperiana. Con la particularidad, sin embargo, de que en todos estos casos la idea de límite cumple una función crítico-negativa, ejercida desde el designio, tan básico como clásico, aunque sumamente potenciado en la modernidad, de diferenciar siempre, de enjuiciar, de remover, y “dar” (y pedir “razón”, de discernir y demarcar, de no aceptar, en fin, aserto alguno sin una previa indagación de sus condiciones de validez y de sentido. O lo que es igual, de llevar la razón a la conciencia de sus límites. O de mantener el pensamiento, como quería Zarathustra, “dentro de los límites de lo pensable”, coincidentes para él con los de la propia “voluntad creadora”.

**Tras su explícita recreación –o repetición creadora– por Eugenio Trías a lo largo de las últimas décadas, el límite deja de ser muro para ofrecerse como puerta**

Tras su explícita recreación –o repetición creadora– por Trías a lo largo de las últimas décadas, el límite deja de ser muro para ofrecerse como puerta. Asume, pues, una función positiva, como corresponde al filosofar “afirmativo” por el que el autor de *Los límites del mundo* se decanta: un filosofar “capaz de tensar el pensamiento hasta el orden sumamente abstracto de las ideas ontológicas, con el fin de procurar una visión, lo más ajustada posible, del movimiento mismo de la vida y del devenir, de lo radicalmente singular y concreto”. Ahora bien, ¿puede ser esa visión, una vez objetivada, otra cosa que un

mapa del Mundo en cuanto espacio/tiempo de ese movimiento? ¿Acaso no es precisamente ese mapa el que permite la expresión de lo singular y concreto en un plano ideal y universal? ¿No es ese mapa la obra a la que fatalmente debe aspirar todo “filósofo-intérprete” decidido a colocarse ante el texto del mundo en una actitud “activa y productiva”, pero también” radicalmente receptiva”?

## ¿Por qué?

**¿Por qué mientras la ministra Calvo miente sobre las actuaciones del Reina Sofía durante el mandato de Juan Manuel Bonet calla como un muerto Juan**

Manuel Urgoiti, presidente de su Patronato entonces y ahora? ¿No fue durante el mandato de Bonet cuando, por ejemplo, Urgoiti fue designado miembro del

consejo internacional del MoMA. ¿A eso se llama romper relaciones? A veces el silencio es pobreza moral.

**¿Por qué ha tardado tanto la SGAE en comprender que una de las principales maneras de combatir la pirate-**

ría es a través de precios “razonables”? ¿Por qué no se busca un acuerdo entre industria y Gobierno y se arrinconan las ansias descontroladas de beneficios? ¿Les habrán abierto los ojos los buenos resultados de recaudación de 2004?

**¿Qué está ocurriendo en las instituciones europeas con el español después de las nuevas incorporaciones? ¿Es verdad que las “lenguas de trabajo” se están reduciendo al inglés, alemán y francés cuando no sólo al inglés? ¿Qué hacen**

La propuesta ontológica de Eugenio Trías encuentra, como bien es sabido, una formulación decisiva en *Los límites del mundo*, en cuyo frontispicio queda enérgicamente inscrita la doble tarea asumida: “enunciar y decir lo que el ser es” y “decir qué es la verdad”. En principio algo ya hecho, al menos en lo que afecta al ser, en *Filosofía del futuro*, donde el ser era determinado, y a la vez iluminado en su componente trágico, como “devenir o suceder”: “singular sensible en devenir derivado de un fundamento en falta y referido a un fin sin fin”. Y, por otra parte, también podría sugerir continuidad la presencia viva en *Los límites del mundo*, en forma de “proposición filosófica”, del “principio de variación” en cuanto principio que rige “la unión sintética inmediata y sensible del singular y lo universal propiciada por la recreación” expuesto en *Filosofía del futuro*. Y, sin embargo, nada de todo ello debería velar o invitar a pasar por alto la genuina ruptura onepistemológica, por así decirlo, que se abre en *Filosofía del futuro*, la más decididamente “materialista” o “inmanentista”, para ser más precisos, de las obras de Trías, y *Los límites del mundo*.

**E**l mapa del Mundo que surge de entre las páginas de *Filosofía del futuro* es el mapa de un *universo cultural*. [...] Se diría, en principio, que el mapa que ahora ofrece nuestro cartógrafo consta de cuatro continentes, identificables cada uno de ellos con la experiencia de un orden de sucesos (físicos, morales, éticos, estéticos e históricos) que el sujeto hace del mundo, y de la que saca unas consecuencias. Y, sin embargo, el mapa va mucho más allá. Tan lejos como para sustantivar en algún sentido, con la ayuda de la idea, debidamente positivada, de límite, y bajo el hechizo de esa *sombra* de este mapa que es lo nouménico kantiano, esos órdenes de experiencias en “mundos” entre los que se da una “verdadera discontinuidad”. Y que aumentarán luego en número. Y va también tan lejos como para asumir la posibilidad efectiva, garantizada por unos “vestigios visibles” dentro del cerco de lo que se puede comprender y decir, o lo que es igual, del “propio mundo”, un mundo cuyo límite—*el límite del mundo*—es lo que define, precisamente, aquello que cabe conocer y decir, “de un salto”. De un acceso allende los límites del conocer y del decir a un “allí ninguno” en el que “subsiste, inmarcesible, silencioso, metafísico, lo que rebasa los límites del mundo, lo que desborda el cerco y el confin: *el otro mundo*”. Un acceso que resulta, por cierto, posible, que *nos* es posible, por nuestra condición de seres fronterizos, de límites, nosotros mismos, del mundo, “con un pie implantado dentro y otro fuera” y que pone en marcha una ex-

EL MUSEO DEL PRADO  
ACABA DE PRESENTAR  
RESTAURADO ESTE  
ÓLEO DE CARRACCI,  
VENUS, ADONIS Y  
CUPIDO (1588-1590)

periencia específica. Una experiencia al hilo de la que se cruza el cerco y se accede a lo trascendente: la experiencia del hecho moral bajo la forma del sentimiento de culpa y del propio sentimiento del deber. La experiencia, en fin, que nuestro cartógrafo asume como experiencia llamada a fundamentar la posibilidad de apertura a un “campo objetivo de expresión” que determina como “segundo mundo” o “mundo ético”. Estaríamos, pues, ante un mapa de los mundos que comprende el Mundo... y su más allá. Un mapa de un vasto y plural territorio delimitado, pero abierto por eso mismo a lo que queda *del otro lado*. Un mundo cuyo ser pasará a ser, en consecuencia, el “ser del límite”, siendo un límite del mapa—su puerta y su muro a un tiempo—lo que conferirá activamente un sentido a ese ser, oficiando de razón del mismo. De “razón fronteriza”, por tanto, como fronterizo es el sujeto que en él tiene su morada. Y más allá de ese límite, el misterio. ■

*La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías* (Biblioteca Nueva), volumen coordinado por Jacobo Muñoz y Francisco J. Martín, aparece la próxima semana.



los partidos españoles representados en la UE?

¿Seguirá el colofón de Rico en el millón y pico de ejemplares de la edición del *Quijote* de Alfaguara y la Real Academia que el gobierno de México ha com-

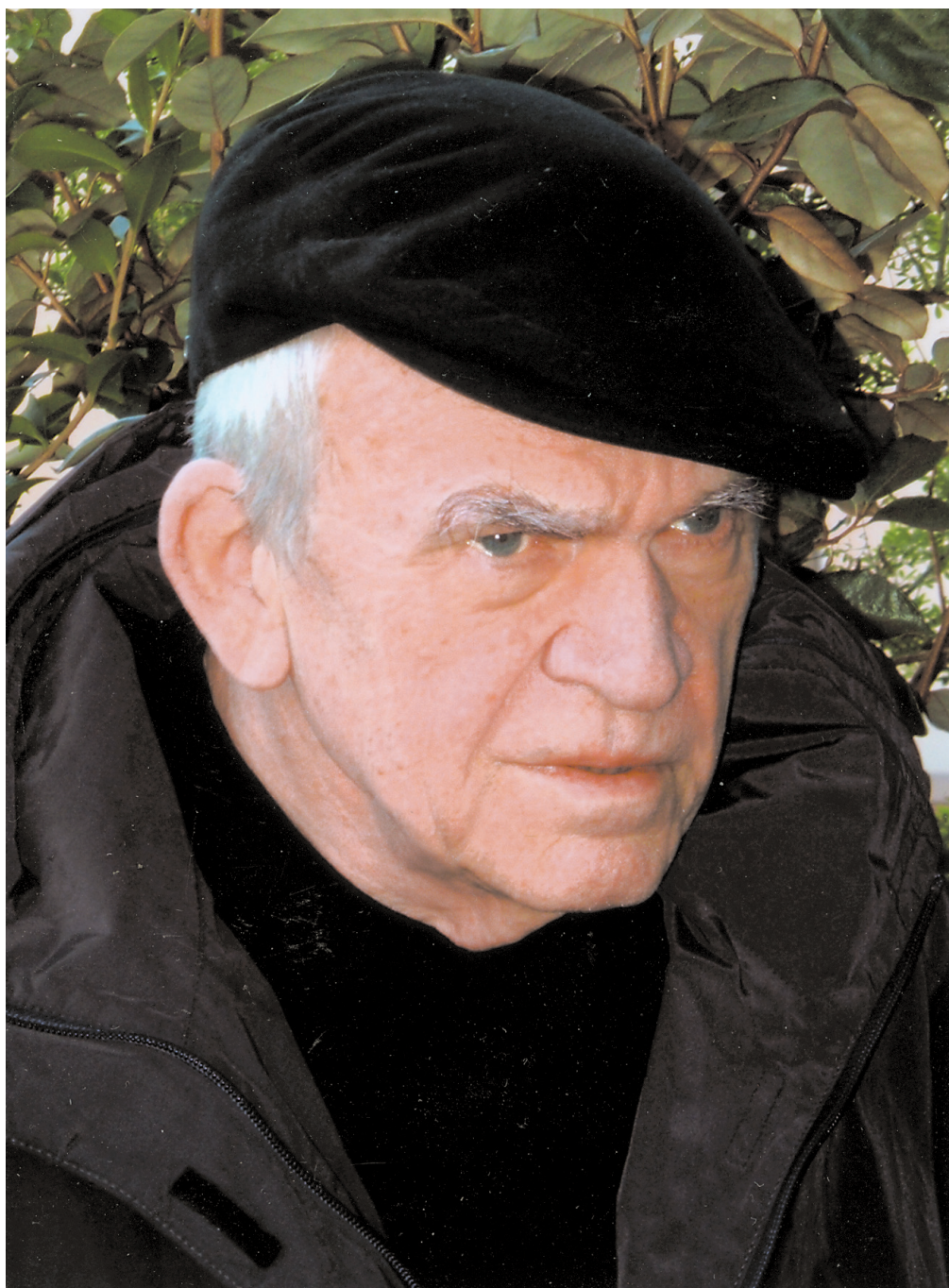
prado para celebrar el Día del Libro? ¿Sabremos algún día por qué México optó por comprar a 4,5 euros los ejemplares de la edición española cuando editado allí habría costado exactamente la mitad? ¿Quién se habrá llevado la diferencia?

¿Por qué el Centro Dramático Nacional no gira sus espectáculos por España? ¿Acaso no se financia con los presupuestos generales del Estado? ¿Por qué su última producción, *Roberto Zucco*, sólo llega a Sevilla y Bilbao? Mientras

en la temporada anterior hubo obras que visitaron hasta dieciocho ciudades, las giras del CDN han caído como las piezas de un dominó, en contra de lo que anunció su director, Gerardo Vera, cuando llegó al cargo.

¿Es Andalucía el laboratorio en el que el Gobierno piensa probar su nueva legislación sobre el libro de texto, desterrando el cheque de 80 euros que daba a cada familia e instaurando el préstamo, ante la rebelión de editores y librerías? ■

Hace años, en una conversación con el también novelista Philip Roth, Milan Kundera (Brno–Chequia– 1929) confesaba que “la estupidez de la gente procede de tener respuesta para todo. La sabiduría de la novela procede de tener una pregunta para todo. Cuando don Quijote sale al mundo, éste se convierte en un misterio puesto ante sus ojos”. Y son esos misterios, esas preguntas e incertidumbres los que se enseñorean de su último libro, *El telón* (Tusquets), un *Ensayo en siete partes* vertido al castellano por Beatriz de Moura, en el que el novelista analiza cuestiones íntimas, literarias, políticas, morales... El Cultural adelanta algunos de los fragmentos más significativos del libro, en los que Kundera presenta una Teoría de la novela; analiza los personajes de Don Quijote y Sancho y su peso en la historia de la literatura; revisa las aportaciones de Herman Broch, Flaubert, Proust, Gombrowicz y Cervantes... para acabar concluyendo que “el nacimiento del arte de la novela quedó atado a la toma de conciencia del derecho del autor y a su defensa feroz. El novelista y su obra son ‘una misma y única cosa’; el novelista es el único dueño de su obra; es su obra. No siempre fue así. Y no siempre será así. Pero entonces, el arte de la novela, la herencia de Cervantes, habrá dejado de existir”.



©TUSQUETS EDITORES 2005

## El telón

POR MILAN KUNDERA

**Don Quijote ha sido vencido. [...] De golpe, todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Ésta es la razón de ser del arte de la novela**

## Teoría de la novela

Fielding fue uno de los primeros novelistas capaces de pensar una poética de la novela; cada una de las dieciocho partes de *Tom Jones* empieza con un capítulo dedicado a una especie de teoría de la novela (teoría ágil y placentera; porque así es como teoriza un novelista: conservando celosamente su propio lenguaje, huyendo como de la peste de la jerga de los eruditos).

Fielding escribió su novela en 1749, por tanto, dos siglos después de *Gargantúa y Pantagruel* y un siglo y medio después del *Quijote*; sin embargo, a pesar de que apele a Rabelais y a Cervantes, para él la novela es siempre un arte nuevo, aunque se erija él mismo en “fundador de una nueva provincia literaria...”. ¡Esta “nueva provincia” es hasta tal punto nueva que todavía no tiene nombre! Más exactamente, en inglés tiene dos nombres, *novel* y *romance*, pero Fielding se niega a emplearlos porque, apenas descubierta, ya invade la “nueva provincia un enjambre de novelas estúpidas y monstruosas” (“*a swarm of foolish novels and monstrous romances*”). Para que no le metan en el mismo saco que a aquellos a quienes desprecia, “evita con todo cuidado el término de novela” y designa este arte nuevo con una fórmula bastante alambicada, pero notablemente exacta: un “texto prosai-comi-épico” (“*prosai-comi-epic writing*”).

Intenta definir ese arte, o sea, determinar su razón de ser, delimitar el terreno de la realidad que debe alumbrar, explorar, captar: “El alimento que proponemos aquí [...] a nuestro lector [...] no es otro que la naturaleza humana”. La trivialidad de esta afirmación es sólo aparente; entonces aparecían en la novela historias divertidas, edificantes, entretenidas, pero sin más; nadie le habría concedido un objetivo tan general, por tanto tan exigente, tan serio como el examen de la “naturaleza humana”; nadie habría elevado la novela al rango de una reflexión sobre el hombre como tal.

En *Tom Jones*, Fielding se detiene de pronto en medio de la narración para declarar que uno de los personajes le deja estupefacto; su comportamiento le parece “el más inexplicable de los absurdos que jamás se le haya metido en la mente a esa extraña y prodigiosa criatura que es el hombre”; en efecto, el asombro ante lo “inexplicable” en “esa extraña criatura que es el hombre” es lo primero que incita a Fielding a escribir una novela, la razón de *inventarla*. La “invención” (en inglés también se dice “*invention*”) es la palabra clave para Fielding; apele a su origen latino, *inventio*, que quiere decir “descubrimiento” (*dis-*

*covery, finding out*); al inventar su novela, el novelista descubre un aspecto hasta entonces desconocido, oculto, de “la naturaleza humana”; una invención novelesca es, pues, un acto de conocimiento que Fielding define como “penetrar rápida y sagazmente en la verdadera esencia de todo lo que es objeto de nuestra contemplación” (“*a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation*”). (Frase notable; el adjetivo “rápido” –*quick*– da a entender que se trata del acto de captar un conocimiento específico en el que la intuición desempeña un papel fundamental.)

¿Y la forma de ese “texto prosai-comi-épico”? “Como fundador de una nueva provincia literaria, tengo plena libertad para dictar las leyes de esta jurisdicción”, proclama Fielding, y se defiende por adelantado contra todas las normas que quisieran imponerle esos “funcionarios de la literatura” que para él son los críticos; él define la novela, y eso me parece capital, por su *razón de ser*; por el terreno de realidad que debe “descubrir”; su forma, en cambio, apele a una libertad que nadie puede limitar y cuya evolución será una perpetua sorpresa.

## Pobre Alonso Quijano

El pobre Alonso Quijano quiso erigirse en un personaje legendario de caballero andante. De cara a la historia de la literatura, Cervantes consiguió todo lo contrario: situó un personaje legendario a ras de suelo: en el mundo de la prosa. La prosa: esta palabra no sólo significa un lenguaje no versificado; significa también el carácter concreto, cotidiano, corporal, de la vida. Decir que la novela es el arte de la prosa no es, pues, una perogrullada; esta palabra define el sentido profundo de ese arte. A Homero no se le ocurre preguntarse si Aquiles o Áyax, después de sus muchos combates cuerpo a cuerpo, aún conservan sus dientes. Para Don Quijote y para Sancho, por el contrario, los dientes son una constante preocupación, dientes que duelen, dientes que faltan. “Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y mucho más se ha de estimar un diente que un diamante”.

Pero la prosa no es sólo el lado penoso o vulgar de la vida, es también una belleza hasta entonces menospreciada: la belleza de los sentimientos modestos, por ejemplo el de esa amistad impregnada de familiaridad que siente Sancho por Don Quijote. Éste le regaña por su desenvoltura parlanchina alegando que en ningún libro de caballería un escudero se atreve a hablarle a su

amo en ese tono. Por supuesto que no: la amistad de Sancho es uno de los descubrimientos cervantinos de la nueva belleza prosaica: “... no puedo más, seguirle tengo; somos del mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y el azadón”, dice Sancho.

La muerte de Don Quijote es aún más conmovedora por ser prosaica, o sea, desprovista de todo *pathos*. Tras dictar su testamento, agoniza durante tres días, rodeado de la gente que le quiere: sin embargo, “comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto”.

Don Quijote explica a Sancho que Homero y Virgilio no describían a los personajes “como ellos fueron, sino como habían de ser para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes”. Ahora bien, el propio Don Quijote es cualquier cosa menos un ejemplo a seguir. Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es algo totalmente distinto. Los héroes de epopeya vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna. Porque, de golpe, todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Ésta es la *razón de ser* del arte de la novela.

[\*\*\*]

## Para comprender hay que comparar

Cuando Hermann Broch quiere centrarse en un personaje, capta ante todo su actitud esencial, para luego acercarse, progresivamente, a sus rasgos más particulares. De lo abstracto pasa a lo concreto. Esch es el protagonista de la segunda novela de *Los sonámbulos*. Por su esencia, dice Broch, es un rebelde. ¿Qué es un rebelde? La mejor manera de comprender un fenómeno, dice también Broch, es la de comparar. Broch compara al rebelde con el criminal. ¿Qué es un criminal? Es un conservador que cuenta con el orden tal como es y quiere instalarse en él, pues considera sus robos y fraudes una profesión que lo convierte en un ciudadano como todos los demás. El rebelde, por el contrario, lucha contra el orden establecido para someterlo a su propio dominio. Esch no es un criminal. Esch es un rebelde. Rebelde, dice Broch, como lo era Lutero.

Pero ¿por qué hablo de Esch? ¡El que me interesa es el novelista! Y a éste ¿con quién compararlo?

## El poeta y el novelista

¿Con quién comparar al novelista? Con el poeta lírico. El contenido de la poesía lírica, dice Hegel, es el propio poeta; otorga la palabra a su mundo interior para despertar así en sus oyentes los sentimientos, los estados de ánimo que están en él. E incluso si el poema trata de temas “objetivos”, exteriores a su vida, “el gran poeta lírico se alejará rápidamente de ellos y terminará por hacer su propio retrato” (“*stellt sich selber dar*”).

La música y la poesía tienen una ventaja sobre la pintura: el lirismo (*das Lyrische*), dice Hegel. Y, en el lirismo, prosigue, la música puede ir aún más lejos que la poesía, ya que es capaz de captar los más secretos movimientos del mundo interior, inaccesibles a la palabra. Hay, pues, un arte, en este caso la música, que es más lírico que la propia poesía lírica. Podemos deducir por tanto que la noción de lirismo no se limita a una rama de la literatura (la poesía lírica), sino que designa cierta manera de ser, y que, desde este punto de vista, el poeta lírico es sólo la más ejemplar encarnación del hombre deslumbrado por su propia alma y por el deseo de que sea escuchada.

Desde hace tiempo, la juventud es para mí la *edad lírica*, o sea, la edad en la que el individuo, concentrado casi exclusivamente en sí mismo, es incapaz de ver, comprender, enjuiciar lúcidamente el mundo a su alrededor. Si partimos de esta hipótesis (necesariamente esquemática, pero que, como esquema, me parece acertada), el paso de la inmadurez a la madurez es la superación de la actitud lírica.

Si imagino la génesis de un novelista en forma de relato ejemplar, de “mito”, esta génesis se me aparece como la *historia de una conversión*; Saulo se convierte en Pablo; el novelista nace sobre las ruinas de su mundo lírico.

## Historia de una conversión

Busco en mi biblioteca *Madame Bovary*, en la edición de bolsillo de 1972. Hay dos prefacios, el de un escritor, Henry de Montherlant, y el de un crítico literario, Maurice Bardèche. Los dos cre-

yeron de buen gusto distanciarse del libro, del que sólo otean la antecámara. Montherlant: “Ni *esprit* [...] ni novedad de pensamiento [...] ni vivacidad en la escritura, ni agudezas imprevistas, ni raza, ni singularidades: Flaubert carece de genio hasta un punto que parece poco creíble”. Sin duda alguna, sigue diciendo, puede aprenderse algo de él, pero a condición de que no se le conceda más valor del que tiene y de que se sepa que no está hecho “de la misma pasta que un Racine, un Saint-Simon, un Chateaubriand, un Michelet”.

Bardèche confirma ese veredicto y cuenta la génesis del Flaubert novelista: en septiembre de 1848, con veintisiete años, lee a un pequeño círculo de amigos el manuscrito de *La tentación de san Antonio*, su “gran prosa romántica”, en la que (sigo citando a Bardèche) “depositó todo su corazón, todas sus ambiciones”, todo su “gran pensamiento”. La condena es unánime, y sus amigos le aconsejan deshacerse de sus “vuelos románticos”, de sus “grandes movimientos líricos”.

Flaubert obedece y, tres años después, en septiembre de 1851, emprende *Madame Bovary*. Lo hace “sin placer”, dice Bardèche, como “un castigo” contra el que “no deja de echar pestes y quejarse” en sus cartas: “Bovary me amodorra, Bovary me aburre, la vulgaridad del tema me da náuseas”, etcétera.

Me parece inverosímil que Flaubert haya asfixiado “todo su corazón, todas sus ambiciones” sólo para seguir, de mala gana, la voluntad de sus amigos. No, lo que cuenta Bardèche no es la historia de una autodestrucción. Es la historia de una conversión. Flaubert tiene treinta años, el momento indicado para romper su crisálida lírica. Que luego se queje de que sus personajes son mediocres es el tributo que debe pagar por la pasión en que para él se ha convertido el arte de la novela y su campo de exploración, que es la prosa de la vida.

## El grato fulgor de lo cómico

Después de una velada mundana en compañía de Madame Arnoux, de la que está enamorado, Frédéric, en *La educación sentimental*, embriagado por su porvenir, vuelve a casa y se detiene ante un espejo. Cito: “Se encontró bello —y siguió mirándose por un minuto”.

“Un minuto”. En esta medida precisa del tiempo está toda la enormidad de la escena. Se detiene, se mira, se encuentra bello. Durante todo un minuto. Sin moverse. Está enamorado, pero no piensa en la mujer que ama, deslumbrado como está por sí mismo. Se mira en el espejo. Pero no se ve mirándose en el espejo (como lo ve Flaubert). Está encerrado en su yo lírico y no sabe que el grato fulgor de lo cómico le ha iluminado a él y a su amor.

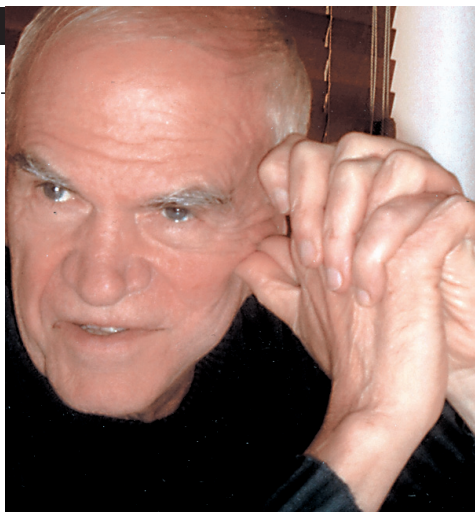
La conversión antilírica es una experiencia fundamental en el currículo de un novelista; alejado de sí mismo, se ve de pronto a distancia, sorprendido de no ser aquel por el que se tomaba. Tras esta experiencia, sabrá que ningún hombre es aquel por el que se toma, que ese malentendido es general, elemental, y que proyecta sobre la gente (por ejemplo sobre Frédéric, plantado ante el espejo) el grato fulgor de lo cómico. (Ese fulgor de lo cómico, descubierto de pronto, es la recompensa, discreta y valiosa, de su conversión.)

Emma Bovary, hacia el final de su historia, tras ser rechazada por los banqueros, abandonada por León, sube a la diligencia. Delante de la portezuela abierta, un mendigo “lanzaba una especie de aullido sordo”. En este instante, ella “le echó por encima del hombro una moneda de cinco francos. Toda su fortuna. *Le parecía hermoso arrojarla así*”.

Era realmente toda su fortuna. Había tocado fondo. Pero la última frase, que he puesto en cursiva, revela lo que Flaubert ha visto, pero de lo que Emma no era consciente: no sólo tuvo un gesto de generosidad, sino que se gustó al hacerlo; incluso en ese momento de auténtica desesperación, no dejó pasar la ocasión de exhibir su gesto, inocentemente, para ella misma, queriendo parecer hermosa. Un fulgor de tierna ironía ya no la dejará, incluso durante su caminar hacia la muerte, ya tan próxima.

## El telón rasgado

Un telón mágico, tejido de leyendas, colgaba ante el mundo. Cervantes envió de viaje a Don Quijote y rasgó el telón. El mundo se abrió ante el caballero andante en toda la desnudez cómica de su prosa. Al igual que una mujer que se maquilla antes de correr hacia su primera cita, el mundo, cuando acude a nosotros en el momento en que nacemos, ya está maquillado, enmascarado, *preinterpretado*. Y los conformistas no serán los únicos en no darse cuenta; los seres rebeldes, ávidos de oponerse a todo y a todos, no



©TUSQUETS EDITORES 2005

se dan cuenta de hasta qué punto ellos mismos son obedientes; sólo se rebelarán contra lo que ha sido interpretado (preinterpretado) como motivo digno de rebelión.

Delacroix copió la escena de su célebre cuadro *La Libertad guiando al pueblo* a partir del telón de la preinterpretación; una joven en una barricada, el rostro severo, los pechos desnudos que dan miedo; a su lado, un chiquillo con una pistola. Por mucho que no me guste ese cuadro, sería absurdo excluirlo de la gran pintura.

Pero una novela que ensalce semejantes poses convenidas, semejantes símbolos ya manidos, se excluye a sí misma de la historia de la novela. Porque, al rasgar el telón de la preinterpretación, Cervantes puso en marcha ese arte nuevo; su gesto destructor se refleja y se prolonga en cualquier novela digna de ese nombre; es *la seña de identidad del arte de la novela*.

[\*\*\*]

## El veredicto de Marcel Proust

En *En busca del tiempo perdido*, Proust lo dice con claridad meridiana: “En esta novela [...] no hay un solo hecho que no sea ficción, [...] no hay un solo personaje ‘en clave’”. Por más estrechamente que esté vinculada a la vida del autor, la novela de Proust se sitúa, sin equívocos, al otro lado de la autobiografía; no hay en ella ninguna intención autobiográfica; el autor no escribió esta obra para hablar de su propia vida, sino para iluminar en los lectores la vida de ellos: “Todo lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir aquello que, sin ese libro, él no podría ver de sí mismo. El hecho de que el lector reconozca en sí mismo lo que dice el libro es la prueba de la verdad de éste...”. Estas líneas de Proust no definen tan sólo el sentido de la novela proustiana; definen el sentido del arte de la novela a secas.

## La moral de lo esencial

Bardèche resume su veredicto sobre *Madame Bovary*: “¡Flaubert ha faltado a su destino de escritor! ¿No es ésa en el fondo la opinión de tantos admiradores de Flaubert, que acaban diciéndonos: ¡Ah, si leyera su correspondencia, qué obra de arte, qué hombre apasionante nos revela!?”.

Yo también releo con frecuencia la correspondencia de Flaubert, deseoso de saber lo que pensaba de su arte y del de los demás. Pero por

muy fascinante que sea la correspondencia, ésta no es ni obra de arte, ni obra a secas. Porque la obra no es en absoluto todo lo que ha escrito un novelista, cartas, anotaciones, diarios, artículos. La obra es *la consecución de un largo trabajo sobre un proyecto estético*.

Iré aún más lejos: la obra es lo que el novelista aprobará a la hora de hacer el balance. Porque la vida es corta, la lectura es larga y la literatura se está suicidando debido a una proliferación insensata. ¡Y cada novelista, empezando por sí mismo, debería eliminar todo lo que es secundario, clamar para sí y para los demás *la moral de lo esencial!*

Pero no sólo son los autores, los centenares, miles de autores, están también los investigadores, el ejército de investigadores, quienes, guiados por una moral opuesta, acumulan todo lo que pueden encontrar para abarcar el Todo, objetivo supremo. El Todo, o sea, un montón de borradores, de párrafos tachados, de capítulos rechazados por el autor pero publicados por los investigadores en ediciones llamadas “críticas” con el pérfido nombre de “variantes”, lo cual quiere decir, si las palabras tienen todavía algún sentido, que todo lo que el autor ha escrito es válido por igual, y por igual ha sido aprobado por él.

La moral de lo esencial ha dejado lugar a la *moral del archivo*. (El ideal del archivo: la grata igualdad que reina en una inmensa fosa común).

## La lectura es larga, la vida es corta

Hablo con un amigo, un escritor francés; insisto en que lea a Gombrowicz. Cuando vuelvo a encontrármelo, está molesto:

—Te he hecho caso, pero, sinceramente, no entiendo tu entusiasmo.

—¿Qué has leído de él?

—*Los hechizados*.

—¡Vaya! ¿Y por qué *Los hechizados*?

*Los hechizados* no salió como libro hasta después de la muerte de Gombrowicz. Se trata de una novela popular que en su juventud había pu-

blicado, con seudónimo, por entregas en un periódico polaco de antes de la guerra. Hacia el final de su vida se publicó, con el título de *Testamento*, una larga conversación con Dominique de Roux. Gombrowicz comenta en ella toda su obra. Toda. Libro tras otro. Ni una sola palabra sobre *Los hechizados*.

—¡Tienes que leer *Ferdydurke!* ¡O *Pornografía!* —le digo.

Me mira con melancolía.

—Amigo mío, la vida se acorta ante mí. He agotado la dosis de tiempo que tenía guardada para tu autor.

## El veredicto de Cervantes

En su novela, Cervantes hace varias veces largas enumeraciones de libros de caballerías. Menciona los títulos, pero no siempre le parece necesario señalar el nombre de sus autores. En aquella época, el respeto hacia el autor y sus derechos todavía no formaba parte de las costumbres.

Recordemos que, antes de que Cervantes terminara el segundo volumen de su novela, otro escritor, todavía hoy desconocido, se adelantó publicando con seudónimo la continuación de las aventuras de Don Quijote. Cervantes reaccionó como lo habría hecho hoy cualquier novelista: con ira; ataca violentamente al plagiarlo y proclama con orgullo: “Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos dos somos para en uno...”.

Desde Cervantes, éste es el primer distintivo fundamental de una novela: es una creación única e inimitable, inseparable de la imaginación de un solo autor. Antes de que quedara escrito, nadie podía imaginar a un Don Quijote; era incluso de por sí *lo inesperado*; y, sin el encanto de lo inesperado, ningún gran personaje novelesco (y ninguna gran novela) fue a partir de entonces concebible.

El nacimiento del arte de la novela quedó atado a la toma de conciencia del derecho del autor y a su defensa feroz. El novelista y su obra son “una misma y única cosa”; el novelista es el único dueño de su obra; es su obra. No siempre fue así. Y no siempre será así. Pero entonces, el arte de la novela, la herencia de Cervantes, habrá dejado de existir. ■

Estos textos pertenecen a la Primera y Cuarta Parte de *El telón*, Tusquets Editores  
© Milan Kundera, 2005

© de la traducción: Beatriz de Moura, 2005

# Cuando los cómics se llamaban **tebeos**

ANTONI GUIRAL. EL JUEVES EDICIONES. BARCELONA, 2005. 360 PÁGINAS, 29 EUROS

Es un primer acierto que *El Jueves* haya acogido esta obra, dado que sin lugar a dudas son algunos de los dibujantes más jóvenes de esa publicación semanal los que, con la conveniente puesta al día, mejor han recogido la herencia que aquellos esforzados dibujantes de humor de Bruguera fueron atesorando a lo largo de varias décadas en algunos de los más importantes tebeos con que este país ha contado.

Y, cuando digo esto, estoy pensando en nombres como Manel, Montey, Ágreda, Vergara o Velarde, por ejemplo. Y es un segundo acierto que la autoría de este libro, que viene a hacer las veces del catálogo que nunca existió en la exposición *Factoría de humor Bruguera* del CCCB de Barcelona, corresponda a Antoni Guiral, que ha sido guionista, teórico y editor, con lo que se evita esa actitud cuasi de entomólogos con que algunos estudiosos se acercan al mundo de la historieta, manejando la información con la misma frialdad con que los forenses llevan sus intervenciones a cabo.

Estamos, pues, ante un libro apasionado, bien documentado y mejor escrito, en el que el autor se ha puesto unos límites para la investigación: 1945, que es cuando comienza una clara apuesta editorial por la historieta, sustentada en el convencimiento que un notable redactor jefe, Rafael González, tuvo de sus posibilidades en aquel momento histórico concreto y en el respaldo de un gran plantel de autores de diversas generaciones, y 1963, año en que el ministerio de Manuel Fraga fija su atención en las publicaciones infantiles e insta a la elaboración de una severa legislación que estrangulará la casi nula libertad de que en algunos momentos se había gozado. Si bien yo creo, y el propio Guiral así lo apun-

ta también en su trabajo, que el derrotero de expansión descontrolada que el grupo había tomado y, como efecto del mismo, la situación profesional de los autores hacía tiempo que venían mostrando signos evidentes de agotamiento.

La génesis de esta aventura comenzó con el entusiasmo de un editor, Juan Bruguera Teixidó, sobre cuya biografía seguimos contando con demasiadas lagunas, que comprendió en 1910 la amplitud de mercado que había en España para la literatura popular y fundó *El Gato Negro*. De entre el sinfín de folletines, tebeos, cromos y otros productos que surgieron de su imprenta, nos interesa sobre todo el hecho de que en 1921, para competir con el *TBO*, aparecido cuatro años antes, pusiera en el mercado una publicación llamada *Pulgarcito*, que los que hayan tenido oportunidad de conocer por sus ejemplares o por la reedición de Ediciones B de hace unos años, distaba mucho de ser lo que luego sería, impregnada como estaba del moralismo y el patriotismo propios de casi todas las revistas para niños de aquel período.

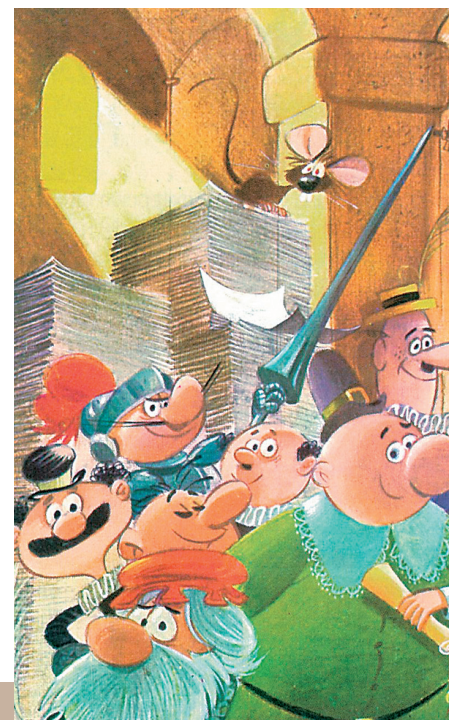
A su muerte, en 1933, la editorial pasó a manos de sus hijos Pantaleón y Francisco, que perseveraron por el mismo camino, sortearon luego las contrariedades de la Guerra Civil y la temporal incautación de sus

talleres, y, terminada la contienda, cambiaron el nombre de la empresa por el de Editorial Bruguera.

En un marco lleno de dificultades para los editores, tanto por la escasez de papel como por la necesidad de los oportunos permisos, que eran más favorables a los empresarios afines al nuevo régimen político (y Francisco Bruguera, pese a estar a la sombra de su hermano, estaba estigmatizado por su compromiso republicano), hubo que empezar prácticamente de cero con cromos, novelas y tebeos que a duras penas podían llegar a los puestos de venta con una periodicidad regular, situación que mejoraría algo a partir de 1945, pero que no se normalizaría totalmente hasta 1952.

Pero el acierto de contratar a un periodista de *La Vanguardia* represaliado, el antes citado Rafael González, que, con el paso de los años se iría convirtiendo en una persona demasiado severa, se tradujo en que en aquellos momentos, en torno al

nuevo *Pulgarcito*, y después a las revistas que fueron apareciendo, se produjera una concentración de espléndidos veteranos dibujantes de humor, muchos de ellos también represaliados, y de otros más jóvenes



## Escuela Bruguera

La referencia a la *Escuela Bruguera* parece nacer de Terenci Moix, que con ella alude en su libro *Los cómics: arte para el consumo y formas pop* a la vertiente de los tebeos humorísticos de la editorial de ese nombre. Este concepto de escuela evoca la existencia de ciertos elementos unificadores en la creación, que además han influido en otros autores coetáneos y posteriores. Curiosamente, en este caso no se plantea esa denominación alrededor de un estilo gráfico, como el expresionismo o la línea clara, sino de una editorial representada esencialmente por *Pulgarcito* y sus contenidos. Sin olvidar, por su carácter igualmente emblemático, la serie de *Paracuellos*, nombre del pueblo del Jarama en que existió el Hogar de Auxilio Social en el que el dibujante Carlos Giménez pasó su infancia y donde leyó muchos cuadernos de aventuras de *El cachorro*: en ella su autor refleja el contexto histórico de dictadura política, de negación de libertades, de escasez económica y penalidades sociales.

que generaron docenas de personajes con el suficiente carisma para que niños y adultos encontraran en aquellas páginas un costumbrismo cómico con el que identificarse: *El reporter Tribulete, que en todas partes se mete* (1947) de Cifré; *Carpanta* (1948) y *Zipi y Zape* (1948) de Escobar; *Don Pío* (1947) y *Gordito Relleno* (1948) de Peñarroya; *Doña Urraca* (1948) de Jorge; *Las hermanas Gilda* (1949) de Vázquez; o *El loco Carioco* (1949) de Conti, por citar algunos.

dará a ampliar la mirada), vuelve a reincidir en la tesis planteada por anteriores eruditos de que todas aquellas páginas se convirtieron en el mejor espejo de una España gris y mísera, en la que el hambre, el estraperlo, la férrea moral, el autoritarismo o la insultante estulticia de los nuevos ricos, por ejemplo, campaban a sus anchas. Los personajes de

efecto, hay. Pero mucho me temo que la nostalgia y la evidente inexistencia de otros caminos por los que haber podido discurrir nos empuje con estos juicios a una magnificación excesiva.

Lo que estos autores hicieron, y los que se incorporaron en nuevas hornadas (como Martz Schmidt, Nené Estivill, Ibáñez —que acaba-

hicieron sus pares extranjeros en las páginas de *Punch* o de *New Yorker*. Pero aquella siniestra España era una madrastra castradora que daba de sí bien poca cosa y lo que hicieron, y lo hicieron francamente bien, era lo único que la sociedad admitía y que les permitía vivir. Buscar soterradas lecturas en *Pulgarcito*, *El DDT*, *El Campeón*, *Can Can*, *Sissi*, o *Tío Vivo* (que fue inicialmente la revista de un pequeño grupo de rebeldes que quiso plantar cara a los abusos de los que los editores estaban dando demasiadas muestras) sería, a mi juicio, por completo descabellado.

La avaricia empresarial, que empezó a manifestarse a finales de los años cincuenta, creció sin continencia alguna. Las relaciones laborales fueron empeorando y el stajanovismo al que los dibujantes eran sometidos alcanzó límites insoportables. Y cuando llegó el momento de la crisis de los tebeos como elemento masivo de ocio infantil el monstruo en que se había convertido Bruguera empezó a tambalearse, aunque hubo algunos destellos y algunas estrellas (como Jan), de manera que cuando se derrumbó en 1986 nadie comprendía cómo aquel cadáver podía haber aguantado tanto tiempo en pie.

Pero libros como éste, al margen de levantar acta de todo ese devenir, son necesarios para homenajear a toda esa pléyade de creadores que, como el mismo pueblo español, se hubiera merecido una historia bien distinta.

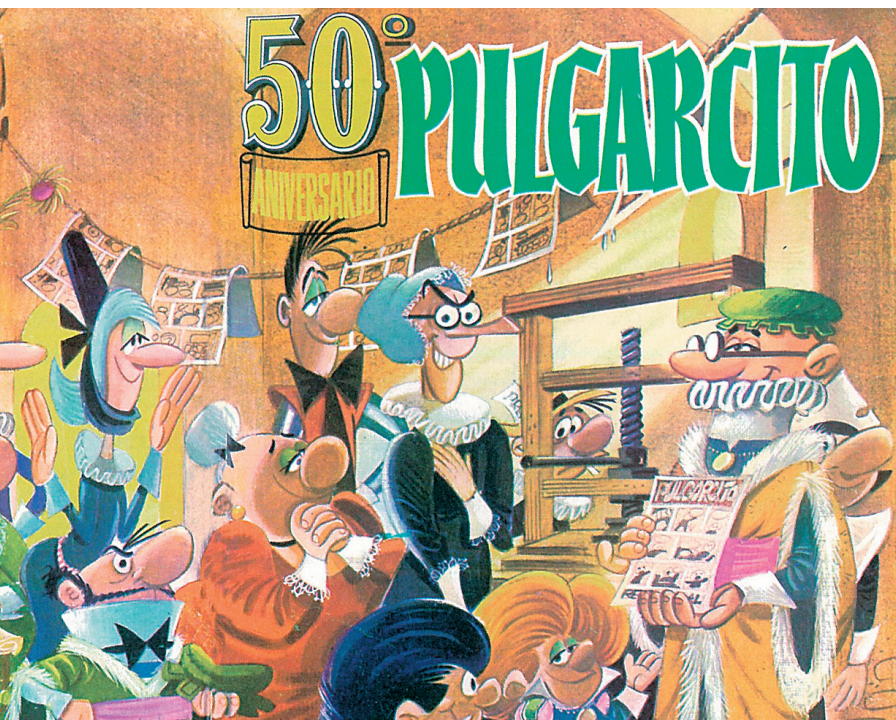
FELIPE HERNÁNDEZ GAVA

**Estamos ante un libro apasionado, bien documentado y mejor escrito. Todas aquellas páginas se convirtieron en el mejor espejo de la España gris y mísera del hambre, el estraperlo, la férrea moral...**

**mejor espejo de la España gris y mísera del hambre, el estraperlo, la férrea moral...**

ría por ser la estrella de la casa—, Gin, Raf, Segura, Gossett, o Sanchís, entre otros), fue proporcionar a los españoles de aquellas décadas un pequeño lenitivo para sus sinsabores, más a la manera, porque no podía ser de otro modo, a como en el siglo anterior lo había hecho un Mesonero Romanos que un Larra. Muchos de ellos tenían unas dotes fuera de lo común, y por eso la parte más emotiva y apasionante del libro es aquella en la que Guir-

ral se centra en el retrato humano de los dibujantes, y bastantes soñaron con la posibilidad de haber nacido en otro país y en otro momento para poder haber crecido como lo



El libro, centrado en el universo de las revistas humorísticas de Bruguera (otro libro reciente, *Guía visual de la Editorial Bruguera (1940-1986)* de Tino Reguera, en Glénat, les ayu-

Bruguera serían, por tanto, la mejor crónica cotidiana de lo que estaba aconteciendo bajo aquella dictadura y su crítica la única posible en aquellos momentos. Y algo de ello, en



CICLO DESDE LA MEMORIA  
HISTORIA, MEDICINA Y CIENCIA EN TIEMPOS DE... *El Quijote*



4ª sesión MIÉRCOLES 4 DE MAYO • 19:30h

Presentación: D<sup>a</sup> Elisa Navas. Directora. Fundación Fco. Giner de los Ríos [ILE] Moderador: D. José M. Sánchez Ron. Miembro de la Real Academia Española

- Molinos, Batanes y Estrellas. Don Quijote, la Ciencia y la Tecnología. D. Víctor Navarro. Catedrático de Historia de la Ciencia. Univ. de Valencia
- La Cuadratura del Círculo. Cervantes y las Matemáticas. D. Javier Etayo. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales

Lugar de celebración: Salón de Actos de la Residencia de Estudiantes. C/ Pinar, 21-23. 28006 Madrid  
Para más información: Fundación de Ciencias de la Salud • Telf: 91 353 0150 • E-mail: info@fcs.es • www.fcs.es



# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La Biblia de barro	Julia Navarro	Plaza & Janés	.5	4
2	Don Quijote de La Mancha	Miguel de Cervantes	RAE/Alfaguara	.1	19
3	La velocidad de la luz	Javier Cercas	Tusquets	.2	5
4	Ángeles y demonios	Dan Brown	Umbriel	.4	29
5	La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	.3	131
6	El código Da Vinci	Dan Brown	Umbriel	.6	70
7	Una palabra tuya	Elvira Lindo	Seix Barral	.7	7
8	La mujer justa	Sándor Márai	Salamandra	.10	2
9	En el blanco	Ken Follett	Mondadori	.8	9
10	El intermediario	John Grisham	Ediciones B	..	1

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Los masones	César Vidal	Planeta	.1	12
2	La inteligencia fracasada	José Antonio Marina	Anagrama	.4	16
3	Paracuellos-Katyn	César Vidal	LibrosLibres	.3	7
4	Memoria e identidad	Juan Pablo II	La Esfera de los Libros	.2	9
5	Un mundo sin miedo	Baltasar Garzón	Plaza & Janés	.6	11
6	Pasión india	Javier Moro	Seix Barral	.9	9
7	La tierra herida	M. Delibes/M. Delibes	Destino	.10	2
8	Retratos y perfiles	José María Aznar	Planeta	..	1
9	Atlas de historia de España	F. García de Cortázar	Planeta	..	1
10	Días de ruido y furia	Alfredo Urdaci	Plaza & Janés	.5	13

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	El ingenioso hidalgo don Quijote...	Miguel de Cervantes	Espasa	.1	5
2	El enigma Vivaldi	Peter Harris	DeBolsillo	.3	14
3	El último merovingio	Jim Hougan	Booket	.7	23
4	La hermandad de la Sábana Santa	Julia Navarro	DeBolsillo	.2	5
5	El principito	A. de Saint-Exupery	Alianza	.5	137
6	Million dollar baby	F. X. Toole	Ediciones B	..	1
7	Liquidación	Imre Kertész	Punto de Lectura	.8	6
8	Sobre literatura	Umberto Eco	DeBolsillo	.9	2
9	Viajeras, intrépidas y aventureras	Cristina Morato	DeBolsillo	..	1
10	El desquite	Pedro J. Ramírez	La Esfera de los Libros	.10	10

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Poesía completa	Dylan Thomas	Visor	.2	5
2	Tres poemas	John Ashbery	Dvd	.1	8
3	La piedra alada	José Watanabe	Pre-Textos	.5	8
4	Alto jornal	Claudio Rodríguez	Renacimiento	.7	2
5	Limpiar pescado	Luis Muñoz	Visor	.9	2
6	Poesía completa	José Saramago	Alfaguara	..	1
7	Sobre las nubes	H. M. Enzensberger	La poesía, señor hidalgo	.4	8
8	Poesía esencial	René Char	Galaxia Gutenberg	..	1
9	Soy vuestra voz	Anna Ajmátova	Hiperión	..	1
10	En resumidas cuentas	José Emilio Pacheco	Visor	.3	8

Albacete: Herso Almería: Cajal Ávila: Senen Badajoz: Universitat Barcelona: La Central, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cáceres: Cerezo Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Ciudad Real: Manantial Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Evangelio Gerona: Gell Granada: Continental Guadalajara: Cobos Huélfva: Salrés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis, Gutiérrez León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, Manzano, Vips Málaga: Rayuela Melilla: Mateo Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojanguen Palencia: Alfaz Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: Gómez, Universitaria 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.

**Quijote 400**  
 La información más completa en la WEB de **EL CULTURAL**  
[www.elcultural.es/quijote/index.asp](http://www.elcultural.es/quijote/index.asp)

## ARGENTINA

- 1 El código Da Vinci Dan Brown (Umbriel)
- 2 La misteriosa llama de la reina Loana Umberto Eco (Lumen)
- 3 El triunfo del sol Wilbur Smith (Emecé)
- 4 Los mitos de la historia argentina, 2 Felipe Pigna (Planeta)
- 5 ¿Qué hacer? Marcos Aguinis (Planeta)

## ESTADOS UNIDOS

- 1 The Mermaid Chair Sue Monk Kidd (Viking)
- 2 Kite Runner Khaled Hosseini (Penguin)
- 3 The Purpose Driven Life Rick Warren (Zondervan)
- 4 Star Wars Matthew Stover (Random House)
- 5 Winning Jack Welch (HarperCollins)

## FRANCIA

- 1 Anges et démons Dan Brown (Lattes)
- 2 Signe suspect Patricia Cornwell (Des Deux Terres)
- 3 Le sang du temps Maxime Chattam (Michel Lafon)
- 4 Le petit guide de la Constitution européenne Tronquoy/Vallet (Documentation Française)
- 5 Traité d'athéologie Michel Onfray (Grasset)

## ITALIA

- 1 Lo Zahir Paulo Coelho (Bompiani)
- 2 Memoria e identità Juan Pablo II (Rizzoli)
- 3 Privo di titolo Andrea Camilleri (Sellerio)
- 4 Angeli e demoni Dan Brown (Mondadori)
- 5 L'impero dei draghi Valerio Massimo Manfredi (Mondadori)

## PORTUGAL

- 1 Memória das minhas putas tristes Gabriel García Márquez (Dom Quixote)
- 2 Portugal, hoje José Gil (Relógio d'água)
- 3 A misteriosa chama da rainha Loana Umberto Eco (Difel)
- 4 A dor das crianças não mente José Pedro Namora (Bertrand)
- 5 Memória e identidade Juan Pablo II (Bertrand)

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

# PREMIO PRIMAVERA DE NOVELA 2005

**FINALISTA**

Una historia cubana con mucho amor y poca revolución

ESTHER EN ALGUNA PARTE  
Eliseo Alberto

**GANADOR**

De los bajos fondos a las altas esferas con parada en el chantaje

LAS VIDAS AJENAS  
José Ovejero

ESTHER EN ALGUNA PARTE

LAS VIDAS AJENAS



# Limpiar pescado. Poesía reunida

LUIS MUÑOZ. VISOR. MADRID, 2005. 222 PÁGINAS, 8 EUROS



LOLA MIRANDA

El sorprendente título que Luis Muñoz ha querido dar a la recopilación de sus cuatro libros publicados hasta la fecha, con el añadido de algunos inéditos recientes, se explica en el prólogo: “El poeta trabaja, como el pescadero que limpia el pescado, contra el tiempo. Tiene en sus manos un material que es la promesa de un alimento y de una descomposición”.

DESDE su libro inicial, *Septiembre* (1991), Muñoz es un poeta de atmósferas, de sugerencias y de leveidades. Emparentado con la otra sentimentalidad granadina –tan activa en los años en que se inicia en la literatura–, prescinde de lo que había en ella de realismo comprometido, de herencia de los 50, para quedarse en un minimalismo sentimental que sustituye la anécdota por el matiz. “Fábula del tiempo” se titula el primer poema que escribió “con conciencia de que podía hacer que coincidieran una corriente vital y una verbal”. El poeta anticipa la nostalgia que un día sentirá del tiempo pre-

sente: “Y esperarás cansado, te aseguran,/muchas tardes morir en la ventana,/buscando en la memoria/ese tiempo feliz, siempre perdido,/esa estación dorada que tuviste/y que debe ser ésta, más o menos”. *Septiembre* es el libro que marca el fin del verano de una demorada adolescencia. Los poemas rehúyen alzar la voz, deliberadamente evitan subrayar el final. Luis Muñoz permanecerá en buena medida fiel a esta

poética durante los títulos siguientes.

Algunos poemas de *Manzanas amarillas* (1995) añaden un nuevo tono, más realista, pero no menos minimalista. Lo encontramos en las enumeraciones de “Biografía”. O en la fugaz historia de amor que narra “Postales en un sobre”. En estos textos se aproxima a Carver: quiere dejar constancia de una vida con palabras comunes y detalles mínimos. En la misma línea se inscribe “Imaginería”, que habla de la imposibilidad de entender cualquier amor desde la banalidad de su apariencia. En *El apetito* (1998) se encuentra los dos mejores poemas de este nuevo realismo estilizado: “Camisetas” y “Esto no es una experiencia”. Menos conseguidos resultan los poemas narrativos. Hay también en Muñoz poemas culturalistas, homenajes a escritores –Gil-Albert, Verlaine– de alguna manera próximos a su mundo, y reflexiones metapoéticas como “Día a

día”, dedicado a L. García Montero.

*Correspondencias* (2001) y los inéditos que se añaden a esta edición nos demuestran que Muñoz no es un poeta en cuya obra se puedan establecer etapas. Su desarrollo se realiza en espiral: vuelve una y otra vez sobre los pasos ya recorridos, ahondando en unos casos y repitiendo en otros. “Sin título”, el poema inicial, acumula imágenes para definir una tarde que es todas las tardes, “el ahora y sus exclusas”: “Viene la tarde igual que raspadura/de limón./Con su tacto grumoso y su perfume/como de amor reciente”. “Mi nombre es Bob” reincide en el poema con personaje, en la breve y elíptica historia que ha de completar el lector. “Precedero” consigue uno de los máximos logros del libro: su realismo simbólico continúa, sin mimetismos, al Antonio Machado de *Soledades*. Menos afortunado resulta el autor en los dos poemas que llevan el engañoso título de “Homosexualidad”. El lector intuye que se han querido quizá representar dos etapas en el desarrollo erótico, una primera de aislamiento –“Soledad, arrecife, espera”– y otra de aceptación –“amar sólo aquello que da con lo posible”–, pero quizá no se ha ido más allá de confusos borradores. Corregidos, disminuidos y aumentados (los cambios resultan especialmente significativos en *Manzanas amarillas*), los cuatro libros que Luis Muñoz reúne en *Limpiar pescado* nos muestran a un poeta que prefiere la sugerencia a la rotundidad, el esbozo al minucioso acabado, a un poeta que acierta cuando consigue contrarrestar con la eficacia de los pequeños detalles exactos y la precisión de las imágenes irracionales su tendencia a la vaguedad impresionista.

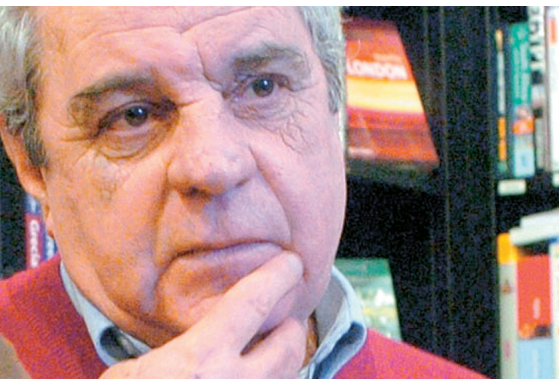
JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN



# Canciones de amor en **Lolita's Club**

JUAN MARSÉ. ARETÉ. BARCELONA, 2005. 272 PÁGINAS, 20 EUROS

Juan Marsé cuenta en *Canciones de amor en Lolita's Club* la dura historia de unos seres muy desgraciados; de unas víctimas de circunstancias que convierten la vida en un infierno; y lo hace con una sabia mezcla de documento y piedad que privilegia la vertiente emocional sobre la testimonial.



JULIÁN MARTÍN

Así, lo que sería en su punto de partida un drama social, con un motivo de tanta actualidad como la explotación sexual de las inmigrantes, se convierte en el daguerrotipo de una realidad, por una parte, terrible, y, por

otra, con un margen para la bondad, la ilusión o la felicidad.

Esa historia se presenta con un trazado simple. Su centro lo ocupan dos hermanos gemelos: Raúl, un policía brutal, expedientado y en el punto de mira de ETA y de la mafia; y Valentín, un subnormal enamorado de una prostituta colombiana esclavizada en el mugriento lupanar que figura en el título. Valentín encuentra una Arcadia en el puticlub y Raúl se entrega a liberarlo del ambiente sórdido en el cual cree equivocadamente que ha sido atrapado.

Parte Marsé de un argumento bien definido, con la clara voluntad de contar una historia. La peripecia se desarrolla según un esquema tradicional de planteamiento, nudo y desenlace, pero ofrece una andadura actual gracias a las escenas cambiantes, la estructura cinematográfica y a unos trazos impresionistas. La atención se mantiene viva, pendiente del curso de los sucesos y de una suave intriga que se resuelve con un final inesperado. Un claro modelo de narración muy comunicativa.

La historia, aunque amena y original, no destaca por un relieve espectacular. No es una novela de aventuras o suspense, para entender-

nos, sino un relato algo simbólico de personajes muy humildes en lo material y determinados por el pasado o el entorno. Es un libro conmovedor sobre víctimas, en un sentido amplio del término porque a esta condición se llega por las distintas influencias que las anécdotas van mostrando: la represión franquista, otras diversas clases de violencia, la explotación económica... En ese oscuro retrato de los marginados tampoco falta un sentido existencial, visible en el peso de la culpa o el destino en el comportamiento de Raúl. Así que la aparente sencillez del contenido abarca un fondo de bastante complejidad.

Con estos elementos presenta Marsé un documento social sin ninguno de los rasgos que en otra época marcaron la literatura comprometida. Su testimonio está inspirado por una conciencia moral que se manifiesta como fraternidad. Esta postura se aprecia en todo su alcance contrastando el trato que Cela daba a los tontos o a las putas en sus narraciones y la ternura y la piedad con que Marsé contempla a sus desheredados. La apabullante verdad y la fuerza emocional de la obra proceden más de la actitud ética y cálida del autor que de la observación de una realidad cruel. Al servicio de esta meta general pone Marsé sus condiciones naturales de narrador y la des-

treza de un oficio bien probado. Entre los buenos aciertos están la dosificación exacta de lo sentimental para conmover sin degradar los dolores en melodrama, y el logro del punto justo de equilibrio que consigue la convivencia de las puras experiencias humanas y del alegato social. Y extraordinaria es la creación de atmósferas, sobre todo la del club. Muy eficaz resulta su estilo, sintético, claro, expresivo, sin apenas adornos retóricos, con un aliento como poético, de adjetivación espléndida y un particular gusto por las frases nominales.

Se encuentran, sin embargo, algunos rasgos menos convincentes. El perfil de ese Raúl "sin entrañas" resulta un poco rígido y su evolución forzada por una idea previa. A ello se añaden descuidos en la lengua extraños en un escritor tan minucioso y de negativos efectos para el ritmo de la prosa: abundan demasiado los gerundios (alguno nada correcto) y emplea en exceso los feos adverbios que acaban en "mente". Quizás Marsé ha estado menos vigilante porque le faltaba la ambición de alcanzar una de esas novelas suyas grandes. *Lolita's Club* no llega a la altura de los mejores libros de su autor, pero tiene la dignidad esperable de uno de nuestros mejores narradores actuales.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

## El juego del ahorcado

IMMA TURBAU. MONDADORI

BARCELONA, 2005. 136 PÁGINAS, 14 EUROS

PARA su primera novela, Imma Turbau selecciona un material de gran calado emocional: la historia de la iniciación amorosa de Sandra y David, dos jóvenes—de apenas catorce años cuando

empieza la historia—que harán de su pasión amorosa casi su única razón de ser. Sitúa la acción su autora en unos parámetros espacio-temporales que le son familiares: la ciudad de la ficción recuerda a la Girona donde la misma autora nació. La época en que viven los protagonistas es también la de la adolescencia y primera juventud de Turbau. Como queda bien claro en la novela, lo único que parece preocuparles a los dos personajes principales es su relación, que se enriquecerá con el descubrimiento del sexo. Tal

descubrimiento de los personajes complica, acelera y da aliento a la trama.

Sin embargo, el eje vertebrador de esta historia no es la meliflua historia de amor entre dos jovencitos. Lo que ha querido contarnos Turbau, con acierto, ha sido una historia tremenda de crueldades y desatinos. La novela empieza con un suicidio y la revelación no de un secreto, sino de dos. Algo hace que David, diez años después de su pasión adolescente, los mismos que ha pasado sin ver a su antigua novia, se ahorque en el

# El último negro

RAMÓN BUENAVENTURA. PREMIO FERNANDO QUIÑONES. ALIANZA. MADRID, 2005. 375 PÁGINAS, 24 EUROS

Un afortunado hombre de negocios llamado Rodrigo Díez del Canchal, tangerino –como casi todos los personajes destacados de Ramón Buenaventura, y como él mismo–, se propone escribir una novela.

AL no estar capacitado para ello, decide acudir a un negro que redacte con coherencia sus noticias e indicaciones. Tras intentarlo con el insigne José Magistro, se lo encomienda a la escritora Ihintza van Leuven Arrigorriaga, a la que comienza a relatar su vida. Ihintza tiene, a su vez, otro negro: el autor Adriano Vágulo Blándulo (repárese en el pintoresquismo de los nombres y se tendrá una idea certera del hábito caricaturesco y esperpéntico que recorre la obra). Se suceden los textos con narradores distintos: el denominado “narrador inconsciente” –que reproduce, por así decir, el relato en bruto del personaje–, el “narrador omnisciente” y el Negro, que no sólo escribe la extensa parte final, sino que anota o rectifica lo que los demás cuentan y que es, por tanto, una especie de narrador omnipresente. Las apostillas del Negro o los relatos intercalados a la manera cervantina, como la “novela derelicta” de Adriano Vágulo o la versión de Polixena debida al Negro, aparecen con tipos de letra diferentes, continuando con los jue-

gos gráficos de otras novelas de Buenaventura y de autores como Jorge Márquez, que en *El claro de los trece perros* utiliza la tipografía para caracterizar personajes y en *Los agachados* crea un segundo narrador que corrige al primero. En *El último negro*, la literatura es un motivo esencial, no sólo porque en muchos momentos constituya tema de reflexión o diálogo, sino porque su mismo entramado constructivo y verbal es acusadamente literario. Los personajes de ficción se codean con seres reales. Así, el “narrador inconsciente” relata cómo encuentra en un bar, en amigable charla, a Jesús Munárriz y Fernando Sánchez Dragó, que están tomando unas copas... con Ramón Buenaventura; el Negro cuenta cómo Díez del Canchal juega un partido de fútbol con aficionados bajo la dirección del actor Ángel de Andrés. Es también el Negro quien acumula sobre sí in-



DANIEL MORDZINSKI

lugar donde antaño tenían sus encuentros amorosos. Sandra, la superviviente, se encarga de desgranarnos el misterio, para lo cual debe reconstruir su propia historia y la de él. Poco a poco, la narradora nos desvela los motivos de la desesperación de David y las causas de su suicidio. Y todo ello sin que el interés del lector decrezca ni un solo instante.

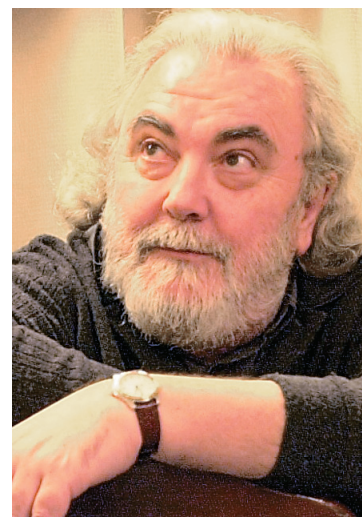
Son buenas cartas de presentación para una

primera novela. Sin embargo, hay ciertos aspectos que la autora no debe descuidar en esa segunda obra que al parecer ya está escribiendo. El más importante es el estilo. Su modo de contar, si bien eficaz, adolece de un cierto descuido: precipitación, abuso del coloquialismo y de ciertos giros lingüísticos propios del catalán –la otra lengua, si

dicios que permiten identificarlo con el propio Ramón Buenaventura, como la noticia, reclusa en una nota a pie de página (p. 303), de haber publicado las novelas *El corazón antiguo* y *El año que viene en Tánger*.

El autor entra y sale del texto, se metamorfosea en distintas voces –el paralelo de esta actitud sería, en la historia, el “desdoblamiento” de Ihintza en dos hermanas– y va ofreciendo aspectos complementarios de una historia que se sugiere confeccionada con retazos de realidad, lo que justificaría las palabras de Díez del Canchal: “No me interesa la novela, el relato inventado: me irrita que me cuenten engaños, crecí en una ciudad patrañuela, me conozco todos los cuentos y sé que ninguno se aplica a nada” (p. 221). También el Negro asevera: “Todo esto es verdad, pero daría igual que fuese mentira” (p. 374). La multiplicación de perspectivas, los procedimientos metanarrativos, el juego constante entre realidad y ficción, sitúan *El último negro* en esa línea conductora que nace con el Quijote y se afianza gracias a *Tristram Shandy*. Y el humor –a menudo sarcástico– se extiende contra la literatura de consumo, contra los valores falsos de una sociedad, contra la vanidad y la incultura.

Buenaventura es, además, un magnífico escritor, capaz de crear



PABLO VIÑAS

neologismos jugosos (“una emblabarrada explicación”, “kikiricostio” o escándalo en una riña de gallos, “bestselero”, “las listas de vendemas”, “consexuar”), componer a la manera de César Vallejo (“deslucioso”, como resultado de la fusión entre ‘deslizante’ y ‘delicioso’), adaptar helenismos oportunos (“oneómano”), arabismos y designaciones que ni siquiera Cela recogió en su *Diccionario secreto*, donde hubieran tenido perfecta cabida, como “albatara”, “crista” o “dingolote”. En suma: una fiesta verbal y una novela divertida, aunque su historia quede un poco en la superficie.

**RICARDO SENABRE**

no la primera, de la autora. También se hubiera agradecido en esta novela un mayor calado social. De su ubicación en los años 80 sólo sabemos porque lo dice la contracubierta y por ciertas y más bien escasas referencias musicales.

Entre los haberes que es de justicia destacar, dos: la agilidad y la concreción. Crucemos los dedos para que esas virtudes prosperen entre nuestros autores más jóvenes.

**CARE SANTOS**

# El turno del escriba

GRACIELA MONTES Y EMMA WOLF. PREMIO ALFAGUARA. MADRID, 2005. 272 PÁGINAS, 16 EUROS

El premio Alfaguara ha pretendido sumarse a la novela histórica. Pero las autoras, argentinas, han elegido un tiempo alejado (finales del s. XIII), un espacio geográfico (Génova mal conocida) y un escenario difícil para su protagonista: la cárcel de la ciudad, en la que llevaba 14 años esperando su rescate.



E. A.

LAS autoras poseen una experiencia literaria común; la primera se decantó por la literatura infantil y juvenil y la segunda tan sólo por la infantil. Montes había practicado ya la novela para adultos: *El umbral* (1998) y *Elisabet* (1999), así como los ensayos en *La frontera indómita* (1999) y

*El corral de la infancia* (2001). La segunda fue candidata en dos ocasiones al premio Andersen.

Ambas decidieron, según confiesan, en la cervecería bonaerense Marco Polo, escribir una novela sobre la que trabajaron cerca de cinco años reuniendo una prolija información. Ninguna conocía la Génova actual y posiblemente fue la lectura del libro de viajes de Marco Polo lo que las incitó a plantearse una tarea tan compleja, que alternaron con otras actividades literarias. Posiblemente la primera etapa de la elaboración de este texto consistió en recopilar una excesiva cantidad de datos; tantos que convirtieron lo que fue concebi-

do como una novela histórica en un friso costumbrista. Tal vez exista un reducido núcleo de interesados en la época y en el ficticio personaje Rustichello de Pisa, del que históricamente nada se sabe, que pasa de escriba a narrador de

las aventuras de otro prisionero veneciano con el que coincidió, Marco Polo. Pero la consecuencia de tan ímprobo esfuerzo es que los detalles secundarios han devorado la trama y acaban ahogando la novela. Las autoras decidieron prescindir, salvo en una breve excepción, de los diálogos que hubieran podido aligerar tan pesado fardo. Les atrajo una tesis: la conversión de un amanuense en el autor consciente que va descubriendo el arte de la composición, pero esta revelación se produce poco a poco hasta considerarse a sí mismo novelista (cuando la novela aún no había nacido y ni Chrétien de Troyes fue consciente de ello).

En la primera parte hemos avanzado trabajosamente. Apenas se percibe —y debe ser un mérito— que la novela se escribió por autoras que trabajaron por separado y luego pulieron el material hasta conferirle esta pátina de prosa antigua que acaba fatigando. La escritura compartida recordará experiencias tan relevantes como Borges y Bioy Casares. Pero las novelistas, del equipo Alfaguara en Argentina, iban tras el bestseller a lo Umberto Eco y no lo han logrado. Si aciertan es abandonando la prisión, que en esto se convertirá también la lectura de la novela, y trazan con delicadeza escenas casi pictóricas.

Las autoras desconfían de sus lectores adultos y hacen de la novela una suma de conocimientos. La atractiva documentación histórica las desborda. Equivocan el género.

JOAQUÍN MARCO

**XVII** Premio  
de narrativa  
**TORRENTE BALLESTER**

ADMISIÓN DE ORIGINALES \_1 DE JULIO DE 2005  
PREMIO DOTADO CON \_25.000 €  
INFORMACIÓN\_ Telf. 981 183 319 - [www.dicoruna.es](http://www.dicoruna.es)

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

## En un lugar del Atlántico

FATOU DIOME. TRAD. M. SERRAT. LUMEN. 271 PÁGS., 18,50 EUROS

EL título de la primera novela de la senegalesa Fatou Diome, *En un lugar del Atlántico*, es amplio para un pueblo tan pequeño. Isla en frente de Dakar, sus habitantes viven arrullados por un mar fiero de quietud engañadora. Reina la pobreza, pero es bien diferente a la pobreza de una ciudad, pues en la isla no hay que buscar una casa en la que dormir. Aquí creció Salie, que da voz, probablemente, a las ideas de la escritora también afincada en Europa, estudiante de literatura y con recuerdos africanos. Desde la isla, su hermanastro Madické le obliga a narrarle por teléfono todos los partidos de fútbol. Muchos jugadores senegaleses han triunfado en Europa, o al menos eso piensa el grupo de niños del pueblo que se entrena sin piedad para partir un día a la tierra prometida. La llegada gloriosa de los que consiguieron marcharse y tienen ahora televisión y una mujer guapa tampoco ayuda a desmitificar a Francia. El sufrimiento de Salie no aparece sino en la obsesión de no traer a Madické a Europa. Y le advierte que “algunos cambiarían de buena gana su vida por la tuya. Acurrucados bajo los puentes o en los pasillos del metro, los sin-techo seguramente sueñan a veces con una choza en África” (pág. 189).

Fatou Diome relata el encuentro entre dos culturas opuestas que no consiguen comunicarse y ataca con fuerza los dos modos de existencia, tanto la profusión de hijos en África como el desinterés y el racismo francés. Pero los momentos más bellos de la novela son los de mayor simplicidad narrativa. Nacen del recuerdo de una emigrante que aún reconoce el colorido y el olor de África. Uno se pregunta las razones por las cuales, a pesar de haber conseguido éxito en Francia, Salie no logra recomendar a Madické la expatriación.

JACINTA CREMADES

## Provocación

STANISLAW LEM. TRAD. J. BARDZYNSKA Y K. DUBLA. EL FUNAMBULISTA. 160 PÁGS., 13,41 E.

Stanislaw Lem (Lvov, Ucrania, 1921) utiliza la ficción para abordar el problema del mal. *Provocación* se presenta como un ensayo sobre el Holocausto firmado por Horst Aspernicus, un inexistente antropólogo alemán.

ASPERNICUS cuestiona que la violencia surja como un impulso natural. El odio hunde sus raíces en la cultura, no en la biología. Nada justificaba el genocidio de los judíos. La Alemania nazi desvió recursos del frente para incrementar el exterminio, pues consideraba que cumplía con una misión histórica. El antisemitismo surge del resentimiento. Es el triunfo de la mediocridad, que recurre al crimen para trascender sus limitaciones. Hitler, Himmler o Eichman eran auténticas nulidades, pero conocieron una efímera plenitud al disfrutar de poder ilimitado. No sólo convirtieron el asesinato en políti-



ARCHIVO

ca de Estado, sino que se aproximaron a la omnipotencia divina. La desnudez de las víctimas al borde de las fosas o de los crematorios muestra cierto parentesco estético con la representación del Juicio Final.

Aspernicus entiende que el nazismo elaboró una ética del mal y

una estética *kitsch* inspirada en la iconografía cristiana. Fue una distopía frustrada por la victoria de las democracias. ¿Nos hemos librado del anhelo utópico en la política? Lem no esconde su pesimismo. La comprensión del totalitarismo aún no se ha completado, lo cual propicia su repetición. El Holocausto no fue un pogromo, sino una rebelión contra Dios. Ante la imposibilidad de consumir un deicidio, los nazis se conformaron con matar al pueblo elegido. El genocidio sólo es el preámbulo del ejercicio del Poder absoluto, donde el principio de culpabilidad ya no distingue entre judíos y gentiles. Todos son culpables y el Poder puede manifestar su fuerza sobre cualquiera.

Lem prosigue su estudio sobre el mal en *Un minuto humano*, otra obra imaginaria atribuida a Johnson&Johnson, dos misteriosos autores. *Un minuto humano* pretende referir todos los acontecimientos que se producen simultáneamente en un minuto de existencia de la humanidad. El resultado es desolador. El mal prevalece sobre el bien. El sufrimiento es inabarcable y banal. Si la humanidad entera fuera arrojada al mar, “el nivel no subiría ni una centésima de milímetro”. Aunque Lem cree que nuestro mundo está más cerca del infierno que del cielo conserva cierto optimismo racional. La razón puede evitar nuevas catástrofes. La inteligencia y el humor iluminan *Provocación*. Su lectura ayudaría a clarificar ciertos debates políticos, pero ya se sabe que, de acuerdo con Lem, “nadie lee nada; si lee, no comprende nada y si comprende, lo olvida en seguida”.

RAFAEL NARBONA

El regalo ideal para el Día de la Madre



Toti Martínez de Lezea

### Los grafitis de mamá



Monólogo  
de un ama de casa  
de 50 años... y más



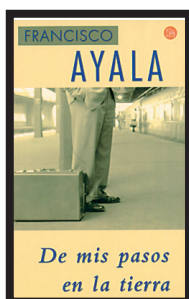
MAEVA  
www.maeva.es

Regálasele a tu madre...  
es parte de su vida



**LA LUCHA POR LA VIDA. LA BUSCA.** Pío Baroja. Alianza. 267 págs, 9 e.

UN inteligente y sugerente prólogo de Ricardo Senabre avala esta reedición de *La lucha por la vida*, la trilogía en la que Pío Baroja retrató el submundo madrileño de principios del siglo XX con sus pícaros, sus mendigos y sus obreros que dudan entre la parsimonia burocrática del socialismo y la acción directa del anarquismo. Insiste Senabre en las diferencias entre la versión en libro —tres novelas aparecidas en 1904— y la publicada por entregas en el diario *El Globo* el año anterior. Subraya también Senabre los antecedentes de muchos pasajes en la obra anterior de Baroja y el trasfondo autobiográfico de bastantes anécdotas (las volverá a contar más tarde en sus memorias). El placer de releer a Baroja se acrecienta con tan eficaz guía. **J.L.GARCÍA MARTÍN**



**DE MIS PASOS EN LA TIERRA.** Francisco Ayala. Punto de lectura. 383 págs, 8,25 e.

AYALA reúne en este volumen su experiencia viajera. No sólo sus viajes físicos, también los espirituales facilitados por sus múltiples lecturas y por sus múltiples escrituras. Hay destinos tan variados como Nueva York, Beirut, Bagdad, Roma y diversas ciudades de América Latina. También los hay más domésticos, en el tiempo y en el espacio: la España caminada y siempre enriquecida pero también las dos Españas de una memoria infame: la que le correspondió vivir a su autor durante la guerra, la posguerra y el exilio. Con todo, la metáfora con que se abre el libro funciona de maravilla: tantos periplos se resumen y condensan en uno solo: el viaje de la vida, del que Ayala es un verdadero maestro. **C. SANTOS**



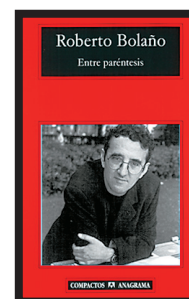
**LA NIÑA DE LOS EMBUSTES.** Castillo Solórzano. Debolsillo. 323 págs, 8'95 e.

EN 1632, cuando se publica esta novela, el género picaresco estaba de moda, pero había perdido ya gran parte de su fuerza renovadora y crítica. Castillo Solórzano, “un artesano inteligente”, al decir de Rico, utiliza la forma autobiográfica en una narración costumbrista, moralizante y entretenida, en la que se entremezclan poemas, entremeses, y un largo relato dentro del relato. He aquí un acabado ejemplo de literatura comercial barroca. María Soledad Arredondo hace preceder la obra de una introducción bien informada y le añade un apéndice didáctico con “Motivos para redacciones escritas”, “Labores de equipo sobre consultas bibliográficas” o un ejemplo de comentario de textos. **J. L. G. M.**



**VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA.** Julio Verne. Edaf. 360 págs, 10'95 euros

CRITICADO y menospreciado por los puristas de su época, que lo acusaban de mercantilista, el nombre de Julio Verne se ha convertido, sin ningún tipo de duda, en uno de los más conocidos de la literatura mundial y por ende también de los más leídos. Su *Vuelta al mundo en ochenta días* y *Veinte mil leguas de viaje submarino* son, junto a este *Viaje al centro de la Tierra*, tres de los títulos más conocidos y reconocidos en todo el mundo. Las ediciones que se han realizado de esta obra son numerosas; sin embargo, la novedad en ésta de la editorial Edaf es la traducción de Mauro Armiño, una auténtica garantía de rigor y una buena forma de celebrar este año el centenario de su muerte. **J. A. GURPEGUI**



**ENTRE PARÉNTESIS.** Roberto Bolaño. Anagrama. 366 páginas, 9 euros

LÚCIDO, divertido, amigo de sus amigos, lector apasionado, escritor incontinente y columnista poco dado a la complacencia gratuita o a ese fiasco intelectual de lo políticamente correcto, releer al Bolaño articulista es un regalo para la inteligencia. A estos textos asoma el Bolaño más entrañable, el que paseaba por su Blanes de adopción observando el comportamiento de las señoras, visitaba librerías y recibía amigos; pero también el trabajador tenaz que leía y escribía a destajo, el exiliado que extrañaba a su Chile natal pero se atrevía a verle los defectos o el viajero que cruzaba fronteras para hablar de asuntos dispares hilvanados con astucia. La viveza de estos textos nos permiten sentir a su autor como si aún viviera. **C. S.**

Ahora, en bolsillo

**El capitán Alatriste se la juega a espadas por 5ª vez**

**El caballero del jubón amarillo**

**punto de lectura**  
más que un libro de bolsillo

**www.puntodelectura.com**

# La simiente enterrada

ANTONIO COLINAS. SIRUELA. MADRID, 2005. 224 PÁGINAS, 19'23 EUROS

“La vida de los poetas –leemos en este libro– tiembla a cada momento entre la necesidad y el azar, entre la negadora vida social y el deseo de aislamiento”. Frase que parece especialmente pertinente a la hora de abordar las variadas líneas de pensamiento y vida que se cruzan en estas páginas.

VIDA “de poeta”, qué duda cabe, con un acusado componente interior, reflexiva y teórica, volcada hacia la búsqueda de la espiritualidad; pero también con ese otro ingrediente indisoluble de la vida del escritor conocido y prestigioso: los viajes, las conferencias, los encuentros más o menos multitudinarios. Colinas ha querido reducir este último aspecto de su viaje a China a su mínima expresión: apenas algunas alusiones amables y agradecidas a sus anfitriones y a un público universitario que adivinamos tan bisoño como entusiasta. Pero parece evidente que es este armazón externo lo que da razón de ser a las páginas más sustanciosas de este ensayo disfrazado de diario o libro de viajes: es la inseguridad del viajero ante lo desconocido lo que justifica, por ejemplo, su tranquilizadora inmersión en los detalles; son las largas distancias y las consiguientes horas en avión las que dan lugar a las igualmente extensas y certeras reflexiones sobre la poesía y el pensamiento chinos; son, por último, las horas de soledad las que dan pie a los curiosos rituales íntimos con que el poeta certifica su inmersión en la espiritualidad del país anfitrión.

La China actual, con su vertiginoso crecimiento económico y su no menos sorprendente mezcla de pervivencias del pasado inmediato y de anticipos de un porvenir imprevisible, ofrece al poeta abundantes motivos para reflexionar sobre el sentido del progreso y la esperanzadora posibilidad de que éste tenga lugar sin perder de vista las raíces prime-

ras y elementales de la espiritualidad humana: la posibilidad, en fin, de que el progreso, en esta región del mundo, no siga la senda destructora y nihilista del capitalismo occidental. Los tres polos del viaje –Pe-kín, Xi'an y Shanghai– representan tres estadios diferentes de este camino: el presente y sus flagrantes contradicciones, el pasado esplendoroso, el arrebataador futuro.

Pertrechado en sus lecturas –en este sentido, su libro es una utilísima guía de iniciación a la literatura y al pensamiento chinos–, el autor interioriza su viaje mediante la asunción de pequeñas tramas inconsútiles (una melodía que se repite en diversos lugares, una estatuilla de

Buda que va adquiriendo relieve según el autor ahonda en su periplo interior) que traban una especie de novela del espíritu.

Es éste, decíamos, el armazón que presta consistencia al contenido más puramente ensayístico del libro. Valiosas y plenas de sentido resultan, por ejemplo, las apreciaciones sobre poesía china que en él se contienen, y muy especialmente las que, por contraste, pueden relacionarse con ciertas cuestiones de candente actualidad en la literatura española. Así, por ejemplo, su breve enunciación de los requisitos que debe reunir un haiku: “que no se aprecie [...] el ego del que lo escribe, que aluda a una de las cuatro estaciones o que se caracterice por su gran intemporalidad”. Suficientes para concluir que esta clase de poemas “no se deben escribir a la ligera”, como hacen tantos contemporáneos.

Igualmente valiosas resultan las observaciones sobre las tres fuentes de la espiritualidad china: el confucianismo, el taoísmo y el budismo, y la insistencia en el modo en que éstas tres corrientes tienden a un no declarado sincretismo, asumido con naturalidad por la mentalidad china. Sustenta este libro una aspiración a una suerte de sincretismo similar, de alcance universal, y trufado de preocupaciones muy concretas y estrictamente contemporáneas, tales como el respeto al cuerpo o la conservación del medio ambiente. Cuestiones que remiten al cuerpo central de ideas que sustentan el quehacer poético del propio Colinas, y con las que se cierra este viaje circular, mientras un teléfono insistente (¿la voz de esa “negadora vida social”?) lo reclama para otros destinos.

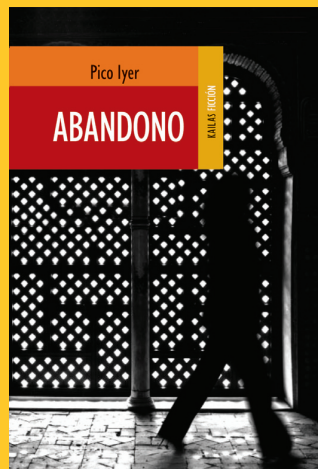


BERNABÉ CORDÓN

El arte de leer

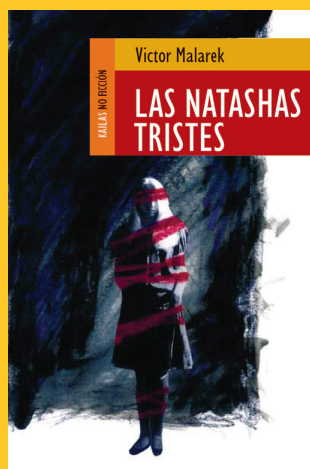


El arte de pensar



La pasión más intensa sólo es posible con el Abandono más absoluto.

Esclavas sexuales del siglo XXI.



www.kailas.es

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

# Una historia de la guerra civil **que no va a gustar a nadie**

JUAN ESLAVA GALÁN. PLANETA. BARCELONA, 2005. 376 PÁGINAS, 20 EUROS

Hay que reconocer, de entrada, el acierto del título como reclamo: ante la proliferación actual de libros que abordan aspectos concretos de la guerra civil o que escarban en sus antecedentes y en su larga estela, una obra que se presenta así desde la portada llama la atención.

PERO conviene ponderar qué hay de exactitud en ese título para que el lector sepa lo que va a ofrecerle. La aproximación que efectúa Eslava Galán no gustará a los historiadores profesionales, porque falta el rigor científico que éstos exigirían. No se trata de que la obra esté mal documentada –que no lo está, en general– sino que abunda en explicaciones primarias, con una fuerte carga de protagonismos personales. Entiéndase esto como simple aviso, y no como valoración negativa a priori, porque ésa es una decisión del autor, que no pretende competir con el analista académico ni dirigirse a una élite: no es una historia para aulas, sino para el gran público.

Asumida esa premisa, es de justicia admitir que el autor conoce perfectamente su oficio: aquí podrá encontrarse una narración vibrante, plena de ritmo, trufada de diálogos más o menos fidedignos, con una estructura de capítulos breves que, más que leerse, se devoran. No es sólo cuestión de amenidad, sino de la habilidad para llegar al lector con la pincelada sentimental, el detalle cómi-



ESTHER LOBATO

co en momentos dramáticos y la crueldad omnipresente. Eslava Galán, sin necesidad de subrayados groseros, sabe transmitir la angustia y desolación del momento, hasta el punto de que esa sintonía con el latido humano de la contienda es el hilo conductor más evidente de su mirada.

Volviendo al título, puede producirse un cierto equívoco sobre la originalidad de la obra. No se trata tanto de esto último –el autor sabe que ante un episodio tan trillado el margen es muy reducido– cuanto de una decidida equidistancia al examinar los bandos en liza: de ahí la *boutade* de no satisfacer a nadie. Eslava habla de la brutalidad de Franco y su camarilla, pero también de las

## 3 cuestiones a Eslava Galán

–¿No hay suficientes libros sobre la Guerra?

–Bueno, ha generado más libros que la II Guerra Mundial. Muchos están contaminados por la

propaganda de los dos bandos durante la contienda y esto los invalida. Los que intentan ser imparciales son una minoría.

–¿Es posible ser “neutral”?

–Debiera ser posible. Aquellos hechos ocurrieron más cerca del siglo XIX que del XXI.

–¿Sigue habiendo dos Españas?

–Muy mitigadas, especialmente si los políticos se empeñan en acusar al adversario de los crímenes y desmanes cometidos por sus abuelos en la Guerra Civil.

sacas y paseos en las ciudades leales; de la matanza de Badajoz, pero asimismo de los fusilamientos de Paracuellos; de las violaciones de los mo-

ros, pero sin olvidar que curas y monjas sufrían vejaciones y hasta la muerte en zona republicana tan sólo por ser religiosos. Los *hunos* y los *hotros*, que decía Unamuno.

Convendría terminar con una somera reflexión sobre la oportunidad de esta obra en los momentos que vivimos. Nunca nos ha abandonado la tentación de exonerar a los considerados *nuestros* y responsabilizar a los *otros* al atribuir responsabilidades por aquella contienda, pero ahora reverdece esa tendencia: frente al sectarismo y la manipulación, nunca está de más recordar que la carga nos compete a todos. Ni aquello fue una República modélica, ni irreprochable fue el comportamiento de quienes decían defenderla ni, una vez desencadenada la guerra, todos los antifascistas eran demócratas. Por otra parte, la sublevación no fue inevitable, ni un puñado de militares tenía la misión providencial de salvar la patria, ni esto último podía significar, como se hizo, el exterminio del oponente. Tampoco es cierto que la guerra civil empezara en 1934 (¿por qué no en el 32 con la sanjurjada?). Por todo ello, frente a la parcialidad y la mistificación, sea bienvenido un libro como éste, aunque “no guste a nadie”. Seguro que tendrá miles de lectores que asentirán en silencio.

RAFAEL NÚÑEZ FLORENCIO

## HOMO VIATOR

PROLEGÓMENOS PARA UNA  
METAFÍSICA DE LA ESPERANZA

Gabriel Marcel

www.sigueme.es



JEAN-CHRISTOPHE RUFIN

## Globalia

En la línea de 1984 de Orwell o Fahrenheit 451: "La imaginación de Rufin no tiene límites" (Bernard Pivot)

ARTO PAASILINNA

## El bosque de los zorros

Una novela sorprendente y divertidísima, por el autor de *El molinero aullador*



ANAGRAMA

# Memorias políticas

GERRY ADAMS. TRADUCCIÓN DE AMADO DIÉGUEZ, AGUILAR. MADRID, 2005. 584 PÁGINAS, 29 EUROS

El líder del Sinn Féin (“Nosotros mismos”) ofrece su visión de las circunstancias que llevaron a la paz en Irlanda del Norte. Para el lector español el libro tiene el interés de mostrar cómo era la situación de Irlanda del Norte desde finales de los 70 hasta el Acuerdo de Viernes Santo (1998), siempre desde un ángulo parcial, para establecer paralelismos con el País Vasco.

El problema estriba en saber qué hay de verdad y qué de manipulación de los hechos en lo escrito por Adams. A cualquiera familiarizado con el tema vasco le resultarán reconocibles expresiones como “cau-

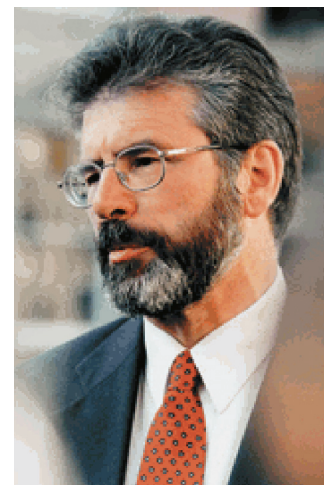
sas subyacentes” y “escenario de paz”, las reiteraciones sobre la búsqueda del “diálogo” y otras fórmulas con las que se pretende distorsionar la realidad. La principal es atribuir el conflicto a la ocupación colonial inglesa cuando es palmario que se trata del problema de la división entre católicos y protestantes. La primera constatación es, pues, que el lenguaje político del nacionalismo vasco, el terrorista y el moderado, bebe de la fuente norirlandesa. La conclusión lógica es que también tiene su inspiración política en las fórmulas allí experimentadas. Sin embargo, lo que destaca son las grandes diferencias entre una y otra situación, la distancia que existe entre una comunidad realmente escindida y otra en la que se busca la exclusión.

La principal dificultad a la hora de abordar el libro se encuentra en el autor. Rechaza que haya pertenecido al IRA y que su partido sea el brazo po-

lítico del grupo terrorista. No obstante, en el texto se advierte la trabazón entre ambas organizaciones, la justificación del terror y la facilidad con que los dirigentes del IRA aceptan las propuestas de “alto el fuego” de la cúpula del Sinn Féin. Por si no fuera suficiente, en España tenemos el privilegio de contar con uno de los mejores especialistas en la cuestión, Rogelio Alonso, quien no duda que Adams y McGuinness forman parte de la jefatura del IRA. Además desvela que la voluntad de buscar la paz nace menos de la benevolencia que del cálculo político: Adams y sus compañeros se percatan de que la banda está abocada a la derrota y tratan de rentabilizar políticamente el silencio de las armas.

En el libro destaca la parte dedicada al proceso de negociación. Los canales de comunicación permanecen abiertos pese a los atentados. Se comprueba que la iniciativa la man-

tienen los gobiernos británico e irlandés. Que los nacionalistas moderados de Hume y los gobiernos de Dublín son reacios a secundar al Sinn Féin en su estrategia de crear un “bloque nacionalista”. Que el partido de Adams representa a una minoría de la comunidad católica. Que los unionistas son el verdadero obstáculo en la negociación. Y que el resultado de los Acuerdos tiene un alcance limitado. Aún no ha habido autodeterminación y la autonomía permanece suspendida, mientras Adams, ante un resultado electoral incierto, reclama con gesto oportunista el desarme del IRA.



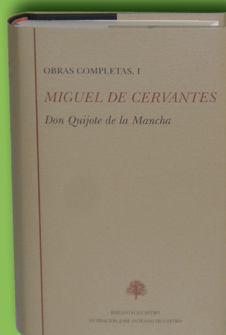
ARCHIVO

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

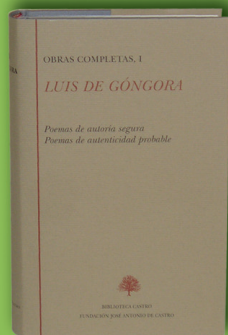
## BIBLIOTECA CASTRO



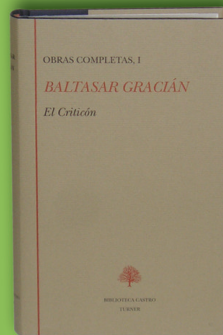
### OBRAS COMPLETAS. AUTORES CLÁSICOS ESPAÑOLES



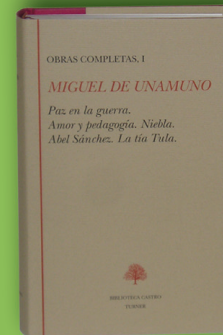
MIGUEL DE CERVANTES  
4 TOMOS  
Ed. de Domingo Ynduráin



LUIS DE GÓNGORA  
2 TOMOS  
Ed. de Antonio Carreira



BALTASAR GRACIÁN  
2 TOMOS  
Ed. de Emilio Blanco



MIGUEL DE UNAMUNO  
7 TOMOS  
Ed. de Ricardo Senabre

Fundación José Antonio de Castro

Tel. 91 431 00 43 [www.fundcastro.org](http://www.fundcastro.org)

# Mujeres economistas, 1816-1898

ELENA GALLEGO ABAROA. DELTA. MADRID, 2005. 130 PAGINAS, 10 EUROS

A mediados del siglo XX, mujeres como Ursula Hicks y Joan Robinson, y la hispanista Marjorie Grice-Hutchinson eran economistas muy apreciadas en los círculos académicos de todo el mundo, y hoy sus nombres aparecen mencionados en cualquier bibliografía escogida de sus respectivas especialidades.

SIN embargo, la incorporación de la mujer a la economía científica es una realidad relativamente reciente. En el siglo XIX, sólo el nombre de Harriet Taylor resulta familiar a la mayoría de los lectores de nuestros días, antes que por su obra propia, por la gran influencia ejercida sobre uno de los más distinguidos economistas clásicos, John Stuart Mill. En este libro, Elena Gallego nos muestra cómo fue el comienzo de la presencia femenina en esta especialidad y quiénes fueron las primeras economistas que se abrieron paso en un mundo intelectual que, al igual que otros de su tiempo, estaba monopolizado por los hombres.

La autora destaca cinco nombres: Jane Marcet, Harriet Martineau, Millicent Garrett Fawcett, Harriet Taylor y Charlotte Perkins Gilman. Todas son inglesas salvo la última, norteamericana.

Elena Gallego presenta un estudio preliminar común y selecciona algunos textos de cada una de

las economistas elegidas, lo cual permite al lector apreciar de forma directa el objeto de sus preocupaciones y la naturaleza de sus trabajos editados. Es interesante observar que algunas de ellas fueron excelentes divulgadoras de la teoría económica y disfrutaron de un éxito indudable como autoras de manuales. Éste es el caso de Jane Marcet, uno de cuyos libros, aparecido en 1816, tuvo catorce ediciones. Harriet Martineau, partidaria del derecho a la educación de las mujeres y combatiente contra la esclavitud, escribió una serie de novelas en las que se planteaban cuestiones como la división del

trabajo en las sociedades rudimentarias. Millicent Garrett elaboró, en 1863, un manual de Economía que fue utilizado en diversas universidades británicas. Otro de ellos se reimprimió durante setenta y seis años, hasta 1946, algo infrecuente en

un mundo editorial tan dinámico como el anglosajón. Pero Millicent Garrett fue, sobre todo, a partir de 1890, también activa sufragista y autora de novelas, en que defendía la independencia de la mujer frente al modelo tradicional.

Harriet Taylor expuso las ventajas sociales y económicas de carácter general que se alcanzarían con la participación de la mujer en el mercado de trabajo. Por otro lado, algunos sostienen la hipótesis de que los aspectos más proclives al reformismo social de la obra económica de Mill fueron resultado directo de su influencia. Charlotte Perkins Gilman publicó en 1898 *Women and Economics*, la obra más difundida, durante mucho tiempo, de los argumentos sociológicos y económicos de la liberación de la mujer. Como las restantes autoras seleccionadas, fue una incansable trabajadora y el interés científico de su obra resulta tan destacable como el

empeño demostrado en la defensa de sus convicciones. Habernos mostrado esa perspectiva, poco conocida en España, es el principal mérito del libro de Elena Gallego.

PEDRO TEDDE DE LORCA



## R E V I S T A S

### Quimera

DIR: FERNANDO VALLS. N.º 255-256, 7 EUROS

EL teatro español del siglo XX es el gran protagonista de la última entrega de "Quimera". En un especial coordinado por Virtudes Serrano y Mariano de Paco escriben Domingo Miras, Emilio de Miguel, Francisco Díaz de Castro, Antonio Fernández Insuela o Javier Villán sobre Valle-Inclán, García Lorca, Buero, Tamayo, Margarita Xirgu, Nuria Espert o Bertolt Brecht. Además de las secciones habituales se incluyen unas páginas especiales dedicadas a Antonio Fernández Molina y el microrrelato.

### Leer

DIR: JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ. N.º 161, 3 EUROS

HANS Christian Andersen, el hombre que nos enseñó a ver que el patito feo no lo era tanto, nos saluda desde la portada del último "Leer". Martín Prieto lee la biografía de Gil de Biedma escrita por Miguel Dalmau y resalta su vertiente sexual. Además, en una entrevista afirma Julio Llamazares que si uno no publica una novela es como si no existiera. También entrevistados, Encarnación Molina y Juan Casamayor, editores de Páginas de Espuma, explican su pasión por "vivir del cuento". Y más para leer.

# Así es la Biología

ERNST MAYR. TRAD. J. M. IBEAS. DEBATE. MADRID, 2005. 326 PÁGINAS, 17,50 EUROS

A los cien años ha fallecido recientemente Ernst Mayr. Era el último exponente de una generación de biólogos que, en el primer tercio del pasado siglo, integró la genética mendeliana y el evolucionismo darwiniano en la llamada “Síntesis Evolucionista Moderna”.

La Síntesis fue una construcción colectiva, pero se considera que Mayr, con *Systematics and the origin of Species* (1942), y Theodosius Dobzhansky, con *Genetics and the origin of Species* (1939), aportaron los pilares fundamentales. Las ideas genéticas de Darwin estaban ancladas en la pangénesis y dieron lugar a que Mendel anotara: “Sucumbe a una impresión sin pensarlo de forma apropiada”. Darwin, más que el origen de las especies, lo que entendió fue el origen de las variaciones dentro de las especies. Mendel develó los mecanismos por los que se genera la variación, pero hubo de esperarse a la gran Síntesis para que

se entendiera el origen de la biodiversidad y se asentara el concepto moderno de especie biológica.

*Así es la Biología*, publicado a los 90 años, hay que entenderlo como una biografía de esta materia, más que como una apología al estilo de la que sobre la Matemática escribió Godfrey H. Hardy (1940), y como una reacción frente al reduccionismo imperante en la biología de las últimas décadas. Mayr se resiste a considerar que la razón biológica sea reducible a las leyes físicas y químicas o que todos los atributos de los sistemas vivos complejos puedan explicarse mediante el estudio de los



ARCHIVO

componentes inferiores. Para él, los organismos vivos implican una serie de sistemas ordenables jerárquicamente según su complejidad—moléculas, células, tejidos, órganos, organismos, poblaciones, especies—cuyas características no (siempre) se pueden predecir a partir del estudio de los sistemas más simples. En un principio creyó que este fenómeno, el de la “emergencia”, singularizaba al mundo orgánico frente al inorgánico, hasta que Bohr le convenció de que la emergencia cam-

pa por sus respetos en el mundo inanimado.

Mayr se pregunta cuál es el sentido de la vida y se plantea, con una visión holista, qué es la ciencia y cómo ésta explica el mundo natural y el mundo vivo: biodiversidad, desarrollo del individuo, evolución, ecología, ética. Nada hay que objetar, si se tiene en cuenta que el éxito explosivo de la biología molecular, explícitamente omitido en este ensayo, se ha debido a una aproximación experimental rabiosamente reduccionista y que el de emergencia será siempre un concepto coyuntural, dado que la incapacidad de explicar una propiedad de un sistema complejo, en función de las de los sistemas más simples, puede no deberse a su esencia sino meramente a nuestra ignorancia. Estudiar el todo no excluye investigar las partes.

FRANCISCO GARCÍA OLMEDO

Publicaciones Universitarias Españolas

www.aeue.es

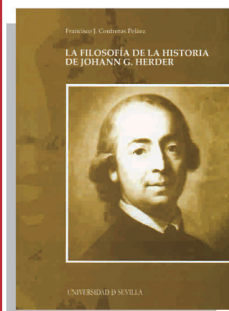
Secretariado de Publicaciones  
Universidad de Sevilla



Secretariado de Publicaciones  
Universidad de Valladolid



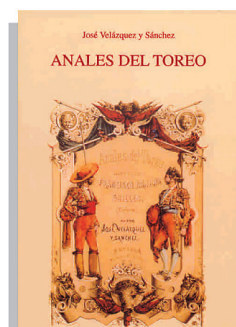
Servicio de Publicaciones  
Universidad de Málaga



La filosofía de la historia  
de Johann G. Herder

18 €

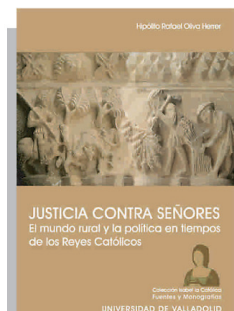
Francisco J.  
Contreras Peláez



Anales del toreo

65 €

José Velázquez  
y Sánchez



Justicia contra señores.  
El mundo rural y la política en  
tiempos de los Reyes Católicos

14,20 €

Hipólito Rafael Oliva Herrero



Tres arquitectos alemanes.  
Bruno Taut / Hugo Häring /  
Martin Wagner

17,80 €

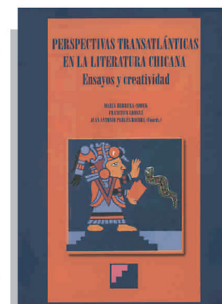
José Manuel García Roig



Filosofía Jurídica y siglo XXI.  
Ocho panoramas temáticos

10 €

José Calvo González,  
Cristina Monereo Atienza  
(coords.)



Perspectivas transatlánticas  
en la Literatura Chicana

20 €

Juan A. Perles Rochel  
y otros (coords.)

Pedidos: [www.us.es/publius/inicio.html](http://www.us.es/publius/inicio.html) · [secpub6@us.es](mailto:secpub6@us.es)  
Tel. 954 487 447 · Fax 954 487 443

Pedidos: [www.uva.es](http://www.uva.es) · [spie@uva.es](mailto:spie@uva.es)  
Tel. 983 187 810 · Fax 983 187 812

Pedidos: [www.spicum.uma.es](http://www.spicum.uma.es) · [spicum@uma.es](mailto:spicum@uma.es)  
Tel. 952 132 917 · Fax 962 132 918

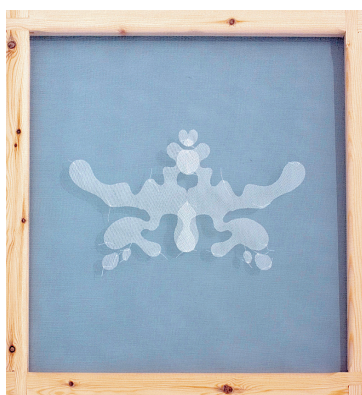
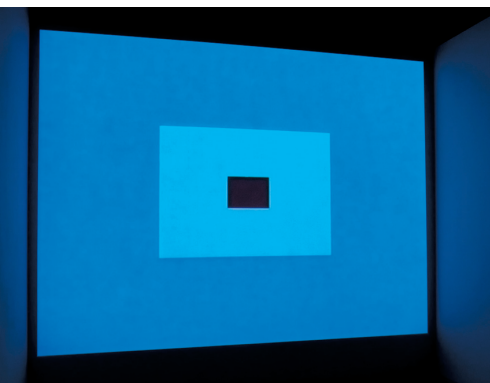
50 editoriales universitarias y 25.000 títulos vivos

A

R

T

E



ERWAN BALLAN: *THANKS FOR ALL LULU*, 2005. A LA IZQUIERDA, ARRIBA, ANN VERONICA JANSSENS: *SCRUB COLOR 1*, 2002. ABAJO, RICARDO COTANDA: *SERIE LES MARÍES*, 2005. A LA DERECHA, IGNASI ABALLÍ: *REFLEXIONS (15)*, 2004

No es la primera vez que se presenta una exposición sobre la “pintura sin pintura”, esto es, obras que no utilizan los procedimientos tradicionales pero que tienen en cambio como referente a la pintura o que pretenden ser una reflexión sobre la misma. Algunas muestras recientes, como la de Bill Viola, que utiliza el vídeo, o la de James Turrell, que trabaja con la luz y el espacio, son otros ejemplos de este pintar por medios extrapictóricos. Ésta es la idea esencial de la exposición: la pintura no es una técnica; es, digámoslo así, un espíritu o una manera de entender el arte. Se puede hacer pintura sin pinceles, tela y pigmentos.

Existen otros muchos aspectos implícitos en ese “pintar sin pintura”: la muerte de la pintura, la oposición entre modernidad y pintura, los límites de la representación, la tecnología confrontada a las téc-

nicas tradicionales, el mestizaje, la historia de la pintura como modelo, etc. No es extraño que esta problemática se plantee de manera recurrente: es una reflexión que ocupa un lugar central en el debate del arte contemporáneo.

La presente exposición recoge experiencias muy diversas en torno a este “pensar la pintura desde fuera” que, a modo de panorámica, introducen perspectivas e incluso posiciones contradictorias entre sí. Más aún, diría incluso que la muestra exhibe actitudes y comportamientos abiertamente antipintura al lado de otros que expresan una nostalgia y fascinación por ella. Personalmente, de la selección propuesta, me han interesado dos artistas, Ricardo Cotanda e Ignasi Aballí porque su reflexión va más allá de la pintura para aproximarse a la misma esencia del arte.

Existe un mito muy hermoso,

# El espíritu de la pintura

**PINTAR SIN PINTAR. COM.: G. PICAZO. CENTRO DE ARTE LA PANERA. PL. DE LA PANERA, 2. LÉRIDA. HASTA EL 12 DE JUNIO**

“El sudario de Verónica”, que nos acerca al misterio de la pintura. Dice la leyenda que el rostro de Cristo quedó milagrosamente estampado en el velo que María Magdalena –Santa Verónica– le ofreció para secar su sudor camino del Calvario. Aquí se manifiesta la idea de la pintura como algo tremendamente frágil: imagen precaria, siempre a punto de desvanecerse, de algo que está

más allá, de lo sagrado. Es el deseo de atrapar lo evanescente, aquello que cuando se intenta retener se escapa y desaparece. “El velo de Verónica” expresa la voluntad del arte de representar lo irrepresentable. Éste es, creo, el mensaje de Cotanda y Aballí, aunque sé muy bien que esta lectura no agota su obra.

En la serie titulada *Jet...* Cotanda presenta piezas realizadas en ter-



ciopelo en las que frontalmente se observan imágenes de objetos duchampianos (o más bien, de su sombra), pero que vistas oblicuamente, por efecto de la tela, desaparecen en un reflejo dorado. En otra serie, *Les maríes*, el material utilizado, el tul, provoca estos efectos vibrantes de volátil fragilidad. Por otra parte, entre las obras de Aballí hay una serie realizada con polvo: son es-

pejos, superficies enmarcadas, cual pinturas, pero realizadas en esta materia tan sutil que es el polvo.

Los escritores escriben porque aman la literatura, los pintores pintan —o pintaban hasta ahora— porque amaban la pintura. ¿Por qué, pues, este rodeo? No lo sabría decir con exactitud, pero intuyo que en Cotanda y en Aballí hay una voluntad de comprender la pintura, de ver

cómo está hecha por dentro. Transformarla en objeto, utilizar otros procedimientos, significa darle un cuerpo, entrar en ella... ¿Qué representa, pues, esta imagen de la pintura asociada al polvo? Es un pensamiento mágico que acaso nos pueda hacer comprender emocionalmente —y no sólo a través de la lógica— lo etéreo de la pintura... El polvo es el símbolo de la muerte y

éste es, me temo, otro de los mensajes implícitos en Aballí. Pero este mensaje, este deseo que nunca acaba de materializarse, siempre ha estado allí, en la pintura. Por esta razón la imagen de “El velo de Verónica” es tan fuerte y bien magnetiza la mirada o bien provoca la incredulidad.

**JAUME VIDAL OLIVERAS**

# Muniategi, un camino de ida y vuelta

ORAIN. ESPACIO MÍNIMO. DOCTOR FOURQUET, 17. MADRID. HASTA EL 16 DE MAYO. DE 2.000 A 35.000 €



VISTA DE UNA DE LAS SALAS DESDE LA ESCULTURA CAJA TUMBADA

TRAS la exposición retrospectiva celebrada en Rekalde hace ahora justo un año, en la que se exponían trabajos realizados desde 2000, Manu Muniategiandikoetxea (1966) vuelve a su galería madrileña con un proyecto que parece desmarcarse, al menos en ciertos aspectos, de lo propuesto anteriormente por el artista. Esta exposición dice ser continuación de lo presentado en la sección de Art Positions, los *containers* de Art Basel Miami Beach, algo así como

los Project Rooms de ARCO. Pero es decididamente una continuidad engañosa en tanto que Muniategi parece dar marcha atrás, darse la vuelta y deshacer lo andado para situarse otra vez en el punto de partida.

Digo esto porque en la trayectoria del artista de Bergara parece clara la voluntad de integrar las partes en un todo: la persistente especulación en torno a la forma, las referencias a las estructuras narrativas de

los diferentes lenguajes artísticos, la historia del arte, el cine... y, también, la inflexión de lo cotidiano. En su intención de vincular las diferentes experiencias, lo de Miami debió de ser todo un logro. Una gran estructura de madera, *Caja tumbada*, ocupaba todo el espacio, por lo demás muy estrecho. La sensación de embotellamiento era evidente. A esta gran pieza se sumaban otras pinturas y esculturas y también un espejo que duplicaba la percepción del espectador. Muniategi, siempre interesado en los juegos de espejos, provocaba así un cruce de miradas que subrayaba el diálogo entre los lenguajes, la integración y *contaminación*, como a él le gusta definirlo. Pero eso no era todo: las mesas y las sillas donde se sentaban los galeristas eran formas también realizadas por el artista, estos es, Muniategi no sólo desarrollaba un ejercicio de subversión del plano pictórico, ya de sobra superado, sino que incorporaba la pintura a la ex-

periencia cotidiana, algo que indudablemente sitúa al artista en un plano paralelo a uno de los creadores que más le han fascinado, Aleksandr Rodchenko.

Aquí en Madrid, sin embargo, la intención es otra. No hay una voluntad de integración porque las piezas están dispuestas sin querer entablar diálogo alguno. Quieren, en cambio, significarse por sí mismas. No vemos tampoco una línea secuencial, un recorrido evolutivo, como el que se pudo ver en la sucesión de cuadros de Rekalde. Muniategi analiza ahora cada pieza en el contexto de su propia entidad y no en el de la *contaminación*. El propio artista alimenta esta paradoja disponiendo un gran número de obras en la galería. Pero si en muchos de los montajes anteriores el espacio expositivo era el espejo en el que se reflejaban pintura y escultura, ahora la relación entre ambos lenguajes sólo tiene lugar en el propio contexto de la pintura.

En este constante hacer y deshacer, Muniategi emprende aquí el camino de vuelta, la deconstrucción de ese *todo* al que llegó en Miami para situarse de nuevo en el principio, en el análisis de la estructura, su visión despojada, sin obviar su característico registro expresionista.

JAVIER HONTORIA

**CONDE  
DUQUE**

Hasta el 15 de Mayo

- **LA MEJOR ESQUINA DE AMÉRICA: Erik Arellana en colaboración con Liquidación Total.**

Hasta el 22 de Mayo

- **AZULES EGIPCIOS: Pequeños tesoros de Arte.**

Hasta el 22 de Mayo

- **ANDÉN 16: HETERÓNIMOS. Los otros de uno mismo.**

Horario: De Martes a Sábado de 10 a 21h.  
Domingos y festivos de 11 a 14,30h.

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE Conde Duque, 11 [www.munimadrid.es/condeduque](http://www.munimadrid.es/condeduque)

[www.munimadrid.es/condeduque](http://www.munimadrid.es/condeduque)  
INFORMACIÓN 010



EN la *nueva escultura* española de los años setenta y ochenta, orientada especialmente al espacio expandido de las instalaciones, así como a las intervenciones sobre la Naturaleza y a las acciones sobre el cuerpo, la obra de Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) tuvo un lugar propio y principal, sobre todo por sus inconfundibles representaciones de ciudades o “agrupamientos” –según a él le gustaba llamarlos–, los cuales constituyen un prototipo de instalación de carácter escultórico,

que integra conjuntos de pequeñas piezas configuradas como edificios ciudadanos muy diversos –desde los domésticos a los fabriles, desde los ornamentales a los de representación–, cuya estructura se rige por conformaciones de un urbanismo declaradamente imaginario. Estas “instalaciones de ciudades”, iniciadas por M. Navarro hace treinta años, siguen manteniendo su eficacia, por más que resulten ya “archiconocidas” –como las califica Juan B. Peiró en su introducción al catálogo de esta exposición de obra última–.

Es, pues, natural que el artista siga reservando lugar principal a una instalación de este tipo en esta muestra, y que el título de esa pieza, *Sombras lunares*, sirva también para denominar la exposición. Se trata de una obra muy bella, una especie de dormida ciudad de hierro, con dos barrios dispuestos en torno al eje de un alto y totémico monumento central, que corona una media luna. Uno de los barrios o alas está integrado por viviendas primitivistas; el otro, por hileras de objetos indefinidos, cuyas formas recuerdan a órganos sexuales humanos y, en mayor número, a instrumentos arqueológicos. La pieza se ilumina de una manera efectista, siguiendo el gusto que siempre ha declarado M. Navarro por lo escenográfico. Los referen-

tes de esta instalación remiten claramente al cine fantástico y asimismo al cómic, como apunta su autor.

En relación directa a estas ciudades, la exposición incluye una sorpresa: M. Navarro, que desde siempre se ha recreado fotografiando con eficacia estas instalaciones suyas,

ha decidido esta vez una serie –digamos que “autónoma”– de fotografías de formato monumental, en las que –en un despojado y frío interior– combina la instalación de una ciudad realizada en materiales refractarios con el cuerpo de un hombre desnudo. El efecto visual causa

extrañeza, o incomodidad, tanto por la diferencia radical que existe entre las frías formas geométricas de la instalación arquitectónica y las formas anatómicas redondeadas del desnudo, cuanto por la diferencia tan acusada de la escala, que hace que resulte imposible la integración del hombre en la ciudad. Ignoro si es precisamente “eso” lo que desea expresar M. Navarro, pero, en cualquier caso, la inadecuación compositiva –o estética en general– resulta palmaria. Sobre ese particular, el propio Peiró escribe en el catálogo

que “el choque de lenguajes es delicadamente brutal, brutalmente delicado”. A la aludida brutalidad contribuye el hecho mismo de que la figura –casi siempre de espaldas– ocupe redundantemente el centro de la composición, y también la manera de iluminarla con una luz principal y otra de relleno, lo que subraya los grises y la insuficiencia de contraste. Se trata, creo, de un trabajo en estado crudo, a matizar, y en efecto, chocante.

Un tercer sector de realizaciones es el correspondiente a la escultura volumétrica, tridimensional, que resulta cada vez menos *minimal* y más radicalmente constructivista, inclusive en el propósito de buscar una alianza entre su vocabulario plástico y esa intención social soterrada que alienta en tantas piezas de M. Navarro. En esta sección destacan, desde luego, un par de obras fundidas en bronce bastante singulares, inspiradas en formas vegetales bulbosas, las tituladas *Craso* y *Edificios con cactus*, en las que, pese a ser construcciones acusadamente masivas, el espacio y el juego de luces y sombras, utilizados como un flujo que recorre de arriba abajo los volúmenes y los matiza, resultan ser los elementos plásticos privilegiados.

## Miquel Navarro de ciudades, cactus y cuerpos

**SOMBRAS LUNARES.** MARLBOROUGH. ORFILA, 5. MADRID. HASTA EL 21 DE MAYO. DE 20.900 A 418.000 €



**CIUDAD CEREBRO,** 2003. **AL FONDO, EL CUERPO Y LA CIUDAD DEL REFRACTARIO I,** 2003

EL domingo 16 de diciembre de 1888 (o tal vez fue el lunes 17), Vincent van Gogh y Paul Gauguin, que llevaban unas semanas viviendo juntos en Arles, hicieron una excursión a la cercana Montpellier para visitar el Musée Fabre. La idea era de Gauguin, que había descubierto el museo cuatro años atrás, cuando pasaba unos días en la ciudad organizando una conjura de los exilados republicanos españoles. La visita impresionó a Van Gogh y desencadenó una serie de discusiones apasionadas sobre pintura entre los dos amigos que se prolongaron con una tensión creciente a lo largo de la semana siguiente hasta la ruptura con el famoso episodio de la oreja cortada. Así que en cierto sentido, este discreto y apacible museo cuyas obras tenemos ahora la oportunidad de contemplar en Madrid, gracias al patrocinio del BBVA, está en el origen de una de las crisis más famosas de la historia del arte moderno.

El Musée Fabre lleva el nombre de su fundador, François-Xavier Fabre (1766-1837), un pintor neoclásico, alumno destacado de David y Gran Premio de Roma, que en 1825 donó un gran número de sus propias obras y de otros artistas franceses e italianos desde el siglo XVI

DEGAS: UN AMA DE CRÍA EN LOS JARDINES DE LUXEMBURGO, 1875. A LA DERECHA, COURBET: EL HOMBRE DE LA PIPA, H. 1846/1849



## El museo que deslumbró a Van Gogh

DE RAFAEL A DEGAS. COMISARIOS: MICHEL HILAIRE Y JUAN J. LUNA. SALA BBVA. PASEO DE RECOLETOS, 10. MADRID. HASTA EL 5 DE JUNIO

al XIX, donación que más tarde ampliaría en su testamento. Otro legado, el del banquero Antoine Valedau (1777-1836), aportaría al museo un amplio surtido de pintura antigua, especialmente flamenca y holandesa, así como de obras de Greuze. Pero la parte más valiosa de la actual colección del museo (y por cierto, la que fascinó a Van Gogh y provocó sus discusiones con Gauguin) fue donada al museo en 1868 y en 1876 por el mecenas y coleccionista Alfred Bruyas (1821-1876). La colección Bruyas estaba centrada en la pintura francesa moderna, y en ella destacaban los conjuntos paralelos de la obra de Delacroix y Courbet, amigos personales del coleccionista. Basta

recordar el cuadro *Bonjour M. Courbet*, que representa el encuentro del artista con su protector Bruyas.

El museo de Montpellier se encuentra ahora en pleno proceso de remodelación y no abrirá de nuevo sus puertas hasta el año que viene. El proyecto triplicará su superficie y permitirá exponer más de 800 cuadros (de una colección compuesta por unas 1.800 pinturas, 300 esculturas y más de 4.000 dibujos). Aprovechando esa larga pausa, el museo ha organizado varias exposiciones itinerantes de sus fondos por todo el mundo, una de las cuales ha llegado ahora a Madrid. Y se trata de una selección muy representativa de la calidad de las colecciones. Los co-

misarios han puesto el acento en la pintura antigua: un gran Veronés, un soberbio retrato de Domenichino, una Santa María Egipciaca de Ribera, dos Zurbarán, un Poussin, un interior de Gerrit Dou, un pequeño paisaje de Jacob Ruysdael, un fantástico bodegón de Cornelis van Heem, un estupendo Greuze (*El pequeño perezoso*) y hasta un David temprano (el desnudo para *Los funerales de Patroclo*), así como algunas esculturas, como el impresionante retrato de Voltaire por Houdon. Al margen de ese recorrido principal se ha creado una salita con una selección de dibujos italianos y franceses.

Pero aunque tanto la selección como el montaje privilegien la prin-

## Esther Ferrer, verse pa

AL RITMO DEL TIEMPO. COM.: R. OLIVARES. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. AL

Si lo que distingue a Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) es su cultivo del arte de la acción, bien podría decirse que el conjunto de las propuestas que reúne en *Al*

*ritmo del tiempo*—que llega procedente del Koldo Mitxelena— es como asistir a varias cuyo acceso público nos ha sido imposible o, también, a una sola, agrupada y compuesta por distintas variantes de un mismo evento: verse para conocer.

La exposición consta de dos series fotográficas—una de autorretratos realizados entre 1981 y 2004, *Autorretrato en el tiempo*, que combina, unidas por el eje vertical que divide cada rostro en dos mitades simétricas, tomas hechas en años diferentes y separados; la otra, *Autorretrato en el espacio*, de la nada a la nada—; dos fotografías más, instaladas directamente sobre la pared según cor-

AUTORRETRATO CON CÍRCULO, 1994. A LA DERECHA, AUTORRETRATO EN EL TIEMPO (WORK IN PROGRESS), 1981-1989





tura antigua, las piezas que prefiero están entre las modernas. Empezando por ese terrible estudio de brazos y piernas cortados para *La Balsa de la Medusa* de Géricault. Durante su visita al Musée Fabre, Van Gogh y Gauguin discutían sobre los méritos respectivos de Ingres y Delacroix; aquí tenemos una pieza de cada uno: un *Antioico* y *Estratónice* del primero y una escena de árabes del segundo. Cerca del célebre autorretrato de Courbet fumando en pipa, está un cuadrito suyo (*La playa de Palavas*), que Rosenblum contraponía al *Monje junto al mar* de Friedrich. El pequeño Corot no es gran cosa, pero hay un Fromentin, un oasis del Sahara que permitirá a muchos entender de dónde salió Fortuny. La exposición ofrece también una oportunidad de conocer al malogrado Bazille, miembro de primera hora del grupo impresionista, que murió joven, en 1870. De él se expone un pequeño grupo de obras, entre las que sobresale ese magnífico retrato de una muchacha con un luminoso paisaje al fondo. Y un retrato de Bazille por Monet, un estudio de Degas y sobre todo un tembloroso Berthe Morisot.

GUILLERMO SOLANA

## ra conocer

CALÁ, 42. MADRID. HASTA EL 22 DE MAYO

tes en tiras en secuencia regular, y un cierto equivalente a éstas, o mejor precedente, en otros cuatro autorretratos montados sobre varillas móviles, que son el núcleo de la misma. Se añaden, un vídeo de aproximadamente cuatro minutos, que ofrece una sutil variante de *Autorretrato en el tiempo*, una de las piezas de la serie *Las manos de la artista* y dos de los *Eurorretratos*, que me permito decir, por respeto a las convicciones de la artista, que, pese al sarcasmo, coyunturalmente oportuno, de su difusión el mismo año de la entrada en la moneda única europea, y de que el procedimiento y acabado revelan mucho de las

intenciones de la artista, su inclusión me resulta levemente distorsionadora de la delgada y casi muda coherencia de las obras restantes.

Lo que en primer lugar salta a mi vista y asalta mi razón, es que lo que podría creerse obsesión por el autorretrato, una fascinación y una insistencia que han marcado tanto la historia del arte como la trayectoria personal de tantos artistas, en el caso de Esther Ferrer se revela sin angustia, como si desdeñase las posibles implicaciones psicológicas y biográficas de su elección y su persistencia en el tiempo. Me atrevería a decir que para una artista que atribuye impostura al aura del objeto artístico, ella misma se hace objeto (aunque con la paradoja de no objetualizarse, válgame) para, de ese modo, multiplicar la eficacia de su presencia.

Presencia, por otra parte, que, a la vez, re-

salta y diluye. Así, la sola imagen que constituye *Autorretrato en el espacio* parte de una fotografía casi blanca, alcanza su definición superior y vuelve a abismarse en el blanco; los dos retratos expandidos no alteran únicamente el rostro de la artista, sino que, además, desorientan o engañan al espectador, para el que la existencia de la pieza se vuelve virtual y diría que podría entrometer sus dedos en los vacíos por los que esa cara se aleja o se pierde. Del mismo modo que al jugar con las varillas que conforman los *Autorretratos aleatorios*—como jugábamos de niños con aquellos libros ilustrados en los que aparecían personajes mágicos o cambiaba la expresión de los protagonistas—estos se licuan y precipitan en facciones incomprensibles o malignas.

MARIANO NAVARRO

# ¿Hay una mirada femenina?

**MIRADAS DE MUJER.** COM: J.Mª PARREÑO. MUSEO ESTEBAN VICENTE. PL. DE LAS BELLAS ARTES. SEGOVIA. HASTA EL 3 DE JULIO

EN el catálogo de esta exposición su comisario, José Mª Parreño, da datos demoledores sobre la escasa visibilidad en la escena artística de las mujeres, y en particular de las que practican la fotografía. Nos informa, por ejemplo, de que en el año 2000, sólo un 21% de quienes exponían en ARCO eran mujeres (un gran avance desde el 4% de 1993). Preocupado por esta evidente discriminación, ha querido organizar esta muestra con dos intenciones fundamentales: llamar la atención sobre la cantidad y la calidad de las fotografías en activo, y volver a plantear una vieja cuestión: si existe una mirada femenina, distinta a la masculina. Para ello ha seleccionado a veinte creadoras españolas (o que viven en nuestro país) con diferentes propuestas y formas de entender la fotografía, y ha ordenado su trabajo como ha podido, creando grupos básicamente temáticos.

Yo no creo que ésta sea la estrategia más adecuada. Ya no. Al margen de que sí puedan existir algunos asuntos y algunas prácticas que se dan con cierta frecuencia —pero no de manera mayoritaria— en el arte que han hecho las mujeres en las últimas décadas, es injusto y reductor concebir una exposición con el único aglutinante del sexo de los participantes. Estamos en un momento de transición en el que las muje-

res van ocupando los puestos para los que ahora están preparadas. Es sólo cuestión de tiempo. Lo mejor que se puede hacer ahora es trabajar y avanzar individualmente; caerá por su peso. Hablar de una mirada femenina me parece hasta nocivo, pues se

Por otra parte, no creo acertada la decisión de excluir de la exposición las instalaciones, la fotoescultura o la documentación fotográfica de acciones o performances, pues está claro que la fotografía evoluciona en esta tendencia al mestizaje que afecta a

do, y si en esta selección hay artistas de gran actualidad como Eulàlia Valldosera o Montserrat Soto, otras, como Isabel Muñoz o Pilar Pequeño, rozan la cursilería. Bien podrían haber sido sustituidas por otras artistas con lenguajes más de hoy (que pueden indicar mejor la dirección hacia la que nos movemos), como Julia Montilla, Belén Uriel, Támara Arroyo, María Regueiro, Lucía Arjona, María Zárraga, Pilar Albarracín... Al fin y al cabo, si, como ha computado Parreño, la proporción de mujeres es mayor en fotografía —y en vídeo, apunta— que en otros medios, es seguramente porque la mayoría de mujeres artistas en activo son jóvenes que han empezado a trabajar en los noventa, década en que la fotografía (y el vídeo) ha con-

quistado el mercado y ha ganado más cultivadores, hombres y mujeres.

En todo caso, se ha reunido un buen puñado de artistas y obras de reconocida valía, procedentes tanto de colecciones públicas como privadas españolas. Hay, además de las artistas antes citadas, buenas obras de Cristina García Rodero, Concha Prada, Mireia Sentís, Ouka Lele, Susy Gómez, Ana Prada, Marisa González y, en la sala más lucida, la dedicada al paisaje, Carmela García, Montserrat Soto, Ixone Sádaba, Hannah Collins y Mayte Vieta.

**ELENA VOZMEDIANO**



GÓMEZ REDONDO: EN EL ALMA SE SOSTIENE, 2002. DEBAJO, M. SOTO: SIN TÍTULO (CHINGUETTI 3), 2003



hace hincapié en la supuesta diferencia, y sobre todo cuando se manejan conceptos como “lo doméstico”, la emotividad, la intuición, lo confidencial... por mucho que se entiendan, como aquí, de forma positiva y vinculada a la postmodernidad.

todas las artes. Por el contrario, se han incluido algunas reporteras con escasa o nula ambición artística. En general, el planteamiento es conservador, y también lo es en lo estético. Ya el título de la muestra identifica fotografía con mirada, algo ya supera-

# Bruno Beran

## el intérprete del alma humana

MUSEO DE MALLORCA. PORTELLA, 5. PALMA DE MALLORCA. HASTA EL 15 DE MAYO

AUNQUE su existencia discurrió en paralelo a los grandes avatares del convulso siglo XX, la pintura de Bruno Beran (1888-1979) parece mantenerse al margen de las profundas transformaciones que afectaron al arte y a la sociedad de su tiempo. Dibujante autodidacta que ingresó en la Escuela de Artes Aplicadas de Viena en 1903 (bajo la influencia de Klimt), pronto descubrió que ni la bohemia ni la vanguardia iban con él. Tras su matrimonio con Irene Subak, su mejor modelo, su intensa vida les llevaría de uno a otro confín.

Retratista de moda de la alta sociedad de Montreal durante los cuarenta, reconocido y muy activo pintor en Washington, muchos fueron los "puertos" en los que recaló Bruno e Irene Beran antes de instalarse definitivamente en Mallorca en 1971. Precedido de una me-

recida fama por sus retratos, el Museo de Mallorca no dudó en organizarle su antológica de 1977. A cambio, él donó dieciocho obras, muchas de las cuales vemos en la exposición organizada por el Govern balear que recorre su dilatada trayectoria.

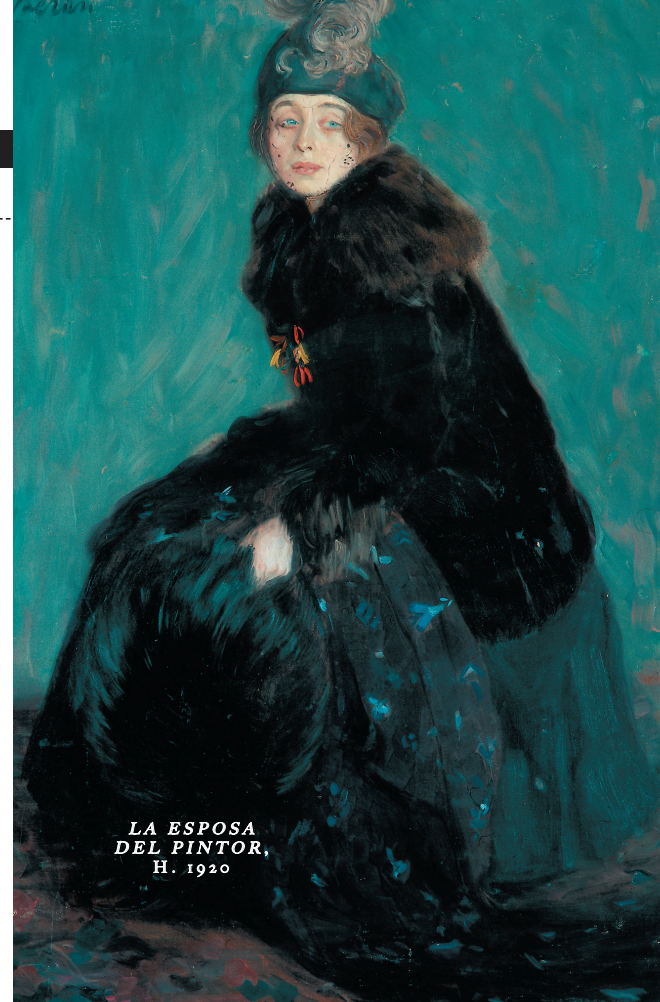
Un pequeño aguafuerte de 1910 abre una muestra que alcanza hasta sus últimas creaciones, como *Font de Palma* de 1976, en la que Beran, versátil como era, hizo gala de su admiración por Chagall. Éste y otros ejercicios pictóricos que podríamos calificar de más "especulativos" dentro del contexto de su producción (influidos por estilos y tendencias como el simbolismo, fauvismo, cubismo o la abstracción), no consiguen eclipsar al mejor Beran, al más convincente y complacido: el retratista. Bruno Beran fue sobre todo un pintor de oficio y tradición, un ar-

tista sentimental que se crecía ante el reto de interpretar el alma humana. Prueba de ello son sus numerosos retratos y autorretratos, entre los que destacan el realizado en 1924, en el que se concentra toda la agitación interior propia del artista en la turbación de la mirada, y ese otro datado en 1960, que evidencia una cierta acritud.

La delicadeza y veneración o el elegante distanciamiento con que Bruno Beran captó a su propia esposa y a otras mujeres, son probablemente los rasgos más sobresalientes de su identidad artística. En este sentido, los dos retratos de Irene Be-

ran realizados en 1920 (uno como Venus y otro sofisticadamente vestida) y, entre otros, el *Retrato de una dama* de 1943, con su suave juego de transparencias, su minuciosidad y ternura, justifican en sí mismos toda una vida dedicada a la pintura.

PILAR RIBAL



LA ESPOSA  
DEL PINTOR,  
H. 1920



## V PREMIO DE FOTOGRAFÍA EL CULTURAL

### para artistas jóvenes

#### Bases

1. Podrán presentarse artistas, no mayores de 35 años, que no hayan expuesto su obra de forma individual en una galería comercial.
2. Deberá enviarse, por correo o mensajería, un dossier con reproducciones en papel de 10 obras fotográficas distintas, un currículum (en el que consten nombre completo, dirección y teléfono, y fotocopia del DNI) y una breve explicación del proyecto, que incluya precisiones sobre el tamaño, la técnica y el soporte en que se querría exponer las obras en caso de ser elegido ganador/a. No se recomienda el envío de originales en papel fotográfico, negativos o diapositivas, ya que los dossiers no serán devueltos. (Se aconseja, para el dossier, la impresión digital en alta definición, para la mejor valoración del trabajo).
4. Las fotografías deberán enviarse a EL CULTURAL, Concurso de Fotografía. C/ Pradillo, 42. 28002 Madrid.
6. Las decisiones del jurado serán inapelables.
7. La presentación al concurso implica la aceptación total de las bases.



**EL CULTURAL** premiará al fotógrafo seleccionado con:

- C La publicación, durante el mes de julio, de un dossier en las páginas de **EL CULTURAL**
- C La organización de una exposición individual en la galería **MARLBOROUGH** de Madrid en otoño de 2005
- C El jurado estará compuesto por críticos de arte de **EL CULTURAL**
- C La fecha límite de recepción de obras es el 1 de julio de 2005

## Pablo San Juan

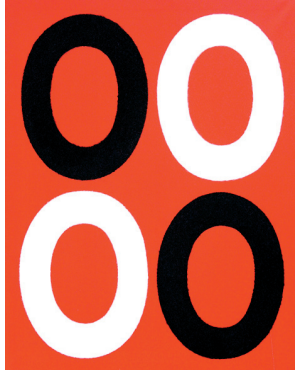
CASA DE AMÉRICA. PASEO DE RECOLETOS, 2. MADRID. HASTA EL 22 DE MAYO

LAS obras de Pablo San Juan (1965) son brotes pictóricos resultado de un doble proceso de concentración y expansión. Pintura minimal con clara ascendencia Pop y reminiscencias del lenguaje del diseño gráfico y, más aún, del cómic, basada en las formas bien delimitadas y los colores planos y fuertes. El artista madrileño llama a la muestra *Agujero negro*, metáfora astronómica que sirve para nombrar a aquellos puntos invisibles dentro del cosmos que absorben cualquier materia o energía situada en su campo gravitatorio. Y el título da sentido poético a tres de los cuatro tipos de obras que se exhiben (habría un cuarto formado por tres tablas cuadradas con entramados de líneas horizontales y verticales), los tres donde el agujero es el elemento primordial. Y es que el motivo no es el círculo como podría parecer, porque algo se indica sobre el vacío que lo constituye. Por un lado hallamos varios tondos con lo que podrían ser vistas esquemáticas de los interiores de un ser vivo (animal o vegetal), pero que también pueden verse como concentraciones de un gas o fluido, torbellinos, corrientes concéntricas: procesos de absorción hacia un centro. Por otro, en varias obras de mayor tamaño, círculos negros irregulares flotan sobre fondos violáceos. Son, claro está, agujeros negros, figuras que han perdido un centro que se ha devorado a sí mismo. Por último llegamos a las piezas que más brillan: varios subyugantes dibujos de ritmo musical. En cada uno, varias manchas regulares con forma de círculo imperfecto de las que salen estelas rectilíneas que se entrecruzan y superponen. De nuevo una trayectoria, una inercia, un movimiento y una vibración contenida pero repleta, una visión de fluidos vivos atraídos por una gravitación que sólo puede estar fuera del cuadro. **ABEL H. POZUELO**

## Elena Goñi

UTOPIA PARKWAY. AUGUSTO FIGUEROA, 5. MADRID. HASTA EL 3 DE JUNIO. DE 1.000 A 3.800 €

HAY una serie de interesantes contradicciones en estas pinturas de Elena Goñi (1968), pintora navarra que presenta estos días su primera individual en Madrid. Esta decena de cuadros, de medio y pequeño formato, ofrecen una narración cotidiana, en principio muy cercana, con situaciones de aparente normalidad, conversaciones en grupo, un paseo por el campo, el retrato de un amigo... Pero, ¿tiene hoy interés la mera representación naturalista de escenas de la vida diaria? La paradoja de la pintura de Elena Goñi se encuentra en su utilización del color y en la asunción del cuadro como superficie corpórea. En cuanto al color, la pintora dispone superficies planas de un cromatismo que podríamos denominar "blando". No son necesariamente colores apagados pero sí tienen la peculiaridad de ge-



P. SAN JUAN:  
SIN TÍTULO,  
2004



E. GOÑI:  
ANUNCIO,  
2005

C. ULZURRUN:  
NIDO  
V, 2004



nerar una imagen velada, como vista a través de una pantalla que sitúa a estas escenas en un plano más lejano, en ocasiones casi espectral. Hay una evanescencia, una situación atemporal. Goñi suprime las líneas del dibujo para disponer el color en campos informes. Así, lejos de describir, el color nos roba y nos niega cierta información. Sin embargo, acercándonos al lienzo, se advierte que las composiciones, y en ellas los rostros, adquieren una notable corporeidad. Hay un retrato, *Sebastián*, que presenta un dibujo sintetizado, casi imperceptible, pero la textura rugosa de la superficie parece modelar el rostro, otorgarle una suerte de carnalidad. La negación de información resultante de la supresión, o disolución, del dibujo es así compensada por un tratamiento de la materia que podemos entender como un valor narrativo. En cualquier caso, la exposición destila una intensa levedad, una atmósfera que, de tan irreal, nos sitúa próximos a lo inquietante. **J. H.**

## Isabel y Curro Ulzurrun

TRINTA. VIRGEN DE LA CERCA, 24. SANTIAGO. HASTA EL 12 DE MAYO. DE 450 A 7.000 €

DECÍA José Ángel Valente que el artista se hace vaciándose a sí mismo y lo que se comienza por crear es la nada. Esa nada, como lugar de la materia interiorizada, se traduce en silencio en la obra de Curro Ulzurrun, en experiencia lenta que permite que la materia se manifieste. Imagino, por tanto, que Ulzurrun observa de un modo tenso la naturaleza y por eso lega una poesía de lo frágil, un conjunto de delicadas construcciones que más que asentarse en un espacio semejan acariciar las superficies, como rumores o huellas que consiguen sentir igual una vivencia. En esta ocasión, son sus delicados puentes de madera y plumas, sus nidos ahogados por cordeles y alguna que otra arquitectura de tres o cuatro gestos, lo que nos descubre esa irónica, al tiempo que emocional, narrativa que lo caracteriza. Así, como siempre, la realidad de Curro resulta tamizada, suavizada a partir de una veladura de humor serio producto de trabajar el material con delicadeza, tornando sensual lo frío y suave lo rígido. La combinación de texturas, por otro lado, toma la naturaleza como punto de partida hacia una culturalización que evoca la presencia y existencia de lo humano. En Isabel Ulzurrun, sin embargo, podríamos concluir el proceso contrario. Aquí es la ausencia de la figura humana la protagonista. La fragilidad es ahora transparencia y la austeridad se colorea; pero sobre todo es la figura humana como eje, como forma, como modelo. Por otro lado, continuaríamos hablando de trabajos que bordean lo efímero y precario. La respiración que coquetea con el silencio. Pero lo frágil aquí, es más blando que frágil, más disipación que reconstrucción. Sus composiciones permiten el cambio de forma, el leve movimiento, sin implicar una inminente destrucción, como ocurriría en las construcciones de Curro. **DAVID BARRO**

Sotheby's y Christie's ofrecen en Nueva York obras del pintor malagueño

## Picasso vuelve a primera línea



SOTHEBY'S VENDE DE PICASSO *LES FEMMES D'ALGER* (15-20 MILLONES DE DÓLARES). Y CHRISTIE'S SACA ESTA *TÊTE ET MAIN DE FEMME* QUE PUEDE ALCANZAR LOS 13 MILLONES DE DÓLARES

de diciembre en 275.000 euros cuando su arranque económico era de 100.000 euros, lo que parece decir que el que ahora se subasta cuenta con un razonable trecho de revalorización.

Un paisaje de Anglada Camarasa y un dibujo a lápiz de Antonio López García comparten cotización, 57.000 euros, aunque se nos antoja exagerado el precio de

*Apunte para manzano*, trabajo del pintor realista de Tomelloso que, sin embargo, en la licitación madrileña de Christie's del pasado otoño vio volar una de sus Academias hasta los 300.000 euros. Hay dos Sauras, aunque el mejor es factible que se alce por encima de los 25.000



LA primavera suele colocar en las casas de subastas más prestigiosas los lotes de arte impresionista y moderno que normalmente entronizan los récords pictóricos de cada temporada. Los días 3 y 4 de mayo en Nueva York coinciden las licitaciones de Sotheby's y Christie's dedicadas al Arte Impresionista y Moderno con un mismo protagonista, Pablo Picasso, que encabeza todos los *rankings* de cotizaciones del mercado del arte mundial (no podemos olvidar que de los 25 cuadros más caros de la historia una docena llevan la firma del genial artista malagueño). Esta vez, Sotheby's ofrece *Les femmes d'Alger*, un cuadro realizado entre diciembre de 1954 y febrero de 1955 que maneja una estimación de 15 a 20 millones de dólares (11.539.000-15.385.000 euros) y al que encontramos referencias en las

odaliscas matissianas y en algunas obras maestras de Delacroix. Christie's, por su parte, calcula que una pintura de la época neoclásica, en la que se aprecia la influencia italiana y de Ingres, *Tête et main de femme*, fechada en 1921, podría adjudicarse en torno a los 13 millones de dólares (10 millones de euros).

*Dos jinetes y figura recostada* de Kandinsky es un raro ejemplar del artista alemán, de entre 1909 y 1910, que ha sido descubierto recientemente y al que se ha marcado un precio estimativo de 15 a 20 millones de dólares (11.539.000-15.385.000 e). También en Sotheby's, pero una semana más tarde, el 10 de mayo, se espera con interés la revalorización de un cuadro de una de las series míticas del arte pop, un retrato de Liz Taylor de 1963 realizado por Andy Warhol, cuya estimación oscila entre

los 9 y los 11 millones de dólares (6.923.000-8.460.000 e).

Las piezas estelares de Christie's son un magnífico paisaje de Cézanne, *Les grands arbres au Jas de Bouffan*, que podría alcanzar los 16 millones de dólares, y una selección de piezas notables firmadas por Brancusi, Monet, Giacometti y el propio Picasso que finalmente se entregarán en torno a los diez millones de dólares (7.692.000 euros).

Los días 10, 11 y 12 mayo la casa Ansorena celebra su subasta mensual con *Retrato de Julia con mantilla negra* de Ramón Casas como lote máspreciado inicialmente. Mide 101 x 65 centímetros y ha sido tasado en 220.000 euros. Otro retrato de la mujer del artista titulado *Julia con mantilla*, fechado en 1913 y cuyas dimensiones eran 62 x 50 cms. fue adjudicado en Durán el pasado mes

euros, mientras una credencia veneciana del siglo XVIII es el mueble más caro inicialmente, 90.000 euros.

Los coleccionistas rezagados todavía pueden pujar hoy en Lamas Bolaño Barcelona por el romántico *El jardín de mi casa, Mallorca* (60.000 euros) de Eliseo Meifrén, un *Rey* (24.000 euros) de Clavé fechado en 1958 y *Pastor con cabrito* (27.000 euros) de Sunyer; en Appolo de Bilbao por una pluma Namiki de edición limitada a 700 ejemplares valorada en 1.600 euros; muebles de precios asequibles en Fernando Durán; una selección de artistas vascos en Anteo de San Sebastián con García Barrena y Montes Iturrioz a la cabeza y un centenar de esculturas de arte étnico que se cotizan entre 100 y 5.000 euros en Durán Subastas.

CARLOS GARCÍA-OSUNA

A Isabelle Huppert le gusta medirse regularmente en los escenarios. Y Eric Lacascade, uno de los directores de moda de la escena gala, llevaba tiempo buscando un texto que les permitiera trabajar juntos. Lo tuvo claro cuando releyó *Hedda Gabler*, de Ibsen porque, según dice, sintetiza gran parte de las patologías de los personajes que la actriz ha hecho suyos en las películas de Chabrol: “Mujeres en un universo burgués y al borde de la locura, con muchas sombras”. La obra llega a Barcelona, al teatro Lliure, los próximos días 4 y 5.



## Eric Lacascade

**“Quise que Huppert reprodujera sus personajes del cine”**

PASA por ser uno de los innovadores de la escena gala, especialmente después del éxito de su ciclo sobre Chejov. Perteneciente a la generación de directores de más de 40 años, sus antecedentes se sitúan en la década de los 80, cuando fundó con Guy Allouche la compañía Ballatum siguiendo las ideas de quienes considera sus maestros, Grotowski y Guy Debord. Así se explica su interés por desarrollar una gramática escénica que, alimentada

por los grandes textos clásicos, experimenta en laboratorios teatrales. Desde 1997 dirige el Centro Dramático Nacional de Normandía-Comédie de Caène, en el que ha creado un centro de investigación (CRET) al que acuden artistas para hacer, según dice, “ejercicios de creación sin necesidad de trabajar para ‘vender’ el producto”.

—¿Cuándo y dónde estrenó *Hedda Gabler*? ¿Es lo primero que vemos en España de usted?

— Estrené el espectáculo el 3 de enero de 2005 en el Théâtre de l’Odeón de París e hicimos aproximadamente 45 representaciones. No es la primera vez que visito España pero hacía casi unos diez años que no venía, cuando hice un ejercicio llamado *Double inconstante* de Marnivaux en el Festival de Teatro de Granada, en los jardines de la Alhambra.

— Usted ha pasado de Chejov, del que hizo un ciclo, a Ibsen. Aparte de

vivir en el mismo tiempo ¿qué más tienen en común estos dos autores?

—La verdad es que he trabajado mucho con Chéjov. He hecho *Ivanov*, *Círculo de familia para tres hermanas*, *Platonov*, *La Gaviota* ... y la verdad es que no tiene mucho en común con Ibsen, pero estaba buscando un autor para trabajar con Isabelle Huppert y encontré que Ibsen era el más adecuado. Chejov e Ibsen son completamente distintos. Che-

**“El CRET que dirijo es un centro de experimentación donde los actores pueden ensayar sus ‘experimentos’ con otros creadores sin necesidad de trabajar para vender. Hemos colaborado con Thomas Richards, Rodrigo García y Castellucci”**



TRISTAN JEANNE VALÈS

joy es de una desesperanza optimista, incluso alegre diría yo; hay cierta elegancia, cierta belleza, cierta voluntad optimista con un predominio de la razón. Ibsen es más realista, más frío. Chejov es más pasional, tiene mucho de la desmesura eslava, del exceso de sentimientos.

—¿Por qué *Hedda Gabler* fue la elegida? ¿Por qué este personaje es tan adecuado para una actriz como la Huppert?

—Tanto Isabelle como yo queríamos trabajar juntos y yo estaba buscando un autor, una obra, una situación teatral que me permitiera reproducir un poco los personajes que Isabelle ha interpretado en el cine. Quería, más que nada, ver

cómo Isabelle reproducía en un escenario el tipo de personajes que ha hecho con Haneke o con Chabrol. Y al final encontré a Ibsen y a Hedda Gabler, una heroína trágica al estilo de los personajes de Chabrol: mujeres en un universo burgués, pero al borde de la locura, con muchas sombras, casi al borde de la depresión; son mujeres con muchas fantasías en la cabeza pero que, a la vez, rehuyen cualquier contacto físico, rehusan la sexualidad. Además, estoy muy orgulloso del resultado final, ambos lo estamos, tanto Isabelle como yo.

—Sostiene que *Hedda Gabler* no es un drama burgués, sino una tragedia. ¿Por qué? ¿Ha sido ese su punto de partida?

—Es, efectivamente, un drama burgués, pero con atisbos de tragedia en su interior. De hecho, los personajes de *Hedda Gabler* son personajes trágicos en el interior de un drama burgués. Lo que más me ha interesado de esta obra es ver cómo la protagonista se da cuenta de la situación de heroína trágica sujeta a un destino y cómo ella se deteriora a la vez que lo hace la tragedia con algo que sucedió en el pasado. En los dramas burgueses todo se centra en el presente, pero en *Hedda Gabler* y en la protagonista en concreto aflora el peso del pasado. Hedda es una heroína trágica en un drama burgués que es conducida al suicidio.

### Espectáculos que no se venden

—¿Cree que el público comprende y se solidariza con la infelicidad de Hedda o, por el contrario, no despierta en ellos un sentimiento amistoso?

—La verdad que no sabría decirle. Creo que el público experimenta un sentimiento de catarsis con la protagonista, se identifica con ella y con su sufrimiento. Pero me gustaría creer que he establecido una



## Isabelle Huppert, del cine al teatro

La presencia de Isabelle Huppert en Barcelona coincide con el estreno en nuestro país de su última película *Las hermanas enfadadas*, dirigida por Alexandra Lécclère. La actriz lleva rodadas unas 60 películas y entre sus trabajos teatrales figura *Medida por medida*, de Shakespeare, dirigida por Peter Zadek; *Un mes en el campo*, de Turguenev, por Bernat Murat; *4.48 Psicosis*, de Sarah Kane, por Claude Régy; *Medea*, de Eurípides, dirigida por Jacques Lassalle. Entre sus próximos proyectos teatrales figura retomar la citada pieza de Sarah Kane para representarla, en inglés, en Nueva York, Los Angeles y Chicago. De *Hedda Gabler*, la actriz ha dicho que coincide con el autor cuando afirmaba que era “un personaje que sería mejor comprendido en el futuro. Cuando hoy la interpreto hay notables figuras femeninas, tanto del cine como de la literatura, que la preceden y que contribuyen a aclarar el personaje”.

cierta distancia que hace que el espectador pueda escoger libremente.

—Desde 1997 dirige La Comédie de Caen, donde ha creado el Centro de Investigación y Experimentación Teatral (CRET). ¿En qué consiste su labor y con quién trabaja?

—El CRET es un centro de experimentación teatral donde los actores pueden ensayar sus creaciones y compartir sus “experimentos” con otros creadores, estudiantes, baila-

rines, *performances*... Son ejercicios de creación sin necesidad de hacer ningún trabajo de producción, ninguna necesidad de trabajar para “vender” el producto, es decir, el objeto teatral no es producto de venta, no es necesario que la creación en la que se está trabajando acabe en los circuitos comerciales. Acostumbro a trabajar con Thomas Richards que trabajó mucho con Grotowski (la editorial Alba ha publicado en España *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*) o con Rodrigo García o Romeo Castellucci (director de la compañía italiana Raffaello Sanzio) o Jan Fabre, con gente del mundo de la danza o con gente muy joven que empieza.

### Infidel al texto

—¿Es partidario de ser fiel a los textos o de que éstos sean un punto de partida en la creación del espectáculo?

—Me interesa la situación que proponen los textos, los conflictos que hay en su interior, los estados físicos y psíquicos de los personajes, cómo el objeto del texto nos conduce a experiencias comunes. Seguir el texto fielmente no me interesa, me interesa la intimidad profunda del texto haciendo eco con nuestra intimidad y nuestra vida personal más profunda, con la vida de los actores y del director.

—Después de *Hedda Gabler*, ¿qué ha estrenado?

—Dos cosas: un espectáculo *performance* con canciones, *Tête ailleurs*, que he hecho con la Comédie de Caen —cooperativa de actores que dirijo y en la que trabajo muy a menudo con propuestas que me hacen— y con Norah Krief, y que se ha representado en el Théâtre de la Ville de París. También con otro actor de la cooperativa, Dario Lippi, con el que trabajo desde hace una docena de años, estamos representando en Lausanne una obra que se llama *Fetichisme nightmare for mechanic goll*.

LIZ PERALES

# Se multiplican los festivales de danza

Hoy comienza Dansa València 2005, consagrado al ballet contemporáneo y que se suma, junto al certamen Dantza Antzerki de Bilbao, a la celebración mañana del Día Mundial de la Danza. El Albéniz de Madrid acoge la gala oficial.

LA existencia de festivales de danza en los escenarios españoles se ha convertido, hoy por hoy, en la única forma de asegurar una mínima presencia de esta disciplina dentro de la programación de los teatros, empeñados en relegar un arte necesario que sigue reclamando más atención ciudadana y gubernamental y que está tan poco mimado por los programadores teatrales. La onomástica del Día Mundial de la Danza que se celebra mañana —el Albéniz acogerá su tradicional gala y se hará entrega del premio Zapato Rojo por su aportación a la danza a Car-

los Saura— es un recordatorio de esta situación, pero también de la constante ebullición creativa que vive el sector. Así se podrá constatar en el festival Danza València 2005 que bajo el lema “Bailes de riesgo” reúne más de 20 coreografías, entre ellas cuatro estrenos nacionales. El certamen se inaugura con *Lacrimosa Dies Illa* (hoy, en el Principal), una producción del Centro Coreográfico TGV con coreografía de Inma Rubio, y en la que participan la Orquesta Sinfónica de Valencia y el Coro de la Generalitat Valenciana. Se trata de una pieza de 20 bailarines donde el *Réquiem* de Mozart se mezcla con un montaje audiovisual.

**Recuperar la historia.** Otro de los platos fuertes del certamen, y también producido por el Centro Coreográfico, es *Remedios* (día 30, L'Altre Espai) de Toni Aparisi. Este montaje recupera la narración de acontecimientos históricos—algo poco habitual en la danza—, para llevar a escena la biografía de la guerrillera antifascista Remedios, y que tiene su

fuente literaria en el texto de Dulce Chacón *La voz dormida*.

Otro de los estrenos del festival es *Babel* (1 de mayo, Rialto), a cargo de la compañía Bojnami Danza de la coreógrafa Eva Bertomeu. La pieza nació impulsada por el ánimo de reflexionar sobre las razones que, según Bertomeu, han llevado al mundo al caos y al desastre. Por su parte, la formación Cienfuegos U6 DT estará presente, otra edición más, con *Cuando muere un ángel* (5 de mayo, Rialto) una obra con fondo sonoro de música clásica y jazz en el que la anécdota se diluye entre las sensaciones sobre la que planea una metafórica sombra de ángeles. La pieza corta *Derivas*, de Germana Civera (6 mayo, L'Altre Espai) es otro de los estrenos que se podrán ver en Dansa València, donde también presentarán piezas Teresa Nieto con *Consuelo* (día 6, Talía) y Carmen Werner y Provisional Danza con *The End* (30 abril, Rialto).

En Bilbao, la sala La Fundición también se suma a la celebración de la onomástica dentro de su festival de Dantza Antzerki. En él se podrán ver a la compañía vienesa Dans.Kias (14 mayo) con las piezas *Exposition Corps* y *Atraída* y a los argentinos de la compañía de Sebastián García Ferro con *Tantac Attitude* (22 mayo), pieza que utiliza el lenguaje grotesco como resorte expresivo.

Fuera del circuito de los festivales se podrá ver la propuesta de Laura Hormigón y Oscar Torrado, primeros bailarines del Ballet Nacional de Cuba que han creado el Ballet Don Quijote con 70 integrantes del Ballet Rostov ruso y que actuará con la famosa pieza de Petipa hoy en el Auditorio de Cuenca y mañana en Toledo. **ITZIAR DE FRANCISCO**

## Toni Fabre estrena en la CND 2

LA Compañía Nacional de Danza 2 que dirige Nacho Duato presenta hoy en el Teatro Madrid un montaje que incluye dos estrenos absolutos: *Violon d'ingres* de Toni Fabre y *Passing Birds* de Amaury Lebrun. Fabre, que fue uno de los más reputados bailarines de la Compañía Nacional de Danza y es actual adjunto al director artístico de la CND2, ha dotado a la compañía desde su creación de un repertorio en el que las obras de Duato conviven con los trabajos de nuevos y jóvenes coreógrafos, de tal forma que los bailarines de la formación pueden estar en contacto. Así, para este nuevo montaje se ha optado por nombres muy ligados a la compañía, como es el caso de Fabre, Lebrun y del propio Duato, que firma la tercera coreografía, *Passablement*, pieza que por primera vez es interpretada por la CND2. La formación fue creada en 1999 con el objetivo de tender un puente entre la formación académica y la vida profesional, convirtiéndose en cantera de la CND 1. Esta fórmula es la misma que utiliza la Nederlands Dans Theater de Holanda, donde estudió Duato.

## Títeres en el Principal de Zaragoza

LOS Titiriteros de Binéfar llevan casi 30 años haciendo teatro de títeres para niños y adultos por calles y plazas de todo el mundo: *El bandido Cucaracha* y *Almogárcas* son dos de sus espectáculos más populares. Ahora, en coproducción con el Centro Dramático de Aragón, estrena *El hombre cigüeña*, inspirado en la estética del teatro pobre de Grotowski pero con las pretensiones del teatro brechtiano: ser obra de denuncia y compromiso. En el espectáculo se cuenta una fábula de animales en la que el hombre se opone a la naturaleza y la destruye en aras de una supuesta civilización. La compañía de Paco Paricio ha hecho un trabajo de experimentación en el que muestra al titiritero atrapado por la historia que cuenta, una historia transitada por personajes marginales e inadaptados. La música es original de Alberto Gambino y como manipuladores actúan Paco (también autor de la obra) y Eva Paricio. Se estrena hoy en el Principal de Zaragoza y estará allí hasta el 31 de abril.



## Muestra de *Spoken Word* de Sevilla

EL Lope de Vega de Sevilla que dirige Antonio Álamo estrena su primera producción, una rareza titulada Festival Internacional de Spoken Word bajo la que se reunirán músicos y poetas desde hoy y hasta el 1 de mayo. “No es un festival de poesía, no es un festival de música, no es un festival de poesía con música de fondo... es un festival de *spoken word*”, dicen sus organizadores (Álamo, Silvia Grijalba y Javier Colis). Un género híbrido en el que se unen recitals de textos (poesía, prosa o prosa poética) con música concebida específicamente para acompañar las palabras y viceversa. Poetas norteamericanos *beat* como William Burroughs y Allen Ginsberg popularizaron el *spoken word art* que luego han continuado artistas como Laurie Anderson, Lydia Lunch, Lou Reed o Patti Smith. El programa reúne al poeta norteamericano John Giorno (estará en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el día 30) con el músico Nacho Vegas, al grupo Apocalypse musicando temas inéditos de Burroughs, a la bostoniana Lydia Lunch con textos de su último disco, y a Justo Bagüeste mezclando música electrónica e instrumentos analógicos con poemas de Jesús Ferrero y Aute, entre otros. También participará el polifacético Lee Reinaldo (de Sonic Youth).

## Los bebés van al teatro

ROMPIENDO *el cascarón* es el ciclo de teatro para bebés (entre 0 y 3 años) que ha organizado el Centro Cultural de la Villa de Madrid hasta el 19 de junio. En él se dan cita algunas de las formaciones especializadas en este segmento de población tanto nacionales y extranjeras. Este tipo de espectáculos tienen una duración pequeña y apelan principalmente a las sensaciones y emociones de los pequeños. La música cumple un papel protagonista y se tiende a que el público interactúe con los actores.

El programa se abre hoy con la compañía Ultramarinos de Lucas, originales de Guadalajara y que pre-

recreación de las profundidades marinas. De Italia llegan Teatrimperfetti (del 11 al 15 de mayo) con *De eso se ocupa la luna*, evocación del nacimiento a partir de una bailarina-actriz y una bañera; Tam Teatro ofrece su particular visión del mundo infantil en *Al di la*, donde el juego se mezcla la voz y la música. El teatro de la Guimbarde, originales de Bélgica, es uno de los grupos de teatro para niños más veteranos. En *Tierras* (del 25 al 29 de mayo) invitan a los niños a ver el mar y a subir una montaña y crear paisajes.

Los madrileños La Casa Incierta presentan (del 1 al 5 de junio)

*Pupila de Agua*, el primer espectáculo con el que se han dado a conocer: en él sitúan a los niños en el escenario para jugar con sonidos y objetos. Esta formación también se ha unido a los zamoranos Achiperre en *La geometría de los sueños* (del 8 al 12 de junio). Por su parte, los hermosos títeres de María Parrato, que se sirve de mitos y leyendas para sus obras, cerrará el ciclo (del 15 al 19 de junio) con *Ping, el pájaro que no sabía volar*.



ESCENA DE *DEBAJO DE LA MESA*

sentan *Miramira*, teatro de gesto y movimiento. A continuación (del 4 al 8 de mayo), los franceses Acta invitan en *Debajo de la mesa* a los niños a sentarse en una mesa donde se extiende el decorado de la obra, un

## Terrorismo

**DIRECTOR:** CARLOS ALADRO  
**INTERPRETES:** CIA. LA ABADÍA  
LA ABADÍA. MADRID

VARIOS elementos contribuyen a hacer de *Terrorismo* un espectáculo ejemplar; la interpretación, la sólida y perfecta estructura de la obra, el ensamblaje de sus distintas partes o secuencias: las distintas historias acaban entrelazadas en una línea narrativa común. Hay varios terrorismos en esta obra; desde el específico y concreto de una amenaza de bomba en un aeropuerto hasta el terrorismo doméstico de una violación que empieza en la complicidad y acaba en tragedia; de una deslealtad, de un autoritarismo maternal o de un asesinato conyugal. Y, de vez en cuando, un hiriente humor negro y ácido con apariencias de inocencia. En definitiva, es una cuestión de víctimas y de verdugos. Hay una inquietante y ácida belleza de escenografía y de dirección: un especial sentido de la imagen, del movimiento y del ritmo escénicos. En ese matemático ensamblaje de las distintas historias y en frescura del diálogo supongo que algo tiene que ver el talento de Antonio Fernández Lera a la hora de verter al castellano a los hermanos Presniakov.

Asistir a una interpretación de acentos tan dispares y, a la vez, tan conjuntados es un gozo. Ellos (Rojas, Ruíz, Arias, Elejalde y Moreno) y ellas (Otón, Gelabert y Nieto) desarrollan una amplísima gama de personajes con algo más que eficacia, con calidad. Destacar la rotunda sensualidad de Lidia Otón, acaso sea solo una forma de preferencia por determinado tipo de mujer. Y hacer lo propio con Elejalde y Moreno puede que sea un ejercicio de diferenciación sutil. En apoyo de esta parcialidad

viene la mayor complejidad de los personajes de Elejalde, no sólo distintos sino antagónicos. Y en lo referido a Moreno, la creación de un papel femenino en un difícil transformismo. **JAVIER VILLÁN**

## El misántropo

**AUTOR:** MOLIÈRE **DIRECCIÓN:** ORIOL BROGGI **INTÉRPRETES:** FRAMON VILA, QUIM LECINA, ROSA FÀMIZ, MARCIA CISTERÓ. **BIBLIOTECA CATALUÑA. BARCELONA. EN CATALÁN**

ORIOL Broggi, casi en sus comienzos como director de escena, ya nos mostró un *Jordi Dandin* (1999) y un *Tartufo* (2000) de gran dignidad. Le interesa Molière y sus espectáculos sobre el gran autor del barroco francés nos interesan porque sabe darle ese valor contemporáneo que tienen los grandes clásicos. Broggi nos muestra un Alceste cuya misantropía proviene de su personalidad sencilla, honesta y desencantada de la sociedad hipócrita y nos muestra a un personaje enamorado de Celimena pero poco dispuesto a formar parte de la frivolidad de la clase a la que pertenece. Es la reivindicación de un ideal de honestidad. Es un ser que, derrotado, se refugia finalmente en la soledad de un libro, de una biblioteca. Y aquí se halla uno de los aciertos de este excelente espectáculo: su representación en un espacio inusual, en una sala gótica de la Biblioteca de Cataluña, un espacio al que Broggi provee de una bella profundidad espacial. El excelente nivel de los intérpretes, consiguen el resto. El Alceste de Ramon Vila alcanza la perfección. y Celimena, la amante de Alceste, es una sorprendente y potente Rosa Gàmiz. Excelente *Misántropo*. **MARIA JOSÉ RAGUÉ**

# Ridley Scott

**“Siempre he buscado la épica en mis películas”**

El director de títulos imprescindibles como *Alien* o *Blade Runner* se ha afianzado como el indiscutible maestro de las epopeyas modernas. Tras revitalizar el género con *Gladiator* hace cinco años, Ridley Scott vuelve con *El reino de los cielos* a orquestrar una superproducción histórica, esta vez situada en la época de las Cruzadas. Espectáculo y emoción están servidos en esta última interpretación del mundo moderno mediante los conflictos históricos del pasado, que el veterano director británico desentraña en esta entrevista.



**“Sitúo la película en un momento histórico en el que se vivían tiempos de paz, algo que ahora no somos capaces de lograr. En el filme asistimos al proceso de descomposición de esa tregua”**

MEDIADOS casi mil años desde la reconquista de Tierra Santa por los musulmanes y la reciente publicación de las reflexiones de Joseph Ratzinger en el ensayo *Fe, verdad y tolerancia*, advertimos que el imposible debate sobre cuál es el camino más corto al “reino de los cielos” —sean musulmanes, budistas o católicos— todavía mueve el mundo, y que los tiempos han podido cambiar, pero no tanto las ideas.

Como el enfrentamiento entre

los ejércitos sarraceno y cristiano que pone en escena con espectacular verismo Ridley Scott (South Shields, Inglaterra, 1937) en la epopeya *El reino de los cielos* —que asaltarán las pantallas mundiales el próximo 6 de mayo—, cada bando está convencido de que su camino es el mejor, si no el exclusivo, para tocar la gloria divina. Según el autor de *Blade Runner*, agnóstico declarado —“Nunca he escuchado la voz de Dios”, asegura—, la clave para moderar el debate que ha provocado tantos ríos de sangre a lo largo de la historia hay que buscarla en el aspecto puramente humanista del entramado, que como no podía ser de otro modo ocupa el primer plano de la película. “No defendemos piedras, sino gentes. Luchamos por la seguridad y la libertad de las personas”, grita el caballero Balian (Orlando Bloom) cuando lidera la defensa de la ciudad santa del arrollador ejército de Saladino. Como su protagonista, que conduce todo el relato con irregular fuerza y menos presencia que varios de los secundarios (especialmente memorable es la caracterización, con la sola ayuda de su voz, de Edward Norton

en la piel del rey leproso Balduino IV), el filme defiende el ideal del hombre frente al ideal de Dios, y sitúa ese reino de los cielos que da título a la película en el maltratado reino de los hombres, en un hipotético mundo donde las personas ya no se maten entre ellas en defensa de sus creencias religiosas.

—Se trata de comprender que, cuando se discuten ideas y conceptos, en primery último lugar estamos tratando con seres humanos. Por eso hemos situado la película en un momento histórico en el que se vivían tiempos de paz, algo que no somos capaces de lograr actualmente. A lo largo del filme, asistimos al proceso de descomposición de esa tregua, que en realidad duró muy pocos años. Nuestro héroe, Balian, es un ser humano razonable que aborda la cuestión religiosa desde la tolerancia, el único lugar posible; pero otra serie de intereses, más allá de los puramente religiosos, intervienen para echar todo por tierra. Me refiero sobre todo a las ambiciones y a las ansias de poder, que generalmente es lo que desata los conflictos.

#### Dudas de fe

—¿Cree que los conflictos religiosos actuales tienen una conexión histórica directa con lo que ocurrió en aquellos años de las Cruzadas?

—Uno de los muchos historiadores que han estado implicados en el proceso de esta película me dijo que en aquellos tiempos era impensable poner la fe en duda. Es decir, alguien como Balian no pudo haberse expresado en voz alta tal y como lo hace en la película, poniendo en cuestión su fe. Pero creo que no solamente yo, sino la gran mayoría de la población, se hace la misma pregunta que proponemos en el guión: ¿por qué nos resulta tan difícil aceptar la fe en la que hemos sido educados? Es una pregunta que yo siempre me he hecho. Creo que estamos donde estamos porque hasta hace bien poco no se podía pensar en voz alta sobre religión, simplemente había que acep-

tarla. Y esto es algo que todavía ocurre en muchos lugares del mundo. Contestando a su pregunta, creo que la conexión histórica es obvia.

—¿Desde cuándo ha querido llevar a la pantalla la época de las Cruzadas y qué lo ha hecho posible?

—Es una idea que entronca directamente con mi adolescencia, cuando muchas películas de época, especialmente las de Kurosawa y las de Bergman, me despertaron la pasión por los relatos de caballeros. Eran sueños de infancia, como las películas de piratas o los westerns, pero hasta que no he conocido a Bill Monahan, el guionista de la película, no se presentó la oportunidad real. Le conocí en el rodaje de *Black Hawk derribado* cuando leí un guión que había escrito para dirigirlo él mismo titulado *Trípoli*, que de hecho está ahora rodando con Russell Crowe. Me gustó mucho y mientras hablábamos traté de averiguar si tenía más guiones en su cabeza, porque no siempre es así, y comprobé que poseía enormes conocimientos sobre la época de las Cruzadas, así que fue algo muy natural empezar a trabajar con él en la materia. Por otro lado, los dos tuvimos claro desde el principio que no íbamos a hacer una película de buenos y malos, que queríamos presentar a los dos bandos de un modo equilibrado.

De la noche a la mañana y de la mano de Ridley Scott, Bill Monahan se ha convertido en el nuevo vecino de Hollywood, alguien que en apenas un año se ha ganado la confianza y el respeto de los potentados de la industria. Sólo así se entiende que en apenas unos meses, este bostoniano de 45 años haya vendido su primer guión *Trípoli* por una suma de seis cifras a la 20th Century Fox, y convencido a su productor Mark Gordon de que sólo él, sin experiencia en el medio, puede dirigirlo. Además de *El reino de los cielos*, también es responsable del guión de la próxima película de Martin Scorsese, *The Departed*, y de la cuarta entrega de *Parque Jurásico*, a punto de rodaje.

**“La épica no anula de por sí los retratos precisos, los estudios de personajes ni por supuesto los primeros planos. Hay grandes épicas llenas de planos cortos. Pero sin duda uno de los grandes personajes es el paisaje, y yo en ese terreno creo que me muevo muy bien”**

—Aunque hace muchos años que quiere trasladar esta época a las pantallas, ¿es posible que ahora, después del clima mundial que se ha creado a partir del 11-S, la película adquiera un significado especial?

—Probablemente ahora es una película más importante, pero es así por pura coincidencia. En todo caso, no creo que las coincidencias sean precisamente negativas, tienen su sentido. Aunque efectivamente pueda interpretarse de ese modo, quiero dejar claro que no es una película diseñada para hablar de nuestro mundo después de los atentados del 11 de septiembre. *Black Hawk derribado*, por ejemplo, aunque también se presentó de forma accidental, creo que tenía más que ver con ello, en el sentido de que planteaba preguntas que era necesario hacerse, y que todo el mundo empezó a preguntarse después de los atentados, sobre la legitimidad o no de un país de intervenir militarmente en otro país... Terminé la película después de los atentados, y pensé que no iba a encontrar mercado para ella, ni siquiera hice tests de audiencia para comprobar las reacciones del público. ¿Cómo iba a hacerlas después del *shock* producido? Era una película sobre la intervención americana [en Somalia], no sobre su interferencia en el proceso, dos palabras muy diferentes que se han utilizado indistintamente.

Echando mano de hemeroteca, las preguntas que Ridley Scott se hacía entonces durante la promoción de *Black Hawk derribado* eran las siguientes: “¿Hay que permanecer indiferentes cuando unos dictadores siembran el hambre, la guerra civil y la muerte en sus países? ¿Se debe intervenir y salvar a la población de la hambruna o mirar hacia otro lado? ¿Quiere usted que se envíe en una misión de paz a su hijo

a un país lejano que hasta ayer ignoraba que se encontrara incluso en el mapa?” (‘El Cultural’, 23-1-2002). Cabe preguntar: más de tres años después, y en vista de los acontecimientos que han agitado y dividido el mundo, ¿ha encontrado alguna respuesta?

—De momento ya se han desenterrado 3.000 cadáveres de personas ejecutadas bajo el régimen de Saddam Hussein, así que... ¿hemos hecho bien en ir allí o no? Sigue siendo una cuestión difícil de responder, pero creo que desde luego hemos acabado con un régimen al que había que poner fin.

#### Las primeras reacciones

—¿Cuál ha sido la reacción general del público en los tests de audiencia que se han realizado de *El reino de los cielos*?

—Sólo hemos hecho estos tests en Estados Unidos, porque no se tiene costumbre de hacerlos en Europa. Se supone que lo que gusta allí, gustará también aquí, lo que generalmente es cierto, pero a veces es un error. Me sorprendió comprobar cuán pocos espectadores han asociado la película con lo que está pasando en el mundo... En cierto sentido, eso no me hace muy feliz, pero creo que con proponer el debate ya se ha hecho suficiente. Es interesante y muy importante. En Europa creo que habrá mayor facilidad para identificar la película con los acontecimientos actuales, y con que despierte algo de interés por la historia en los jóvenes cegados por la PlayStation, el rap y los deportes, ya se habrá hecho suficiente.

—¿Ha tenido que sacrificar mucho rigor histórico en favor del espectáculo?

—No mucho, pero es inevitable. Al fin y al cabo, el cine es también entretenimiento, y mi formación en

la publicidad no me permite apartarme del lado puramente comercial de la industria. Pero debo decir que todos los personajes existieron y que los eventos importantes que se relatan, de hecho acontecieron. Donde nos hemos permitido más libertad es en el personaje de Balian, un herrero que sabemos que existió, pero cuyos datos biográficos son casi desconocidos. La dramatización es lo que diferencia el arte de la historia, y nosotros los cineastas tenemos que interpretar y especular, algo que los historiados no se pueden permitir. Ellos son reporteros de la Historia y no suelen comprender que lo que ellos pueden relatar en mil páginas, nosotros debemos condensarlo en dos horas, y además rellenar los huecos.

—¿Qué le ha hecho confiar en Orlando Bloom para llevar todo el peso de la película?

—La intuición. Lo mismo me pasó con Russell Crowe en *Gladiator*. No era un actor tan conocido, había hecho *LA Confidential* y lo convertí en un general romano, cuando nunca antes había hecho algo parecido. La misión del director a la hora de escoger a los actores consiste precisamente en ver algo que no se podrá comprobar hasta que la película esté terminada. Que Russell Crowe podía ofrecer una espectacular interpretación de Maximus, era algo en lo que ambos creíamos, y eso es lo mismo que me ha ocurrido con Orlando Bloom. Ya estaba en mi mente durante la gestión del guión. Posee una inocencia en la

mirada que no llega a ser naif, y eso era lo ideal para el personaje. Por supuesto, un buen actor puede simular esa inocencia, pero Orlando la lleva en su ADN. En una película tan grande como esta tienes dos opciones, o contratar una superestrella o dárselo al actor perfecto. Yo he optado por lo segundo.

—¿A qué cree que se debe este renovado interés por la épica, algo que comenzó usted con *Gladiator*?

—Creo que en general estamos cansados de las pequeñas historias íntimas y de los psico-thrillers. Desde prácticamente los años veinte hubo un enorme período de *westerns*, que simplemente agotaron la fórmula, luego llegaron las películas de policías y serie negra, que creo que todavía no han terminado, porque muchos de los temas que plantean siguen sobreviviendo, el crimen en cada esquina y en cada minuto es algo que no se agota, siempre ha sido una fuente excelente para hablar del comportamiento humano. La épica va y viene, las películas de romanos acabaron de hacerse hace cuarenta años, probablemente con *Espartaco*, y ahora efectivamente parece que han vuelto para quedarse una larga temporada. Ya era hora.

#### Buen gusto digital

—¿En qué medida cree que han intervenido las nuevas técnicas digitales para revitalizar el género?

—Nunca podría haber hecho *Gladiator* sin esas “ayudas” digitales. Pero en realidad, prácticamente todo el material de la película era físico, y lo único que realmente se reconstruyó digitalmente fue el coliseo romano, que cinco años antes no podría haberse hecho. En *El reino de los*

**“En los tests de audiencia, me sorprendió comprobar cuán pocos espectadores han asociado la película con lo que está pasando en el mundo” ■ “Doy tanta importancia a los ambientes que rodean las historias, que en cada película quiero reinventar un nuevo mundo que no se haya visto antes”**

*cielos* sí hemos empleado tecnología digital en algunas escenas, pero los espectadores difícilmente podrán localizar dónde, porque los resultados son cada año más depurados, prácticamente invisibles, y se hace muy difícil diferenciar lo real de lo virtual. En todo caso, en el trabajo digital todavía está involucrado el buen gusto, la sensibilidad artística... sin ella, los ordenadores no servirían de nada. La batalla que ruedo es real, los hombres estaban ahí en primera línea, los ejércitos eran auténticos jinetes de la Casa Real marroquí, y las torres y los puentes que se incendian también son reales.

—¿Qué ofrecen las epopeyas que tanto le interesan?

—Mi educación de lo que significa hacer cine tiene más que ver con el trabajo en equipo. Inconscientemente, incluso en mis películas más pequeñas, siempre he buscado la épica. He disfrutado mucho viéndolas y disfruto aún más haciéndolas. *Los duelistas* podemos entenderla como una “mini-épica”, y *Alien*, aun siendo contenida, se convirtió en una epopeya galáctica. *Blade Runner* era definitivamente una película de policía con tono épico. En realidad, creo hay que plantearse qué significa que una historia es épica, es algo difícil de definir... ¿A qué nos referimos? ¿A grandes escalas? ¿A historias más grandes que la propia vida? ¿A películas históricas?...

España y Marruecos han sido los escenarios escogidos para filmar *El reino de los cielos*. Acostumbrado a rodar en estas tierras, sobre todo spots publicitarios pero también películas (*1492: La conquista del paraíso*), Ridley Scott asegura que “sin la arquitectura proporcionada por ciudades como Sevilla, Huesca, Ávila o Segovia [el Cabildo de Córdoba no dio permiso para rodar en la mezquita], se tendría que haber reconstruido todo en cartón-piedra”. Algo que ha sido necesario para alzar la

## De Balian a Saladino

EL herrero Balian, héroe de la defensa de la Ciudad Santa en el ocaso cristiano del Reino de Jerusalén, durante la monarquía de Balduino IV, el Rey Leproso, es un personaje arrancado de las páginas de la historia y convertido en mito cinematográfico. Por tanto, la película de Ridley Scott tiene una base histórica y una interpretación libre, como debe ser siempre el cine, porque, de lo contrario, simplemente, sería un documental. La acción transcurre entre la segunda y tercera cruzadas, momento trascendental porque marca el auge de la reacción musulmana, de la mano de un caudillo extraordinario, Saladino, y el desastre cristiano cuando parecía que el empuje cruzado sería irresistible. En 1189, época de la acción del protagonista en Tierra Santa, comenzó la tercera cruzada, llamada de Los Tres Reyes, porque estuvo encabezada por Federico Barbarroja (Alemania), Felipe Augusto (Francia) y Ricardo Corazón de León (Inglaterra). Esta tercera cruzada se inició tras la derrota cris-



RIDLEY SCOTT Y JEREMY IRONS DURANTE EL RODAJE

tiana en Hattin y la conquista de Jerusalén por Saladino, en 1187. Pero la operación fue un auténtico desastre porque Barbarroja se ahogó en el río Salef, en Cilicia y su ejército optó por regresar a la patria. Continuaron los anglofranceses y reconquistaron Acre, en 1191, pero no tuvieron ni fuerzas ni empuje para reconquistar Jerusalén. Por tanto, la acción y el personaje son históricos, aunque no se pueda pretender que los detalles cinematográficos reproduzcan minuciosamente la acción, porque, de lo contrario, no se trataría de cine sino de un reportaje historicista y, por tanto, de la visión académica y muy reducida del tema. En el cine histórico debe considerarse que la época sea precisa; la acción, plausible; los decorados, apropiados; las vestimentas, de época, irreprochables; el protagonista, verosímil... el resto, sólo cine, como *El reino de los cielos*. Por tanto, si en el argumento no hay que buscar precisiones historicistas y sólo deben considerarse los valores cinematográficos —como en cualquier película—, tampoco en las intenciones deben atisbarse mensajes ideológicos. Por eso, yo sugeriría que esta película se viera como un filme del género “aventuras”; considerarla una pieza más de la confrontación cultural-religiosa cristiano-musulmana excedería con mucho su planteamiento.

DAVID SOLAR

ciudad de Jerusalén en el desierto de Marruecos, uno de los escenarios de rodaje más grandes construidos en los últimos años: 28.000 metros cuadrados de muros, 6.000 toneladas de escayola, 80 escenógrafos, 350 carpinteros, 30.000 extras... son cifras que dan la envergadura de una superproducción de 130 millones de dólares de presupuesto.

### Difícil equilibrio

—Lo difícil es alcanzar el equilibrio entre el espectáculo y los dramas personales. ¿Cree que lo ha conseguido?

—Me he preocupado mucho por eso. Creo que la épica no anula de por sí los retratos precisos, los estudios de personajes ni por supuesto

los primeros planos. Hay grandes épicas llenas de planos cortos. Pero sin duda uno de los grandes personajes es el paisaje, los grandes escenarios, y yo me muevo bien en ese terreno. Doy tanta importancia al ambiente que rodea la historia que en cada película quiero reinventar nuevos mundos que no se hayan visto antes.

—Ha tocado muchos géneros, ¿para cuándo hará un *western*?

—Amo el western. John Ford es el más grande con diferencia... Es sin duda mi película pendiente. La primera vez que traté de hacer un western fue cinco años antes de *Los duelistas*. Encontré un buen guión y fui a Israel donde había un set muy interesante, en el que de hecho se rodó la película *Billy dos sombreros*, con Gregory Peck... pero al final no salió. Es un sueño y una intención real dirigir un western. De hecho, estoy escribiéndolo ahora con Bill Mohanan. Se titula *Meridiano sangriento* y está basado en una obra de Corman McCarthy.

—¿Cree que su mejor película todavía está por llegar?

—Eso espero.

Eso esperamos todos.

CARLOS REVIRIEGO

**HORMIGAS EN LA BOCA**

Director: MARIANO BARROSO  
 Intérpretes: EDUARD FERNÁNDEZ,  
 ARIADNA GIL, JORGE PERRUGORÍA  
 Guionista: BARROSO, ADAMS  
 ESTRENO: 29 ABRIL 92 MIN.

EL género de aventuras internacionales nunca se le ha dado bien del todo al cine español. Los ensayos tempranos de Antonio Isasi (*Estambul 65*, *Las Vegas 500 millones*) discurrían más cerca del thriller genérico que de ningún otro modelo. La incursión descarnada y reflexiva de José Luis Borau (*Hay que matar a B*) sigue siendo, al día de hoy, la obra con mayor envidia que podría ins-

en países ajenos siguen ejerciendo una cierta fascinación para muchos narradores como marco ideal para conjugar el mestizaje del desarraigo identitario con el desgarramiento romántico. El propio Mariano Barroso probaba fortuna, ya en el año 2000, con *Kasbah*, y repite ahora la jugada con *Hormigas en la boca*. La historia procede esta vez de una novela escrita por su propio hermano (Miguel Barroso) y tiene como telón de fondo la agitada, inestable y mafiosa Cuba de 1958/59, gobernada todavía por Batista pero atrapada en los últimos momentos del régimen frente al empuje de la revolución triunfante.

incluida la herida doliente del fracaso político (la posguerra española) que arrastra consigo el antihéroe (un perdedor derrotado también en el amor) empeñado en buscar a la *femme fatale* para entender las razones de la traición sufrida con la colaboración del amigo local, el típico "ayudante del protagonista"...

Materiales demasiado estereotipados, en definitiva, como para que Mariano Barroso consiguiera llevárselos a su terreno. El interesante y personalísimo cineasta de *Mi hermano del alma*, *Éxtasis* y *Los lobos de Washington* (originales versiones hispanas de la reflexión crítica sobre la trastienda de la moral del éxito y

de la lucha por el triunfo a cualquier precio, deudoras del teatro de Sam Shepard y de David Mamet) pone su

mejor oficio y voluntad, su indiscutible talento visual, para dotar a la película de un armazón narrativo y de una consistencia plástica bien reconocibles, pero no llega a dotar a esos moldes hipercodificados de la carne y de la sinceridad que habrían necesitado, como personajes de género, para trascender el tópico y alcanzar el estatus de arquetipo.

Las imágenes de *Hormigas en la boca* son las de un director que sabe filmar y sabe narrar, tienen el empaque estético (fundamental) que les confiere la sabia luz de Aguirresarobe en un virtuoso ejercicio de adecuación bipolar (tanto a las condiciones específicas del escenario caribeño como a los códigos propios del género), pero arrastran una servidumbre literaria que el guión no acaba de resolver y que la puesta en escena no termina de asimilar. La potencialidad de la historia como narración de género y la dimensión moral del relato se pierden, entre medias, difuminadas en un entramado argumental y melodramático que pesa excesivamente sobre ellas.

**CARLOS F. HEREDERO**

**En los treinta**

UNA inteligente, sensual y meritosa tragicomedia sobre el final de la veintena y la entrada en la edad adulta llega a mañana a nuestras salas procedente del universo semindependiente del cine norteamericano. *Cosas que hacer antes de los treinta*, de Simon Shore, maneja con ingenio y soltura las herramientas de la comedia agrídulce a través de un grupo de amigos (todos actores desconocidos) que se enfrentan con miedo a las responsabilidades que conlleva la entrada en la treintena.

**Mujer heroica**

TRAS larga espera, y después de su paso por el Festival de Málaga, se estrena el último trabajo del productor y director Gerardo Herrero (*Territorio comanche*, *Las razones de mis amigos*). *Heroína* es la crónica de una mujer luchadora, madre de un heroinómano, que en los años ochenta combatió la mentalidad de las autoridades y los prejuicios sociales en torno al narcotráfico y las víctimas de la droga. Siguiendo la estela de su papel en *La suerte dormida*, Adriana Ozores lleva todo el peso del filme con una interpretación convincente.

**Jo, qué noche**

UN nuevo filme argentino aterrizó en nuestras pantallas, y como no podía ser menos también se encarga de reflexionar sobre la crisis económica que sufre el país. *Hoy y mañana*, de Alejandro Chomski —que participó en el último festival de Cannes— es una historia de supervivencia que transcurre en una sola noche. Protagonizada por Antonella Costa (lo mejor de la propuesta), narra, rozando el absurdo, la necesidad que tiene una joven de prostituirse para poder pagar las facturas pendientes.

**Antihéroos en Cuba**

ARIADNA GIL Y JORGE PERRUGORÍA EN *HORMIGAS EN LA BOCA*

cribirse en dicho marco, pero permanece como un islote sin descendencia. El frustrado ensayo de Ricardo Franco (*El sueño de Tänger*) apenas cuenta entre los trabajos personales de su director y la versión posmoderna de Álex de la Iglesia (*Perdita Durango*) se inclina más hacia el exceso granguñolesco propio del cómic.

Sea como fuere, lo cierto es que las historias de perdedores atrapados

El contexto reúne todos los requisitos. Esa atmósfera de corrupción política, negocios sucios, frivolidad mundana y compra de voluntades ofrece, como escenario fílmico, un reconocible espacio dramático para la aventura amorosa a medio camino de la inevitable *Casablanca* y de la *Habana* de Sydney Pollack. Los materiales narrativos de la novela original no eluden ninguno de los lugares comunes más previsibles,

# Río sin retorno

El Cultural entrega el próximo jueves, por sólo 8,95 euros, el DVD *Río sin retorno* (1954), dirigida por Otto Preminger. En el único western convencional que protagonizó, realizado en Cinemascope, Marilyn Monroe comparte pantalla con el magnético Robert Mitchum, formando con él una de las parejas más electrizantes de toda su carrera.

QUIZÁ es que un abogado vienés como Otto Preminger no estaba culturalmente preparado para hacer un *western* (¿qué director europeo lo ha estado aparte de Fritz Lang y Sergio Leone?), ni por supuesto para trabajar con Marilyn, quien hizo todo lo que pudo para retrasar el rodaje y así provocar su despido. Al director de la oscuramente imprescindible *Laura* le precedía la fama de que era capaz de hacer llorar al actor más duro, y sin duda Robert Mitchum era uno de ellos, si no el más duro de Hollywood junto a John Wayne. A Marilyn, por su parte, nunca le gustó la historia ni el papel asignado en *Río sin retorno*, pero se vio obligada a ser Kay Weston en este western que difícilmente puede ocultar su artificiosidad, no sólo en los cuatro números musicales (quizá lo mejor de la película), también en los coloridos y panorámicos paisajes fotografiados por Joseph La Selle, y por supuesto en el trepidante y largo descenso por los rápidos del río, que entre otras cosas nos sorprenden más por la resistencia de Marilyn que por el espectáculo de las secuencias de acción, muy bien filmadas aunque se vean las costuras.

Rodada en las Montañas Rocosas de Canadá, supuestamente la historia tiene lugar en Montana justo en los años posteriores a la Guerra de Secesión, cuando la quimera del oro hacía a las gentes abandonar sus hogares y desplazarse a los ríos y las minas en busca de su trozo de pastel en esa tierra de abundancia que era América. Recién salido de la cárcel por un crimen que se nos irá aclarando, Matt Calder (Robert Mitchum) está determinado a ser un buen padre para su hijo abandonado (el encantador Tony Rettig), de quien cuida una cantante de *saloon* (Marilyn Monroe) casada con un atractivo y codicioso jugador (Rory Calhoun). Engañados por éste, el ex-presidiario, su hijo y la cantante se ven obligados a huir de los indios a través de unas tierras salvajes pobladas de buscadores de oro amenazantes y peligrosos. Es difícil no pensar que *La reina de África*, rodada tres años antes, fue una inspiración para este retrato de una pareja equívocamente emparejada en su interminable travesía por aguas turbulentas, pero ni Mitchum es tan cínico (aunque sí silencioso) como Bogart, ni Monroe tan puritana como la Hepburn. En todo caso, el romanticismo siempre ha casado bien con la aventura, casi tanto como Mitchum



## LA CRÍTICA DIJO QUE...

–“Sin entrar en detalles, el escenario es irreprochable, y el CinemaScope tiene con qué llenar su inmenso espacio” (‘New York Post’)

–“Seguramente, el guionista ha hecho lo posible para intentar mantener un equilibrio justo entre la naturaleza y la señorita Monroe” (‘New York Times’)

–“La señorita Monroe puede hacer todo lo necesario para interpretar una película de aventuras” (‘Los Angeles Examiner’)

y Marilyn, dos fuerzas de la naturaleza. Bien pensado, más allá de Gable, ninguna de las parejas asignadas a Marilyn ha funcionado en pantalla. Feos o guapos, todos quedaban empequeñecidos a su lado. En algunos planos, es increíble asistir a cómo la grandeza de Mitchum también se pierde frente a la otra grandeza de Marilyn, mucho más abstracta. Aunque en favor del siniestro párroco de *La noche del cazador*, hay que decir que aguanta el tipo mejor de lo que nadie lo había hecho antes.

**Trabajo alimenticio.** La película, en todo caso, era un producto meramente alimenticio para todos los implicados, tanto para Otto Preminger –que le sirvió como campo de pruebas del Cinemascope– como para ambas estrellas, así que la actriz interpretó su parte como pudo y dio la imagen de un alma sensible en un mundo rudo, una princesa de *saloon* con menos volumen que la reina de una baraja. A caballo entre la mujer fronteriza y la chica de las plumas (que sublimaría Angie Dickinson en *Río Bravo*), el personaje de Marilyn se queda apenas en el lado más reconocible y menos interesante de la mitología femenina norteamericana. “Me merezco algo

mejor que un western de mala muerte donde la interpretación quedó en segundo plano con respecto al decorado”, dijo la actriz. Su papel no iba ser la excepción en una película que recicla estereotipos procedentes de mejores y más filosóficos westerns y convierte a los indios en cuadrillas de la muerte, a los ex-presidarios en héroes maltratados, a los buscadores de oro en almas sádicas. La honradez y el bien según unos códigos morales inequívocamente transparentes vuelven a triunfar, lógicamente, esta vez con especial virulencia en el gesto homicida de un niño que está condenando a repetir la historia de su progenitor. Aunque signifique la vergüenza, matar por la espalda está permitido en contadas excepciones. Una de ellas es salvar la vida de tu mejor amigo. Otra, la de tu padre. Con estoicismo, el héroe silencioso y seguro de sí mismo aceptará lo que venga –rejas y robos, aguas asesinas, felinos salvajes, indios y cazafortunas– y esperará mejores tiempos para la redención. El día llegará en que pueda subirse una mujer a la espalda y establecerse en el rancho a ver cada día cómo el sol se levanta por un lado y cae por el otro. **G. R.**

El próximo martes el Covent Garden de Londres acoge uno de los mayores acontecimientos de la temporada lírica: el estreno de *1984*, la primera ópera compuesta por Lorin Maazel (Neuilly, 1930). La obra, basada en la novela de George Orwell, cuenta con un excelente reparto encabezado por Simon Keenlyside, Richard Margison y Nancy Gustafson. La producción es de Robert Lepage y tendrá en el foso al maestro francés, que lleva cerca de un cuarto de siglo



MANUEL BRUQUE

sin dirigir en la Royal Opera House. Con este motivo, el director titular de la Filarmonía de Nueva York, ha hablado con El Cultural.

HACE cinco años que Lorin Maazel daba a conocer, curiosamente a través de estas páginas, que su ópera *1984*, basada en la novela de Orwell, sería estrenada a primeros de mayo de 2005. Acababa de saber que el Covent Garden—teatro al que entonces no quiso identificar por respeto—la presentaría en lo que suponía volver al foso londinense después de su remodelación. La institución británica apostaba por un autor que, teniendo en cuenta su carisma mediático, iba a proporcionarle una proyección mundial como difícilmente podría dar otra figura más “profesional”. Lo hacía teniendo en cuenta los riesgos de futuro que, en parte, asumirá el propio Maazel quien abordará algunos de los costes de la producción escénica de su propio bolsillo. No es de extrañar que el acto se haya convertido en uno de los mayores acontecimientos, algo que raramente sucede en un estreno contemporáneo, con llenos absolutos para todas las funciones y solicitudes de todo el mundo.

Para el melómano, la obra de Maazel es poco conocida, sobre todo si él personalmente no la dirige. Alcanzó alguna popularidad su “arreglo” sinfónico de la *Tetralogía*, difundida como *The Ring without words*, así como algunas adaptaciones que llevó a cabo para Andrea Bocelli sobre canciones de Tosti que queda-

## Lorin Maazel

### “La profecía de Orwell está cerca”

**“Con 1984 quiero reclamar la atención sobre el espíritu humano, señalando que lo que vaticina Orwell se puede evitar. Además, pensé que alrededor de los dos amantes se podía tejer un trabajo musical y teatral muy eficaz”**

ron plasmadas en el disco *Sentimento*, en el que Maazel también intervenía como violinista. Hace apenas un par de meses, con motivo de su 75 aniversario, la Filarmónica de Nueva York, de la que es titular, le dedicaba un programa íntegro, convertido en una fiesta, en la que participaron desde el actor Jeremy Irons a su actual esposa, la actriz Dietlinde Turban. En España, uno de los terrenos más abonados por el maestro franco-americano, conocemos una de sus piezas más antiguas, la *Música para flauta y orquesta* que, curiosamente, se presentó allá por enero de 1998, en la misma y comentada gira en la que se protestó con virulencia la lectura, no muy virtuosa, que la Filarmónica vienesa ofreciera del *Bolero* de Ravel.

Maazel se siente especialmente motivado ante el estreno. Desprende una ilusión y una satisfacción que modifican de cuajo ese tono, entre huraño y distante, con el que suele iniciar las entrevistas. Toda la preparación va sobre ruedas y llegar al próximo martes parece, más que nada, la culminación de un sueño. “El comienzo de esta aventura fue en Munich, cuando yo era titular de la Orquesta de la Radio de Baviera”, señala a El Cultural. “August Everding, que había sido nombrado director general del renovado Prinzregenten Theater en Munich, vino a mi casa en 1995, todo ilusionado, pidiéndome que le escribiera una ópera nueva para su teatro. Yo no estaba nada seguro –de hecho al principio le dije que no– porque si bien tenía mucha experiencia de foso, nunca me había planteado la posibilidad de escribir una ópera. Pero me acabó convenciendo”.

#### **Elección del tema**

–Y llegó la elección del tema.  
–En principio era lo más difícil. Hablamos mucho y yo estaba ob-

sesionado por llevar a cabo una propuesta seria. Así propuse *1984* de George Orwell. Pero luego Everding murió en 1999, sin haber llegado a firmar el contrato. Fue entonces cuando el Covent Garden se interesó por el asunto.

–Por cierto, y haciendo un paréntesis, esto supondrá su vuelta a un teatro en el que no actuaba desde hace mucho.

–Sí, la última obra que dirigí fue una *Luisa Miller* de la que existe un registro discográfico (con Ricciarelli, Domingo y Obrastzova). Fue en 1980, hace la friolera de veinticinco años.

–Volviendo al tema que nos ocupa, en la única entrevista que había ofrecido a El Cultural, ya señalaba la validez del *1984* de Orwell.

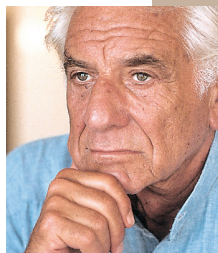
–Aunque es terrible, me parece muy representativa de nuestra realidad actual. Estoy seguro de que estamos a un paso de la catástrofe que vaticina Orwell quien, por cierto, estuvo luchando en la Guerra Civil española. Quiero, dentro de mis posibilidades, reclamar la atención sobre el espíritu humano, señalando que eso se puede evitar. O, al menos, incitar a la reflexión del público. Además es un tema que se presta al tratamiento teatral. Por una parte está una historia de amor que camina destinada a la catástrofe desde el comienzo. Y luego, todo lo que implica esa dictadura de pesadilla que viene reflejada por el Gran Hermano. Los personajes me parecían muy interesantes. Y pensé que alrededor de los dos amantes se podía tejer un trabajo musical muy eficaz.

–Y ¿el paso de convertir una novela en una obra de teatro lírico?

–Solicitó de mis libretistas –J. D. McClatchy y Thomas Meehan– que diseñaran la novela de forma

## **De la batuta al pentagrama**

FRENTE a lo que era habitual en el romanticismo, el siglo XX ha tendido a diferenciar con claridad el papel del director de orquesta y del compositor. Si bien son bastantes los creadores que se ven obligados a enfrentarse, batuta en ristre, con las orquestas a la hora de estrenar sus obras (y ahí podemos citar desde Penderecki a Cristóbal Halffter pasan-



L. BERNSTEIN



A. PREVIN



E. P. SALONEN

do por Stockhausen o Henze), contados son los directores actuales que han compatibilizado ambas disciplinas. Leonard Bernstein y Pierre Boulez, cada uno en su campo, han sido los nombres más famosos de la segunda mitad del siglo XX. Desaparecido el primero, octogenario el segundo, su música sigue siendo de las más programadas. A mucha distancia les siguen los demás. Así, el más conocido en los terrenos anglosajones es Oliver Knussen que ha logrado bastante prestigio como director, sobre todo al frente de formaciones especializadas. También van ganando cada vez más terreno Esa Pekka Salonen, a quien la Deutsche Grammophon le dedica un disco íntegramente compuesto por sus obras, y Mijail Pletnev, cuyos arreglos pianísticos han sido más que apreciados por la crítica. Andre Previn, por su parte, ha vuelto al candelero desde el estreno de su ópera *Un tranvía llamado deseo*. Y en España, hay que recordar al titular de la Orquesta de Valencia, Gómez Martínez.

teatral, porque yo quería una historia operística. Que además había que presentar de forma actual y moderna. Ésta fue la razón para acudir a Robert Lepage que es un hombre muy reconocido como director de escena. Y, después de ver su labor, tengo que decir que ha sido una sabia elección.

#### **Confianza de Rostropovich**

–Si bien el Maazel director es famoso y popular en todo el mundo (incluso en España fue imagen del cava Freixenet unas Navidades), el Maazel compositor es mucho menos conocido. Sus trabajos importantes en este terreno no van más allá de una docena de años.

–Aunque ya había escrito algunas obras, todo empezó cuando Rostropovich me pidió llevar a cabo un concierto para cello. Aquello fue un punto de partida que me incitó a escribir más habitualmente. Después vendría el movimiento sinfónico, *Farewells*, estrenado en el año 2000 para celebrar mi 70 aniversario, con la Filarmónica de Viena, cuya primera audición se llevó a cabo en la Musikverein. Pero el haber comenzado a escribir tengo que agradecerse a la fe de Rostropovich. Afrontar el reto de una ópera era, posiblemente, el siguiente paso.

–Sin mayores veleidades.  
–A estas alturas de mi vida, me siento muy contento de ser sólo un compositor que no ha querido hacer carrera en este campo.

–No se enfade, ¿no se aprovecha de su prestigio como director para programar sus obras?

–(Con risas). Para ser honesto, no me gusta hacer mi música demasiado. No me siento profeta de nada y, por ello, entiendo que su ejecución no deba ser tan fundamental que me obligue a hacerla mucho. Sólo ocasionalmente la incluyo.

–Toda la experiencia de foso que

ha tenido en su vida habrá sido útil.

—Sin duda. He dirigido muchas óperas y eso me ha dado muchas claves que me han sido muy útiles en mi trabajo. Conoces lo que implica la relación foso-escena. Los cuarenta años de estar ahí abajo me han facilitado mucho las cosas.

señalan lo que vale o no vale a partir de postulados caducos. Se ha acabado definitivamente con algunas tendencias fanáticas de falsos profetas de la música que atacaban hasta destruirlos a aquellos a los que no seguían su línea. Ese periodo, definitivamente terminado, malogró la

estar escrita para la lengua inglesa.

—Simon Keenlyside, Nancy Gustafson, Richard Margison, Diana Damrau... suponen un reparto de primerísimo nivel.

—Sin duda, es un bloque homogéneo. Me siento, a estas alturas, muy contento con la elección de

—Decía Elaine Padmore, directora artística en el Covent Garden, que el hecho de que alguien tan valorado como usted como director de orquesta aspire a ser reconocido en otro ámbito, no deja de ser un riesgo. ¿Qué siente más, miedo o curiosidad por conocer las críticas?

—Por mis experiencias previas, cada ocasión es diferente. En todo caso, los periodistas hacen su trabajo y yo el mío. No tenemos que estar de acuerdo siempre. Pero los respeto. Me sentiré muy contento si mi trabajo gusta y aceptaré su opinión humildemente. Pero lo veo con gran tranquilidad porque el mundo de la música es así. Siempre hay que verlo como un desafío: si gusta, fantástico; si no, ¿qué vamos a hacer?

## El maestro productor y ecologista

POCOS personajes tan fascinantes como Lorin Maazel, convertido en una de las figuras más reconocidas del mundo de la música. Reconocida es su batuta sostenida por una técnica excepcional, de la que él mismo daba las claves a El Cultural: “Si en el oído está el sonido justo, el gesto se encuentra y van apareciendo todos los matices”. No es menos famosa su memoria de la que se han contado muchas anécdotas. Sobre ella comentaba que “¿cómo se puede controlar lo que sucede durante una interpretación si no tienes todo en la cabeza? Si estás pendiente de pasar las páginas de la par-

titura es inevitable perder concentración y contacto con la auténtica música”. Ahora no sólo ha afrontado la composición de una ópera, sino que también se ha hecho cargo de la producción general a través de una empresa propia, Big Brother Productions, que asume los costes del montaje y vestuario—en la imagen, uno de los

ensayos— para llevarla a otros escenarios. Multimillonario, es un abanderado del ecologismo. Y junto a su esposa ha plantado más de 3.000 árboles en el Estado de Virginia. También ha construido un moderno teatro en su propiedad donde se dan conciertos y recitales.



—En su ópera 1984 utiliza todo tipo de recursos, incluyendo continuos guiños al mundo del pop.

—Creo que mi ópera es representativa de la música viva. He pulsado la música popular de mi época, sin dejar de estar ligado a una concepción musical contemporánea. Porque es una historia muy moderna, muy dramática, de gran tensión. El corazón de este drama muestra a dos amantes, por lo que la música debe tener un pulso amoroso. Y debe reflejar la tensión dramática, poner de relieve los elementos teatrales y trágicos de la novela.

### Postulados caducos

—¿Cuáles son sus referentes?

—Muchos. Bartók, Prokofiev, Berio, Britten o Penderecki, entre otros.

—Algunos de estos nombres han sido denostados por la vanguardia.

—Desprecio a esos profetas que

evolución natural de la música en el pasado siglo. Ahora creo que hay una nueva generación que volverá a otros postulados.

—Con su gran experiencia en el campo de la ópera, habrá tenido en cuenta a las voces.

—Mi música se puede cantar, está muy pensada para la voz. Ya había escrito otras obras menos ambiciosas para coro o para voz y orquesta. Es imprescindible hacer una música cantable, que pueda recordarse. En este aspecto, mi obra enzarza con la tradición europea occidental. Ya ha habido demasiados compositores que se han dedicado a destrozarse sistemáticamente esa forma de arte que llamamos ópera. En este aspecto, los libretistas han realizado un trabajo fantástico de adaptación. Mi música tiene, además, muy en cuenta el hecho de

cada uno, y están todos muy bien preparados. Soy consciente de las características, muy especiales, que tiene cada parte, además de que la obra puede resultar muy difícil. Pero creo que, con un reparto tan adecuado, las cosas irán bien.

—¿Cómo fue la elección de Robert Lepage? Recientemente hemos visto en España su *Celestina*.

—Yo pedí la colaboración de Lepage después de verlo en Londres. En principio se lo pensó, pero luego dijo que sí. Le invité a mi casa en Estados Unidos y desde el primer momento le hice partícipe del proyecto. Hemos pasado varios días juntos, analizando los aspectos literarios, los problemas escénicos así como las diferentes posibilidades. El desarrollo de la ópera ha tenido mucho de *work-in-progress* (obra en proceso) ya que he tomado sus indicaciones muy en cuenta, pues es hombre experimentado.

### Trabajo en Nueva York

—A modo de coda, resulta inevitable preguntarle por su trabajo con la Filarmónica de Nueva York.

—Estoy muy satisfecho. Realizamos un trabajo conjunto muy profesional y es evidente que la orquesta y yo nos entendemos. Mi contrato culmina en 2009 y, hasta entonces, es obvio que se pueden hacer muchas cosas.

—Por cierto, tras su infausta experiencia con la Ópera de Viena, ¿qué opina de lo sucedido con Muti en la Scala?

—No es correcto que diga algo de Riccardo que es mi amigo. Entiendo que es un momento muy delicado para la institución.

—¿Se verá tentado a volver a la Scala, teniendo en cuenta su amor por Italia y que Lissner, amigo suyo, es su nuevo responsable?

—Lo único que puedo decir es que de momento no estoy libre. Todo mi tiempo se lo dedico a la Filarmónica de Nueva York y a la Orquesta Arturo Toscanini, que es una orquesta de jóvenes excelente.

—Pero, ¿más adelante?

—¡Uf.....!

LUIS G. IBERNI

## Asalto a la Scala

HACE un par de semanas auguraba que en la Scala iba a morir hasta el apuntador y que, tras Fontana y Muti, caería también Mauro Meli. Así ha sido, Meli dimitió hace unos días.

Lo que sinceramente no me esperaba era quién iba a aterrizar. Si era presumible que quien viniera agrupara la dirección artística y la intendencia, dados los últimos problemas planteados entre quienes ocuparon ambas posiciones, Muti y Fontana. El Consejo de Administración de la Scala tenía que curarse en salud. Ya se sabe que en estos consejos hay de todo menos gente que conozca el oficio y es que eso es siempre muy peligroso para quienes no lo conocen. De ahí los goles que se suelen marcar a través de terceros con dobles o triples intenciones. ¿Qué les voy a contar de esto que ustedes no sepan? Hugues Gall y Nicolas Joël fueron tentados y, sobre todo, Alessandro Pereira pero éste, como ya les contaré, está muy bien donde está, en Zurich.

El templo milanés, el emblema lírico por excelencia, ha caído en manos francesas. Muy mal debe andar Italia para que haya sucedido. Mal de gestores y mal de imaginación. Y yo no tengo nada contra la globalización cultural en lo que a responsables se refiere, pero choca que al BBVA le resulte difícil asaltar la BNL y a Lissner le sea fácil coronarse en la Scala, referencia de Italia por excelencia. Claro que, tras Benedicto dieciséis en el Vaticano, tampoco resulta tan sorprendente.

Pero, ¿cómo ha llegado Lissner a la Scala? y ¿cuánto durará? Llegó simplemente porque alguien vendió la burra de que con él volvería Claudio Abbado. Y es verdad, como también es verdad que lo habría hecho con otros muchos de la profesión, porque Abbado no iba a causa de Muti y, ya se sabe, muerto el perro se acabó la rabia. Lo que dure es otro cantar. Lissner podría efectuar una buena labor en la Scala, pero políticos y sindicatos tendrán la última palabra. De hecho su nombramiento debería ser por cinco años, pero en pocos meses cambiará el consejo de administración y entonces Dios sabe. Y un apunte final. A los italianos no les debe importar mucho la tan cacareada dedicación exclusiva exigida —¿cumplida?— en otros lugares. Lissner es director de Aix-en-Provence, el Festival de Viena, del Teatro du Bouffes du Nord y del de la Madeleine. Vamos, un chico en paro. **BECKMESSER.COM**

ESCUCHAR de una sentada, a lo largo de dos sesiones, mañana y pasado, en el Auditorio Nacional, los conciertos para violín de Mozart no es ninguna tontería; y menos si la Orquesta es la de Cámara Inglesa y si quien los tañe es una violinista de la talla de Anne Sophie Mutter, la magnífica instrumentista alemana (Rheinfelden, Baden, 1963), uno de los más admirables casos de precocidad de los últimos decenios: a los 13 había ya recibido el plácet de Karajan, que rápidamente la atrajo para diversas colaboraciones solistas con la Filarmónica de Berlín. En su niñez Anne Sophie, que sin duda llevaba la música en las venas, estudió también piano, aunque sus preferencias iban hacia el instrumento de arco, en el cual la impuso Erna Honinberger, una antigua alumna del gran violinista húngaro Carl Flesch (1873-1944). Es curioso que en la ya madura artista rasgos muy de esa escuela, que tuvo continuadores en multitud de discípulos de Bucarest, Amsterdam, Berlín, Filadelfia, Lucerna y Baden-Baden, entre ellos Rostal, Szeryng, Neveu y Goldberg, estudiosos, como Mutter, de su famoso Método de violín.

Hay evidentemente, por línea directa, algo del estilo Flesch en la instrumentista de Rheinfelden, como esa suavidad de arco y pureza de tono, esa singular manera, tan seria, de acercarse a la música, esa disposición casi amorosa para tocar su maravilloso Stradivarius Lord Dunn Raven de

1710. La sonoridad de Mutter es en verdad acariciadora y su fraseo posee siempre la naturalidad de lo bien hecho, de lo finamente estilizado, de lo elegante. Su acercamiento a Mozart, como ha demostrado tantas veces, es refinado, equilibrado, sugerente en su forma de acentuar. De ahí que nos parezcan tan interesantes estas propuestas madrileñas organizadas por Juventudes

Musicales. Será seguramente, para quien no haya escuchado su interpretación de estos cinco conciertos, una revelación. Sin duda la mejor forma de tomar contacto con estas obras, compuestas por Mozart prácticamente de una sentada. Junto con el *Adagio K 261* y los *Rondós K 269 y 373*, forman una serie de partituras muy racionalmente reunidas, un grupo cerrado y coherente y que suponen, en lo que a los conciertos se refiere, cinco escalones progresivos en el acceso hacia la madurez de un músico todavía

muy joven. Todos fueron escritos en Salzburgo entre abril y diciembre de 1775. Se duda de si los escribió para su propio uso y deleite o si tuvieron como destinatario al violinista italiano Antonio Brunetti, que en 1777 sustituiría a Mozart como maestro de conciertos. Las últimas tres partituras pueden calificarse de obras maestras en su género. La cita del día 30 se completa con la *Sinfonía concertante para violín y viola K 364 (320d)*, en la que intervendrá el violista ruso Yuri Bashmet, asiduo colaborador de Juventudes. **A. REVERTER**

## Mutter cabalga a lomos de Mozart



LILLIAN BIRNBAUM

## Nuevos nombres del teclado

AUNQUE no es precisamente un nombre nuevo, la británica Joanna McGregor es una de las figuras más mediáticas para algunos repertorios, especialmente el que va a afrontar mañana en Las Palmas con la Filarmónica de Gran Canaria, dirigida por su titular Pedro Halffter, que incluye el *Concierto en Fa* de Gershwin, flanqueado por *Central Park in the dark* de Ives y la *Segunda* de Scriabin. Otro nombre importante en alza, Till Fellner, se presenta el martes en el ciclo Scherzo del Auditorio Nacional con sonatas de Beethoven y los monumentales *Cuadros* de Mussorgski.

## Homenaje al cine mudo

LA Sinfónica de Barcelona se pone al servicio este fin de semana del séptimo arte. En una muestra de imaginación y ganas de romper los corsés tradicionalistas que imperan en los programas de nuestras orquestas, ha ideado para sus tres sesiones de abono un concierto-proyección donde la música acompañará a dos míticas producciones del cine mudo firmadas por el genial y polifacético Buster Keaton. Se trata de su cortometraje *Una semana*, de 1920, y la célebre *El maquinista de La General*, de 1927, para las que el compositor Carl Davis—que también se hará cargo de la dirección de la OBC—creó nuevas y suntuosas músicas de acompañamiento. Davis, nacido en Nueva York en 1936, ha realizado una importante labor en el género de las bandas sonoras y Broadway, además de ser un habitual colaborador de la Orquesta Filarmónica de Londres que le ha requerido para la dirección de este tipo de obras.

## 121 Domingos

LA actualidad lírica internacional brinda este semana jugosas propuestas para el aficionado. Este sábado la ópera de Leipzig recupera la ópera seria en tres actos *Temistocle* de Johann Christian Bach, último hijo de J. Sebastian, que en este campo de la composición cosechó, sin aspavientos, importantes éxitos. La obra, con libreto de Metastasio, fue estrenada en Mannheim en 1772, y se presenta en una nueva producción encomendada a Francisco Negrin, mientras que el vigoroso Christophe Rousset estará en el foso al mando de sus Talents Lyriques. De nuevo una española destaca en el reparto, la soprano donostia-

rra Ainhoa Garmentia, que junto a Marika Schönberg asumen los papeles principales (ambas en la imagen). Otro acontecimiento a reseñar es el debut de Plácido Domingo en el rol de Cyrano de Bergerac de la ópera homónima de Alfano. La presentación supone el papel número 121 de los que el tenor madrileño ha acumulado a lo largo de su fructífera carrera. La nueva producción, en colaboración con el Covent Garden, está firmada por



ANDREAS BIRKIGT

la regista norteamericana Francesca Zambello y será dirigida en lo musical por Marco Armiliato, quien guiará a un elenco en el que destacan la soprano Sondra Radvanovsky—Roxane—, el tenor Raymond Very—Christian— y el barítono Anthony Michaels-Moore como de Guiche.

## Galicia despliega sus medios

ESTE sábado y domingo la Orquesta Sinfónica de Galicia protagoniza uno de los grandes acontecimientos de su temporada con la interpretación de la *Octava Sinfonía* de Mahler, que requiere un importantísimo despliegue de medios humanos. La cita, que acogerá el Palacio de la Ópera de La Coruña, supone el mayor espectáculo sinfónico programado nunca en la ciudad gallega al reunir en su escenario a más de 400 intérpretes: el Orfeón Donostiarra (95) el Coro de la OSG (85),

Coro de Cámara del Palau (40), Niños Cantores de la OSG (52) y la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia y la propia OSG (que sumarán un total de 128 miembros), más los ocho



cantantes solistas, todos bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez (en la imagen). Entre ellos figuran los nombres de Ferdinand von Botherm, José Antonio López, Alessandra Marc, Raquel Lojendio y Marianna Pizzolato. Mahler nunca calificó su penúltima creación sinfónica como la “de los mil”, pero las peculiaridades de su estreno mundial, el 12 de septiembre de 1910, con más de mil intérpretes, le adjudicó para la Historia el popular apodo con el que hoy día es conocida.

## El Requiem de Guigou

LA Orquesta Sinfónica de Tenerife afronta mañana uno de los más interesante programas de esta temporada. En él se alza la figura del fundador de la actividad sinfónica y de la moderna creación musical en Tenerife. El compositor francés, “naturalizado canario”, Carlos Guigou (1799 -1851) fue el creador de formaciones orquestales, así como animador de asociaciones de músicos aficionados además de compositor. Guigou escribió esta *Misa de Requiem en sol menor* tras

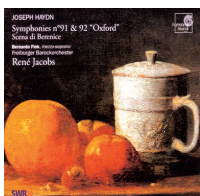
la muerte de su esposa y, desde entonces, aún no había visto el estreno público. Esta primicia viene de la mano de Armando Alfonso, quien fuera durante muchos años director de la orquesta y docente en el Conservatorio Superior de Tenerife y que ha llevado a cabo una estu-penda monografía sobre el autor francés. Del propio Armando Alfonso, en su faceta de compositor, se incluirá su *Sinfonía para orquesta de cuerda*, que se presentará en estreno absoluto.

## Aranjuez antiguo

EL ciclo “Música Antigua Aranjuez”, que organiza la Comunidad de Madrid, recibe, hasta el 26 de junio, a un buen número de conjuntos especializados. A lo largo de seis fines de semana ofrecerán en la ciudad madrileña algunas de las obras más representativas del repertorio. En su XII edición, cobrarán importancia el compositor Luigi Boccherini (1743-1805) y el cantante Farinelli (1705-1782), de los que este año se conmemora su centenario. Abre el fuego el próximo martes, coincidiendo con el Día de la Comunidad, el fiable concertino de la Sinfónica de Madrid, Ara Malikian (en la imagen), quien en un concierto para niños brindará en el Centro Isabel de Farnesio la adaptación vivaldiana *Mis primeras Cuatro Estaciones*. Otras citas a tener en cuenta son la presencia del Chiara Banchini & Ensemble 415 y la soprano M<sup>a</sup> Cristina Kiehr (Capilla de Palacio, el 8/IV), con el *Stabat Mater* de Boccherini; la Real Compañía Ópera de Cámara, con la ópera semiescenificada *Orlando* de Nicola Porpora (19-22/IV); el teclista Gustav Leonhardt (Couperin, Purcell, Rameau, 28/IV); La Risonanza (4/VI), con música vocal de Corelli; El Concierto Español (11/VI), o Los Músicos del Buen Retiro (26/VI).



DISCOS



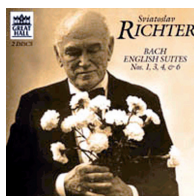
**JOSEPH HAYDN**  
SINFONÍAS 91 Y 92  
RENÉ JACOBS, DIRECTOR  
HARMONIA MUNDI 901849

TRAS la espléndida versión del oratorio *Las Estaciones* se ve que Jacobs le ha cogido gusto a la música de Haydn y ahora nos trae, junto a la Freiburger Barockorchester, una impecable interpretación de las dos sinfonías arriba citadas. Líneas claras, tímbrica agreste, animación rítmica, vibración contagiosa, rasgos de humor en los acentos. Son algunas de las cualidades que nos permiten entender en toda su dimensión danzable estas dos bellas páginas sinfónicas escritas en 1789, entre las llamadas *Sinfonías de París* y las *de Londres*. Interpretaciones en muchos aspectos diferentes; dotadas en todo caso de la conveniente densidad sonora. El hermoso disco se completa con la dramática *Scena di Berenice*, compuesta en 1795 para la soprano Brigida Giorgi Banti, prima donna del King's Theatre. No faltan lógicamente las dificultades, superadas algo forzosamente en ocasiones por la mezzo muy lírica argentina Barbara Fink, una cantante expresiva y musical, que anda un poco limitada en esta tesitura más bien aguda. **A. REVERTER**



**GIUSEPPE VERDI**  
BALLO IN MASCHERA  
PRICE/BERGONZI/MERRILL  
MYTO 043295

LOS dos protagonistas de esta versión del *Baile de máscaras* verdiano en 1966 en el Metropolitan neoyorquino grabarían también la ópera en registro comercial. Sin embargo aquí existe el valor añadido del vivo. Vista la cantidad de últimas desapariciones (Tebaldi, de los Ángeles, Carrosio, Suliotis, Watanabe, etc. y Di Stefano en coma) ha hecho bien la Scala en organizar un homenaje al más formidable tenor verdiano de su generación. Esta partitura le iba además como anillo al dedo, pues no le obligaba a llegar a zonas del registro agudo que siempre le resultaron problemáticas y su ligereza la combatía con la elegancia proverbial que siempre le caracterizó. También la voz de Leontyne Price era de las más idóneas para Amelia, con su color oscuro y aterciopelado, y el barítono Robert Merrill, fallecido hace escasos meses sin ninguna atención mediática, completa un reparto de campanillas. Desde luego una, sino la más recomendable de las versiones existentes de este título. **G. ALONSO**



**J. S. BACH**  
SUITES INGLÉSAS 1, 3, 4 Y 6  
SVIATOSLAV RICHTER  
GREAT HALL 5601

REENCONTRARSE con Bach y con Richter como servidor es siempre una buena cosa: tocaba el piano moderno con todas las consecuencias. ¿Lo habría manejado Bach de la misma forma? Una cuestión de imposible respuesta. Lo cierto es que la dimensión que tomaba en manos de este artista la música del Cantor era otra cosa. Tenemos en las manos la mejor prueba.

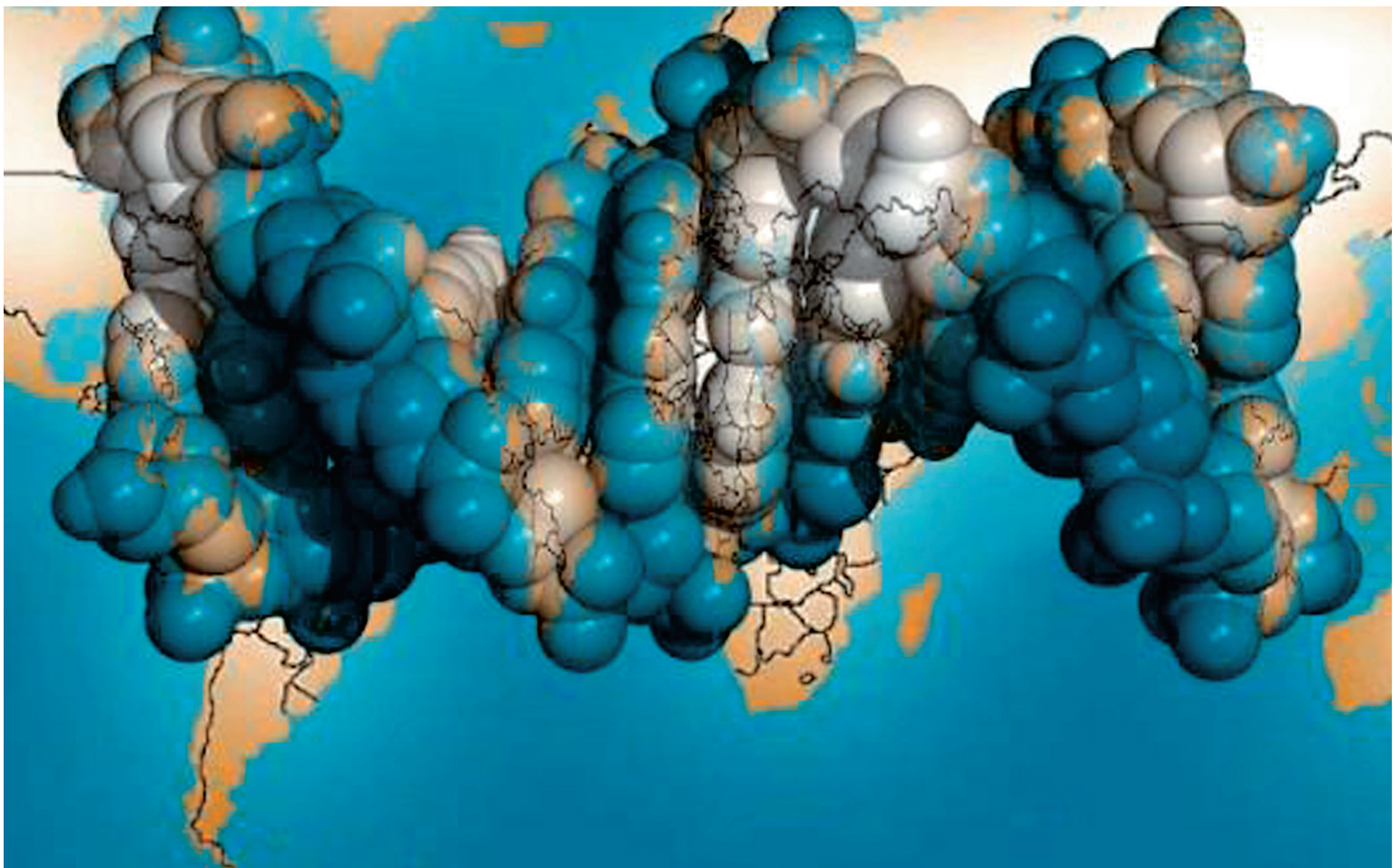
Nos encontramos ante un recital de 20 de mayo de 1991 en la sala Chaikovski de la Filarmónica de Moscú. Richter rendía homenaje al que había sido su maestro, Heinrich Gustavovich Neuhaus (1888-1964). Toda la profundidad de las zarzandas, el ritmo contagioso de las gigas, la elegancia de las gavotas están aquí contenidos. El fraseo riguroso pero flexible, la sonoridad densa pero cálida, el dominio absoluto del instrumento, esa visión hacia un tan especial universo están encerrados en estos compactos. Hay otras versiones discográficas del propio Richter. Pero la de este sello norteamericano la supera. **A. R.**

## Pentagrama inteligente

**SANTIAGO LANCHARES: OBRA PARA PIANO**  
ANANDA SUKARLAN, PIANO  
VERSO VRS 2028

“SANTIAGO Lanchares es un tipo flaco, sonriente, sensible, fino, inteligente, bienhumorado, y discreto hasta la timidez [...] Lleva bastantes, muchos años caminando por la senda de la creación musical, y lo hace con zapatillas especiales para no hacer ruido”. José Luis García del Busto escribe con afecto y precisión de la figura, distante pero entrañable, del compositor palentino Santiago Lanchares (1952) en el texto que ilustra el compacto que acaba de publicar Verso con su —por ahora— obra completa para piano. Habla García del Busto del “callado” trabajo de “Santi” Lanchares y augura el próximo “estallido” de su música a pesar de esas zapatillas silenciosas. Sin duda, este disco verdaderamente redondo contribuirá a acercar su obra y su nombre al público melómano. Todo contribuye a ello. Gran música, soberbiamente tocada y primorosamente grabada. De principio a fin, no hay un instante en que decaiga el interés en estos 73 pianísticos minutos, en los que brota con fuerza el poderoso universo sonoro del compositor palentino. Así es la fuerza seductora del pentagrama inteligente, consonante, ritmado y tendenciosamente cromático de Lanchares. Recalen, por ejemplo, en el audaz “Adagio” de la *Sonata para piano de 2001*, o en las *Dos invenciones*, o en la vertiginosa y muy prokofieviana pieza que abre el compacto, *Anandamantía*, escrita en 2002 y cuyo título revela el estrecho vínculo con el intérprete del compacto, Ananda Sukarlan, paladín imprescindible de la música contemporánea española, que en este compacto hace méritos para merecer nueva matrícula de honor. Discos como éste hacen añicos el abismo entre oyente y música contemporánea. ¡Escuchen y verán! **JUSTO ROMERO**





## ¿Qué esconde aún el genoma?

**Miguel Beato, del CRG, cierra hoy “Españoles en la vanguardia”**

LA disponibilidad de la secuencia completa del genoma humano es el punto de partida para la ingente tarea de intentar comprender toda la información genómica, es decir, descifrar qué tipo de informaciones conlleva el genoma, cómo están codificadas, y sobre todo cómo se implementan de modo interactivo en el curso del desarrollo embrionario y durante la vida del organismo. Este último aspecto, que ocupa actualmente la atención de un gran número de investigadores biomédicos, se integra en el concepto de epigenómica e incluye la investigación con células madre, la dife-

El director del Centro de Regulación Genómica, Miguel Beato, apuesta por una mayor integración con “la maravillosa variedad de la biosfera”. Beato, que participa hoy en el ciclo “Españoles en la vanguardia de la ciencia” de la Fundación Santander Central Hispano, analiza para El Cultural las caras, aún desconocidas, del genoma.

renciación celular, la impronta genética, la senescencia y una gran parte de los procesos de regulación génica que tienen que ver con la organización del DNA en cromatina. La epigenómica nos recuerda que lo que se transmite de una célula a otra

no es sólo el DNA sino la cromatina, es decir, la compleja estructura nucleoproteica que contiene toda la información genómica en organismos eucariotas así como sus modificaciones durante el desarrollo y la diferenciación celular. Precisamen-

te la base estructural de la epigenómica son cambios en la estructura y la función de la cromatina acompañados de modificaciones químicas de sus componentes, las proteínas cromosomales y el DNA.

**Identidad celular:** Es la transmisión fiel de estos cambios de una célula a otra la que garantiza la continuidad de la identidad celular, mientras que alteraciones de estas modificaciones epigenéticas conllevan cambios de identidad, ya sean fisiológicos, como la diferenciación celular, o patológicos, como la pérdida de diferenciación o el crecimiento incontrola-

do. Sólo tras la comprensión de estos complejos y múltiples aspectos de la transmisión de la información genómica será posible sacar partido plenamente a las posibilidades biológicas, médicas y sociales del conocimiento de la secuencia del genoma.

**Genotipo y fenotipo.** Los biólogos describen los organismos vivos utilizando dos términos muy amplios: genotipo y fenotipo. El genotipo se refiere al conjunto de la información genética contenido en el genoma de un organismo que es recibido de sus antecesores y transmitido a su descendencia. En los organismos complejos los genomas paterno y materno se recombinan durante la reproducción sexual dando lugar a individuos con una composición genómica única. A menudo el genotipo se define como el conjunto de los genes de un organismo, pero esta definición es inexacta. Lo que se transmite de generación en generación no es sólo la información que codifica para proteínas o para RNA, los genes propiamente dichos, sino todo el DNA resultante de la fusión de dos células germinales, un espermatozoide y un óvulo, del cual sólo un pequeño porcentaje codifica para genes en

el sentido clásico. Sabemos que el DNA contiene información reguladora usada por las proteínas para especificar cuándo y dónde se expresan los genes. Pero esta información ocupa una parte mínima del genoma. Descubrir y entender qué otra información encierra el resto del DNA y cómo las distintas informaciones se solapan unas con otras es uno de los retos de la investigación genómica.

El fenotipo describe la estructura del organismo, su forma y su tamaño, así como su función, que resultan en cada individuo de la ejecución de las instrucciones contenidas en su particular genotipo. La

descripción del fenotipo y sus desviaciones es la tarea de los biólogos y los médicos desde hace siglos, aunque aún se siguen descubriendo nuevas especies y quedan una enorme cantidad por descubrir. La descripción del genotipo es mucho más reciente. Se inicia con Mendel de modo formal matemático y sólo desde hace algo más de medio siglo conocemos su substrato químico, el DNA. Aunque en algún momento de la evolución el RNA jugó un papel polifacético y esencial, en la inmensa mayoría de los organismos vivos actualmente el DNA es el portador de las instrucciones genéticas. Pero la naturaleza de las ins-

trucción necesaria para construir el organismo, y que esta información está de algún modo contenida en su secuencia de nucleótidos; pero no es una secuencia lineal de palabras o de instrucciones. El DNA es una estructura química tridimensional, lo que le diferencia tanto del texto escrito como de las instrucciones de un programa de ordenador.

En cierto sentido el DNA, siendo el substrato químico del genotipo, tiene también un fenotipo, una estructura, una forma dinámica que ejerce una función y está cargada también de información. Es importante dedicar cierta atención a esta estructura porque en ella están im-

parece más a un criptograma abierto a múltiples interpretaciones, o mejor aún al texto cifrado de un mensaje secreto que es leído de modo diferente por distintos individuos. En el DNA, como en el mensaje secreto, se solapan diversos tipos de información escritos con las mismas unidades básicas, los nucleótidos, pero usando caracteres químicos o códigos distintos: interacción entre bases complementarias, reconocimiento de pares de bases, apilamiento de pares de bases consecutivas, etc. De este modo, el DNA comunica con distintos componentes de la célula transmitiendo a cada uno un mensaje específico.

## Diagnóstico y prevención

**El Centro de Regulación Genómica (CRG), creado en diciembre de 2000 por la Generalitat de Cataluña y la Universidad Pompeu Fabra, está enfocado al estudio del Genoma Humano, su papel en la regulación del desarrollo y la función del organismo y su uso en el diagnóstico, la prevención y el tratamiento de enfermedades. Está dividido en tres áreas científicas funda-**



INTERIOR DE UN LABORATORIO DEL CRG

**mentales: investigación básica en Genómica Funcional de Eukariotes, Genética Molecular Humana y Biología Computacional, Genómica y Proteómica. De los seis programas de investigación que desarrolla en estos momentos el CRG, Miguel Beato coordina el de Regulación Génica.**

trucciones codificadas en el DNA nos es conocida sólo en parte. Para comprender mejor los tipos de información contenidos en el DNA, es necesario prestar atención a las propiedades químicas de la molécula de DNA y no considerarla como un portador pasivo de genes.

**A, T, G, C...** Muy a menudo en los libros y las revistas de biología o bioinformática el genoma se describe como una secuencia de letras A, T, C, G, los nucleótidos que componen la doble hélice. De ahí la metáfora de la escritura, que compara el genoma con un texto escrito. Es cierto que el DNA contiene la infor-

plícitas muchas de las propiedades del genoma que se manifestarán en su interacción con proteínas y en particular en su organización en cromatina dentro del núcleo celular. Muy recientemente se empieza a entrever que la particular secuencia de nucleótidos de la doble hélice del DNA impone a la molécula propiedades dinámicas que determinan su conformación tridimensional y sus propiedades topológicas, condicionando así su función.

Pero aun olvidando este aspecto estructural, desde el punto de vista meramente semántico, el texto genómico no es comparable a un texto literario en prosa. Si acaso se

**Cambios estructurales.** Finalmente, en el proceso de la ejecución del mensaje genómico, el genoma se comporta como una estructura dinámica que responde con cambios estructurales y topológicos a interacciones con sus propios productos, las proteínas. Estos cambios son registrados a su vez por otras proteínas como instrucciones que modifican su lectura del mensaje genómico. De este modo el genoma se lee a sí mismo en un sinfín de versiones siempre cambiantes generando estructuras complejas cuya finalidad última es multiplicar, propagar y modificar el mensaje genómico. A lo largo de la evolución, en miles de millones de años, esta estrategia ha generado la maravillosa variedad de la biosfera que por primera vez una especie, la nuestra, está amenazando. La revolución genómica, que está llamada a cambiar nuestras vidas, debería contribuir también a que nuestra especie comprenda que es sólo una parte de una historia mucho más amplia y aprenda así a integrar al resto de los seres vivos con los que compartimos material genético en una estrategia responsable que garantice la biodiversidad.

**MIGUEL BEATO**

# Emoción y placer

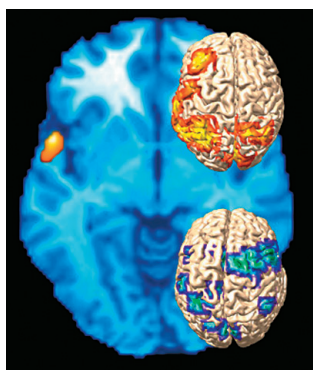
POR FRANCISCO MORA

El cerebro del ser humano y por supuesto el de cualquier otro mamífero, sea un mono o una rata, es como un espejo creador. Vive y elabora la realidad que nos circunda y luego la devuelve al mundo sin jamás reflejar esa realidad pasivamente. El cerebro recibe estímulos del medio que le rodea y elabora y procesa esos estímulos con un solo fin, aquel de mantenernos vivos. Y es con esa idea, universal, que se han construido los cerebros a lo largo de los tiempos evolutivos y con ello creado una complejidad, que en el caso del hombre, ha dado lugar a la percepción de esa realidad del mundo que creemos fija y objetiva.

La energía que nos ha llevado a crear ese mundo externo, tan nuestro, es la emoción. Ese ingrediente de nuestro cerebro que nos mueve a mirar, explorar, manipular y curiosear y estar siempre en interacción constante con él. Y ello es posible porque la emoción es como la paleta de un pintor genial. Nuestro cerebro pinta el mundo de color emocional y con esos colores lo hace atractivo y le da un significado de bueno o malo, de aproximación o rechazo, de placer o castigo. El hombre además con esas paletadas de colores ha alcanzado cotas de emoción tan grandes que ha creado para él mismo la belleza o a querer ver, más allá de la inmediatez de esa realidad, el ser absoluto, infinitamente bueno y hermoso.

Hoy, desde la Neurociencia, tenemos atisbos de los caminos que se siguen en el cerebro hasta elaborar ese mundo emocional. Y conocemos parte de los pasos o etapas neuronales que desde sus inicios, con los estímulos externos, sean la luz, el sonido o moléculas químicas en el aire, escalan en complejidad creciente, de circuitos en circuitos creando, a lo largo de nuestra corteza cerebral, esa realidad que nos circunda. Y conocemos los neurobiólogos además cómo, una vez creada esa realidad, el cerebro la tiñe de color emocional tras entrar en esa casa íntima que llamamos cerebro límbico. Casa sagrada y singularmente única de cada ser huma-

La emoción como la energía que nos hace crear e interpretar el mundo exterior. Con estas palabras el catedrático de Fisiología



R. DAVIDSON/T.OAKES

Francisco Mora, autor de *¿Cómo funciona el cerebro?* (Alianza), continúa su serie sobre el complejo mundo de la Neurociencia,

que en esta ocasión recorre la complejidad de los circuitos del placer.

no que alberga los circuitos del placer y del dolor que acabamos de mencionar. El proceso racional de elaboración y creación de la realidad que nos circunda es posiblemente universal para todos los seres humanos. Pero esa universalidad se pierde y se hace personal e íntima cuando se colorea emocionalmente. Si a un animal se le implanta un electrodo en esas áreas del cerebro emocional y se le estimula eléctricamente una sola vez el animal busca, explora y trata de encontrar por sí mismo el origen de esa nueva experiencia.

Tanto explora y busca que si en su entorno hay una palanca que convenientemente manipulada proporciona esos estímulos eléctricos a su cerebro, el animal, sea un mono o una rata, un pato o un delfín, aprende él solo a manipular la palanca para proporcionarse ese estímulo, claramente recompensante o placentero. Es más, hay experimentos en ratas mostrando que ésta puede estar apretando la palanca hasta dos días sin descanso, sin comer ni beber y tras un breve descanso continuar hasta quedar finalmente exhausta y morir.

Puesto así pareciera que estos circuitos neuronales que codifican para la recompensa y el placer fueran fijos. Y nada más lejos de la realidad. En una ocasión se hizo un experimento muy interesante. Tras implantar un electrodo en el animal y permitir que éste autoestimulase su propio cerebro se registró en un ordenador durante un tiempo, largo, el patrón temporal y la secuencia de estímulos que el animal se había autoadministrado.

El experimento consistió luego en pasar por ese mismo electrodo implantado en el animal y de modo pasivo, el mismo patrón de estímulos y exactamente la misma secuencia que el animal se había autoadministrado pero esta vez de modo impuesto por el ordenador. Se esperaba lógicamente observar la misma conducta de despertar y búsqueda que experimentaba el animal cuando él mismo estimulaba su propio cerebro. Pero no fue este el caso. Tras el comienzo de la estimulación el animal comenzó a deambular hiperactivo y errático por la jaula y el experimentador avezado quiso observar una conducta no de recompensa o placer, sino de estrés y aversión y como si el animal estuviera buscando una salida, un escape, de aquella situación. Basado en esa observación el experimentador colocó una palanca en la jaula en la que su manipulación permitiera interrumpir la estimulación por algunos segundos. Y fue así como, al azar, el animal activó la palanca y con ello desactivó, por esos escasos segundos, la estimulación impuesta a su cerebro. Poco tardó el animal en aprender espontáneamente a apretar constantemente la palanca y terminar así una estimulación que era claramente de dolor o castigo.

Todo esto indica que los circuitos del cerebro, incluso los que codifican para funciones como la recompensa y el placer son dependientes de una interacción activa del individuo con el mundo que le rodea. Y que la percepción de placer arranca y se obtiene sólo cuando junto a esos circuitos específicos se activan otras partes del cerebro que tienen que ver con la búsqueda y la intencionalidad hacia el mundo. Infinitos ejemplos se podrían sacar para los seres humanos. ■



JUAN BONILLA

## “Los tabúes no tienen fecha de caducidad, se las arreglan para perpetuarse”

**PREGUNTA:** Ponerle a su libro nombre de estadio ¿tiene algo que ver con aquel sueño infantil suyo de ser futbolista?

**RESPUESTA:** Ni de coña. Me gustan los estadios, sobre todo vacíos, el esqueleto de la multitud que dijo cursivamente Benedetti.

**P:** ¿En qué puesto jugaba?

**R:** ¿Quién, Benedetti? de portero, creo. Yo repartiendo juego en el centro.

**P:** ¿Es difícil no impresionarse ante las esculturas del Stadio dei Marmi?

**R:** Lo que más me gusta de ese sitio es el sosiego, el aire de domingo, la sensación de que en cualquier momento te va a aplastar el silencio: un lugar estupendo para refugiarse... de uno mismo.

**P:** “Una novela fallida” tiene reminiscencias bíblicas. Todo el lío de sotanas de estos días ¿tiene novela?

**R:** Ya ha sido escrita. La escribió el Barón Corvo sobre el único Papa que quizá nos merezcamos: Adriano VII.

**P:** Vuelve al tema del Holocausto. ¿Sólo se habrá comprendido cuando se haya convertido en motivo exclusivo de ficción?

**R:** Comprenderlo es de todo punto imposible: la ficción puede recrearlo, tergiversarlo, pero comprenderlo... no comprendo que pueda comprenderse.

**P:** ¿Tiene siempre la ficción algo de testimonio?

**R:** Ficción procede de fingir, que significaba amasar,

heñir, trabajar el barro.

Hacían ficciones los que confeccionaban jarrones, quienes utilizaban lo informe, el barro, para obtener un objeto útil y “real”, para obtener un *testimonio*. Además el nombre técnico del barro es “terra refractaria” y refractario significa aquello que se niega a ser de su condición, o sea, tierra que se niega a ser tierra, que quiere ser algo más, o menos, de lo que es.

**P:** ¿Y de compromiso?

**R:** ¿Con qué? ¿Con quién? La palabra compromiso por sí sola no compromete a nada.

**P:** La mirada de su narrador siempre tiene un toque irónico. ¿No hay inteligencia sin humor?

**R:** Decir eso sería poco humorístico. Claro que puede haber inteligencia sin humor, lo que seguro que no hay es humor sin inteligencia.

**P:** Introduce elementos autobiográficos en sus relatos. ¿Qué busca en esa intersección realidad/ficción?

**R:** Abominar del pasado otorgándole entidad de ilusión o invento mío, exprimirlo para que quede de él sólo un poco de mentira. No escribo memorias, soy un contador de historias, y esas las encuentro en cualquier parte: no las vendo como representantes de la

realidad.

**P:** Es algo, por cierto, un tanto a la moda. ¿Ha acabado el tiempo de la ficción pura?

**R:** Espero que no. Me cansa un poco esta moda del bellettrismo, ojalá todo eso signifique que nos acercamos a la ficción pura. Mezclar realidad y ficción —como multiplicar menos por más— es siempre obtener un resultado negativo, sobre todo en esa disciplina que se llama periodismo. Si mezclo ambas cosas es para obtener ficción, precisamente, pura ficción.

**P:** El magnífico “El dragón de arena” trata el tema del incesto. ¿Tienen los tabúes fecha de caducidad?

**R:** En ese cuento lo importante no es tanto el

tabú del incesto como la colina de los amores imposibles. Y a la vista está que los tabúes no sólo no tienen fecha de caducidad, sino que se las arreglan para perpetuarse con envidiable facilidad, lo que a la ficción le viene muy bien, y a los psiquiatras, mejor.

**P:** “Me dedico a organizar exposiciones, lo que me obliga a ser un educado impostor”. ¿Así ve el mercado del arte?

**R:** Generalizar sería injusto porque hay gente que se la juega mucho y hace cosas muy interesantes, pero a qué engañarnos, lo que predomina es el aburrimiento y el qué más da ocho que ochenta, lo que tiene de bueno que las cosas donde impera el entusiasmo y el talento se

convierten en un excelente refugio.

**P:** ¿Y el de la literatura?

**R:** Como tal mercado, institución adulta donde las haya donde si convenimos en que el ciudadano es responsable de lo que elige, su ley es como la de la gravedad: puede que sea dura, pero es la ley.

**P:** El Terencio de “El estadio de Mármol” es un homenaje, imagino.

**R:** Un homenaje cariñosísimo, por supuesto.

**P:** Si usted se hubiera buscado seudónimo con nombre de poeta...

**R:** Urbach. Por Borges y por el Reino de Redonda.

**P:** ¿Con qué lugares se hace su ciudad ideal?

**R:** “Cualquier lugar donde uno pueda percibirse a sí mismo sin temor”, dijo Walter Benjamin.

**P:** Joël Mestre ha dibujado un metro imaginario en el que la estación Juan Bonilla sigue a la de Papini. ¿Qué otras estaciones estarían en su línea?

**R:** La estación de llegada sería sin duda Nabokov. Habría de todo, poetas, novelistas, ensayistas. Martín Amis, Chandler, Gottfried Benn, Italo Calvino, Bulgakov, Georges Perec...

**P:** Le han preguntado alguna vez: “Le apetece dar un paseo por la playa con una desconocida”?

**R:** Por supuesto, como a todo el mundo. El mundo está lleno de desconocidas.



**Juan Bonilla (Jerez, 1966), que en breve lanzará la revista *Zut*, es muchas cosas (novelista, ensayista, poeta, columnista, reportero...) pero también, y no menos, un cuentista. La última muestra, tras *El que apaga la luz* o *La noche del Skylab*, es *El Estadio de Mármol* (Seix Barral), que reúne a gentes que han descubierto “algo terrible, casi insoponible”, cada uno por su lado, entre el horror nazi, la búsqueda del Santo Grial, un programa radiofónico de confesiones... Todo entre la “sucesión de vulgares fracasos” que es, al cabo, cualquier vida.**

MARTÍN LÓPEZ-VEGA