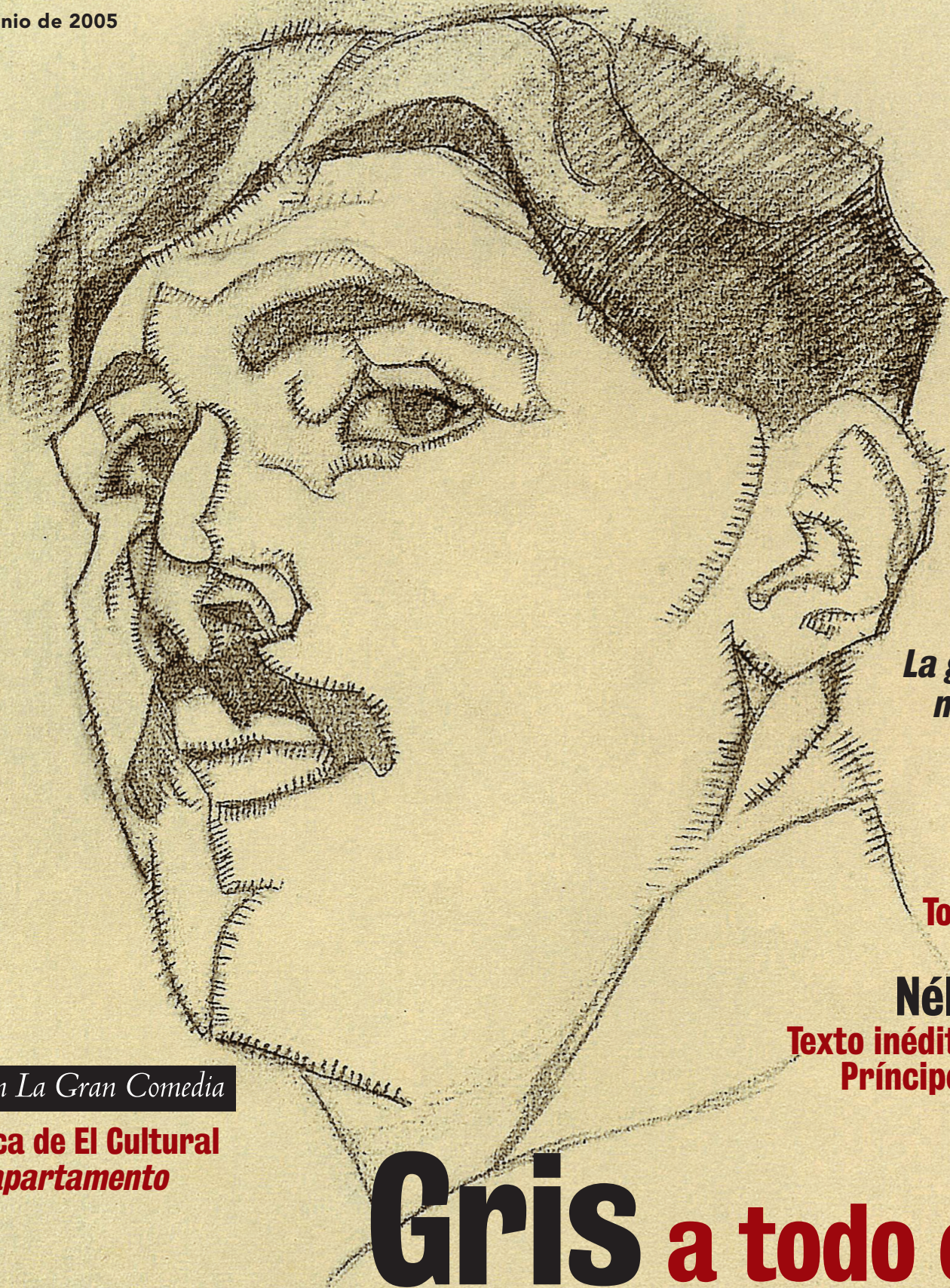


EL CULTURAL

23-29 de junio de 2005

www.elcultural.es



La guerra de los mundos según
Spielberg

Festivales de teatro
Todas las citas

Nélida Piñon
Texto inédito del Premio Príncipe de Asturias

Colección La Gran Comedia

Filmoteca de El Cultural
Hoy, *El apartamento*

Gris a todo color

El Reina Sofía abre hoy una exposición excepcional con obras nunca vistas en España del maestro del cubismo

Seamus Heaney (County Derry, Irlanda del Norte, 1939), premio Nobel de Literatura en 1995, representa lo mejor de la poesía contemporánea: una poesía ética que ha sabido encontrar el punto justo entre tradición y modernidad. Estos días aparece en español *Campo abierto* (Visor) en traducción de Vicente Forés y Jenaro Talens, la más amplia selección aparecida hasta ahora en nuestra lengua. De sus casi cuarenta años de poesía, del nuevo libro que aparecerá el año que viene y de otras cuestiones habló con El Cultural, que anticipa dos poemas del que será su próximo libro.

EL año que viene se cumplirán cuarenta años de la aparición de su primer libro, *Muerte de un naturalista*, cuyo primer poema, "Digging", sigue siendo citado como programa de lo que ha sido su poesía después. Cuarenta años más tarde, ¿qué busca Heaney al escribir un poema?

—Busco lo que todos los poetas, lo que Mandelstam llamó la "palabra persuasiva". Los poemas que prefiero no son aquéllos en los que siento que Seamus Heaney habla, sino aquéllos que hablan en su nombre. Poemas en los que entras de verdad en lo que eres y logras extraer algo de lo que llevas dentro.

—Algo había ya en "Digging".

—Ese poema me descubrió la confianza y una cierta forma de refugio. Pero después fui muy afortunado al conseguir no sólo refugiarme,

sino también desvelar, desenterrar algunas cosas. Por ejemplo, los poemas de *Norte* que hablan de los cuerpos de cieno encontrados en Jutlandia tienen una extrañeza, algo de ajeno que aún aprecio. A veces pienso en ciertos poemas como en anillos de crecimiento: marcan etapas de tu vida y de tu creación, y eres afortunado si otra gente los ve como marcas valiosas en el lenguaje.

Cuando le concedieron el premio Nobel en 1995 se convirtió en alguien a quien todos querían escuchar. "No me convirtió en un portavoz moral, espero", dice. "Lo que me dio el premio Nobel fue una capacidad de ser imprudente que llevaba tiempo deseando", añade con una sonrisa burlona. La noticia del Nobel le sorprendió en Grecia, "yendo de Argos a Arca-



Seamus Heaney

"En poesía, la mezcla ideal es cosmos y cocina"

“Los euronios llevan en su mano un billete a Amsterdam, pero sus oídos están sintonizados con el dialecto local”

“Si tienes una persona que lee poesía, tienes una autobiografía; veinte leyendo poesía son el comienzo de una cultura”



ARCHIVO

pseudónimo “Incertus”... ¿Aún se siente “Incertus”?

—Sí, aún lo soy. No obstante, lo que conviene recordar es que un poeta comienza con la condición de “incertus”, pero el propósito de la escritura es alcanzar un momento de certidumbre. Un buen poema vence el flujo de la vida: proporciona lo que Robert Frost llamaba “una momentánea ausencia de confusión”. Y esto es cierto incluso aunque el poema sea una expresión de la confusión. La expresión, cuando acierta, es en sí misma un factor mitigador.

—Sus poemas hablan a menudo de la situación en Irlanda del Norte. ¿Cuál debe ser la relación entre poesía y realidad/actualidad?

—La poesía, y en general el arte, es una respuesta ante lo actual. Lo fundamental es el impulso de respuesta: no irás muy lejos sin ese intercambio vivo entre un temperamento y el mundo. Es lo que constituye la verdadera responsabilidad del artista. La etimología de esa palabra (en inglés) es un indicio. Un artista tiene el don y la necesidad de responder a la realidad. O por decirlo de otro modo, con palabras de un amigo mío: la poesía le da a las cosas una segunda oportunidad. Lo que no quiere decir que le esté permitido escapar de la realidad, sino que debe proporcionar un ángulo de visión novedoso.

La postura de Heaney, que ha intentado ver siempre el conflicto irlandés desde todos los puntos de vista, no ha sido cómoda para él. Los unionistas le han tachado de “conocido propagandista del Papa”, los republicanos le han echado en cara que no opte claramente por defender la independencia. “Ojalá volviera a Irlanda Tácito para dar testimonio de cómo nos hemos matado por el bien común”, dice. ¿Qué puede hacer la poesía por la paz?

—La misión de la poesía, del arte en general, no es hacer la paz. El arte es paz.

—¿Y puede la poesía contribuir al cambio de la sociedad?

—No creo. Eso es cosa de los gobiernos. Lo que puede hacer la poesía es hablar del sentido de justicia en un sentido individual. Un poema no puede cambiar el mundo, pero puede cambiar la forma de pensar acerca del mundo de una serie de personas. Si tienes una persona que lee poesía, tienes una autobiografía; veinte personas leyendo poesía son el comienzo de una cultura.

—¿Y eso ayuda a cambiar situaciones?

—Desde luego. Creo que fue Brodsky quien dijo que quien lee poesía de un modo crítico es menos susceptible de dejarse engañar por la retórica de los políticos.

—¿Es posible una Unión Europea globalizada, que dé la espalda a las particularidades de cada país?

—No. Los euronios llevan en la mano su billete a Amsterdam, pero sus oídos están sintonizados con el dialecto local.

Conciencia de sí mismo

Ahora que franceses y holandeses se han manifestado contra la constitución europea, Heaney no ve nada malo en eso. “Cada uno”, afirma, “está en la tierra para tomar conciencia de sí mismo y expresar lo que piensa de forma individual”.

—Es usted, en cierto sentido y al mismo tiempo, el más irlandés de los poetas irlandeses, pero también el que más a las claras muestra una formación clásica y uno de los poetas de la primera generación realmente “internacional”, como Milosz o Brodsky, aunque sea el más joven...

—Uno de mis pasajes favoritos del *Retrato de un artista adolescente*, de Joyce, es cuando el joven Stephen Dedalus escribe su dirección en una hoja de su libro de texto: Stephen Dedalus, Clase de naciones, Colegio del Clongowes Wood, Clane, condado de Kildare, Irlanda, Europa, El Mundo, El Universo. Veo mi propia escritura como la correspondiente expansión de mi dirección...

—¿Y de qué otro modo?

—Puedo verla también como una

onda que no deja nunca de expandirse: comencé, como empezamos todos, como una gota en un estanque, pero desde ese momento la onda comienza a expandirse: la conciencia comienza a crecer y crece en círculos concéntricos generados desde el centro. Así que el elemento autobiográfico de los primeros poemas se ensancha hasta llegar a las circunstancias históricas, y después hay una especie de sombra mítica que está en todo eso.

—¿Quiere decir que a pesar de las apariencias no somos sólo uno?

—En efecto, eso quiero decir: puedo verme al mismo tiempo como un niño de una granja de County Derry, como el producto de una educación católica de mediados del siglo XX, como un poeta cuya formación literaria primaria fue la literatura inglesa, pero que encontró un gran muestrario de energías culturales en la lengua y la literatura irlandesas. Puedo recordar a mi padre como era, un comerciante de ganado con un cayado, un sombrero de ala ancha y un par de botas de cuero con cordones—el emblema de su profesión—o puedo verle como Hermes o Mercurio, el dios de los mercados, las ferias y los viajeros, con su sombrero único y sus talones y *caduceus*. Cuantas más formas tengamos para conocer el mundo y habitarlo, mucho mejor.

—Grabó un disco hermosísimo con el gaitero Liam O’Flynn, titulado *The poet and the piper*, en el que se alternan poemas leídos y piezas musicales de la tradición irlandesa. ¿Qué importancia le concede aún a la poesía oral?

—En la tierra de la poesía hay aún muchas provincias. Voy a la provincia oral cuando estoy en el escenario con Liam O’Flynn, y voy muy agradecido, gracias a la majestad de su música. Las melodías tradicionales con gaita irlandesa tienen un peso y una dignidad asombrosos, y cuando el público las escucha, sus oídos quedan abiertos y con la mejor disposición para oír poesía, incluso poesía difícil, poesía “de interior”.

día”. Tras darse un baño “como un héroe de Homero” telefoneó a su hijo Christopher, que fue quien le dio la noticia.

—Cuando comenzó a escribir en revistas universitarias utilizaba el

Heaney tiene algo de juglar. Acaba de llegar de Cracovia, donde ha leído poemas junto a Wislawa Szymborska —“es como una artista de cine de los años 50”, dice, mientras imita su elegante forma de fumar— y en unos pocos días volverá a irse de gira junto a Liam O’Flynn, en esta ocasión a las islas Feroe. Metido en músicas, preguntado por si existe actualmente hoy una figura semejante a Bob Dylan o John Lennon, no duda en señalar al polémico rapero Eminem. “Está ese muchacho, que ha creado un cierto sentido de hasta dónde se puede llegar. Ha inyectado voltaje a su generación, no sólo con una actitud subversiva, sino con su energía verbal”.

—Hoy en día podemos leer los últimos libros de Szymborska, Walcott, Jacottett, los suyos mismos en multitud de lenguas distintas al poco de ser publicados. ¿Estamos llegando a una suerte de traducción global?

Poesía y globalización

—Los medios de transmisión se han acelerado y la traducción sacia mucho antes nuestra sed de conocimiento de lo que es posible en poesía, pero dudo a la hora de usar la palabra “global”, pues es una palabra que pertenece de una forma muy clara al mundo económico, el mundo de los productos y los mercados. La poesía siempre ha sido, en cierto sentido, global. Además creo que siempre ha sido también, de algún modo, local: su primer florecimiento es siempre en una lengua y una cultura concreta, y de ella depende y en ella vive y crece.

—¿Cuál es la mezcla ideal en poesía?

—La que vi en la casa que compartían Mandelstam y Ajmátova: la mezcla de la cocina y el cosmos.

—Ha escrito una *Divina comedia* en miniatura sobre un viaje por Asturias... ¿Qué son para Seamus Heaney el infierno, el cielo y el purgatorio?

En Iowa

**Una vez en Iowa, entre los menonitas,
en una ventisca lacerante, atravesando la tarde
pese al pertinaz aguanieve contra el cristal del coche
y los revoloteos absolutorios del limpiaparabrisas,
entreví, abandonada en el espacio abierto de un campo
en el que los tallos de maíz se marchitaban bajo la nieve,
una máquina segadora. La nieve rebosaba su asiento de hierro,
amontonada en cada radio de las ruedas como una gruesa cima blanca,
y borraba el brillo del aceite en los engranajes de dientes negros.
Poco a poco volví de aquel lugar salvaje
como alguien no bautizado que ha conocido la oscuridad
en la tercera hora y el velo hecho jirones.**

**Una vez en Iowa. Entre la nieve y la ventisca y el siseo
de aguas no separadas, sino nacientes.**

El bosque de abedules

**Al fondo del jardín, al alcance del agua del río,
en una esquina murada como una alberca o el horno
de una abadía sin techo o una villa romana de suelo roto
han plantado su bosque de abedules. Hace poco de eso
pero cada mañana ya se ofrecen al sol
como ellos mismos mientras crecían, lo blanco de la corteza
sufrido y fresco como el blanco camisón de satén
que ella dobla y alisa mientras vierte el té
y se sienta en frente de donde él balancea una sandalia
en su pie puntual, tan desnudo como el de un abad.
Ladrillo rojo y pizarra, un ciruelo y un manzano mantienen
su credibilidad, un cd de Bach hace la ronda
del jardín o del prado. Sobre ellos un rastro en el aire
se encoge y ondula como una vara de sauce o la llama de una vela.
“Si algo nos enseña el arte”, dice él, triunfando
sobre la vida con una cita, “es que la condición humana es privada”.**

SEAMUS HEANEY

—El infierno es un cuaderno en blanco; el cielo, un puñado de nuevos poemas y el purgatorio, un libro terminado en tres cuartas partes.

El libro en cuestión está casi terminado, lleva por título provisional *Planting the odd* y se publicará previsiblemente la próxima primavera. Ya

ha ido adelantando algunos poemas y revela algunos secretos, como, por ejemplo, que quien en “El bosque de abedules” dice “la condición humana es privada” no es otro que Brodsky, aunque su nombre no se revele en el poema. Tal vez acabe en ese libro el poema que ha prometido

escribir sobre un sacapuntas que encontró en su hotel de Oviedo.

—Escribe sobre Goya: “Pintaba con sus puños y codos”. ¿Con qué escribe Seamus Heaney?

—Con cualquier cosa que sirva para abrir un sendero en lo que en anglosajón antiguo se llamaba “the word-hoard”, la palabra-tesoro. A menudo es la memoria de una sensación física. Cuando la imagen correcta acude a la mente, la energía adecuada parece viajar por el cuerpo hacia la mano que está ansiosa por escribir.

Vivir intensamente

—¿Qué aconseja a un joven poeta?

—Que lea a los poetas que le inviten a vivir más intensamente.

Este verano celebrará en Athenry, en el condado de Galway, el centenario de Padraic Fallon (“el tercero de un triunvirato de talentos en la misma generación, junto a Kavanagh y Clarke”), el poeta que pedía no un monumento más duradero que el bronce, a la manera de los clásicos, sino “un monumento de alas rotas”. Padraic Fallon creía que era posible “construir con un lapicero la ciudad de Troya”. Un poema ¿es siempre una forma de construir la ciudad perdida, la ciudad ideal?

—Podría decir que un poema es como el espacio que imaginé en uno de los sonetos que escribí tras la muerte de mi madre: un espacio “todo vacío, todo manantial”. Estaba pensando en el aire vacío que quedó cuando cortaron cierto árbol junto a la casa en la que nació. Lo habían plantado el mismo año que nació y en un sentido primitivo había asociado mi vida a la suya. Paradójicamente, sin embargo, lo que reunía en el claro espacio real era una plenitud imaginada, y en cierto sentido es eso lo que un poema es: un espacio despejado por el lenguaje, en el lenguaje, donde la vida imaginada palpita aún.

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

Pútrida patria

W.G. SEBALD. TRAD. MIGUEL SAENZ. ANAGRAMA. BARCELONA, 2005. 228 PÁGINAS, 16 EUROS

La escritura de Sebald (1944-2001) no puede adscribirse a ningún género, pero con independencia de su forma siempre discurre por el dominio de la literatura. Su obra está saturada de referencias literarias, que explican o justifican la vida. Al igual que en Borges, la percepción de la realidad está mediatizada por la perspectiva estética.

SEBALD entiende que las cosas no adquieren su plenitud hasta que son reelaboradas por el arte. La verdad emerge del artificio. La ciencia se revela insuficiente ante el poder esclarecedor de lo imaginario. Las páginas de Thomas Browne son más iluminadoras que el conocimiento científico de la muerte. Las narraciones de Schnitzler o Handke no son menos necesarias que los estudios de Freud. Canetti nos introduce en el corazón de la paranoia con más precisión que un manual de psicopatología. En el caso de Se-

bald, el comercio con la ficción brota de su experiencia como lector y de su condición de profesor y crítico. Sin el lastre del academicismo, se interna en los textos de Kafka, Schnitzler, Canetti, Bernhard, Broch, Handke y Améry, elaborando una perspectiva que rehuye la complacencia y los tecnicismos hermenéuticos. *Pútrida patria* es una colección de ensayos, donde el espíritu crítico se aplica indistintamente a la literatura y la cultura. Es imposible hablar de la literatura centroeuropea sin mencionar el genocidio del pueblo judío. Su destrucción empobreció a un continente incapaz de superar la tensión entre el impulso civilizador y el atavismo del instinto.

El libro se abre con un examen de la literatura austriaca, que pretende definir su peculiaridad. Si existe la literatura austriaca, se caracteriza por el sentimiento de infelicidad. Para el escritor austriaco, la infelicidad no es un estado psicológico, sino una opción moral, una forma de resistencia que, sin renunciar a la melancolía, incluye la posibilidad de superar la insatisfacción. No se trata de esperanza, sino de la necesidad de neutralizar la tentación del nihilismo. Wolfgang Koeppen ya advirtió que la Muer-

te es un maestro alemán. Los autores de posguerra no pueden redundar en la complacencia con lo crepuscular, sin redundar en la mitología de la violencia que inspira al Jünger de *Tempestades de acero* o el cine de Leni Riefenstahl, con su heroísmo de cartón piedra.

Sebald considera que la expresión literaria surge de un conflicto insuperable. La obra de Schnitzler, por ejemplo, sería inconcebible sin el contraste entre lo ideal y lo posible. Sin ese antagonismo, no habría amor ni pasión carnal. La burguesía pretendió establecer un canon de la razón erótica, pero ese intento de normalización no consiguió disipar el potencial liberador de la sexualidad, donde se transita del ensimismamiento a la apertura hacia el otro. Las perversiones sexuales sólo son la evidencia de que el hombre nunca pierde el impulso lúdico, la necesidad de transformar cualquier vivencia en juego. Schnitzler percibió la proximidad del amor y la muerte, el deseo de convertir en objeto al amado, para consumir una posesión ilimitada.

Kafka nunca dejó de merodear la muerte. El hombre es un extraño para sí mismo, que sólo conoce el sosiego en la noche, cuando el sueño extiende la oscuridad por la con-

ciencia. Kafka ya advirtió que la salvación es la muerte, pero no la muerte de los habitantes del castillo, reclusos en un infierno de rituales absurdos, sino la extinción total. Canetti prolongó la metáfora del castillo al meditar sobre el poder. El poder es un alarde de omnipotencia que adquiere su fuerza en la impotencia ajena. La auténtica libertad consiste en renunciar al poder en cualquiera de sus formas. Esa renuncia actúa de matriz en el resentimiento de Thomas Bernhard. Su ira surge de la conciencia de que la verdad es un acto de desesperación y las utopías políticas proyectos anacrónicos, supuestas anticipaciones de futuro que siempre llegan tarde. No hay alternativas. La civilización es un nido de putrefacción y la Naturaleza un desorden letal. Sólo la risa insinúa una salida, pero al final —como advirtió Handke— la alienación prevalece. Ese proceso de extrañamiento se manifiesta en la destrucción de la infancia. Su recuerdo nos enajena, pero sin ella nuestro existir se



Del natural

W.G. SEBALD. TRAD. MIGUEL SAENZ. ANAGRAMA. 107 PÁGINAS, 13 EUROS

Los poemas *Del natural* recrean la peripecia de Grünwald y del botánico Sélter, que participó en la desventurada expedición de Beh-

ring. Son creaciones que revelan una extraordinaria inspiración para combinar narración y lirismo. Grünwald es un hombre desdichado,

infeliz en su matrimonio, con los ojos “hundidos lateralmente en la soledad”, sin otro aliciente que recrear el espectáculo del mundo. El último poema se desliza hacia lo autobiográfico, reuniendo en el mismo cuerpo la reflexión sobre el exilio, el

viaje y la sombra de un pasado atroz. Sebald entiende que la Naturaleza representa el caos absoluto, la proliferación de la vida, multiplicándose a costa del sufrimiento y la injusticia. “La Naturaleza no conoce el equilibrio /sino que ciega-

mente hace un caótico / experimento tras otro”. El poder y la vida coinciden en la compulsión de perpetuarse sin ningún objetivo. Pero el hombre nunca renuncia a la posibilidad de vencer al desorden, que sólo en la muerte manifiesta toda su fuerza

Campo Santo

Tras la muerte en accidente de tráfico de W. G. Sebald (1944-2001) se ha multiplicado la aparición de libros póstumos con poemas, ensayos y fragmentos de novela.

Campo Santo (2005), el ultimísimo, verá la luz en España tras el verano y confirma hasta qué punto Sebald fue un viajero extraordinario capaz de desnudar paisajes y autores hasta demostrar que la literatura “es un viaje necesario y un medio para enfrentar el luto que cada uno lleva”. Se trata de los cuatro ensayos que escribió sobre un viaje a Córcega a mediados de los años 90, y de doce ensayos sobre literatura. Si la primera parte, con Córcega como escenario, le permite reflexionar sobre Europa, el destino y las pasiones, en la segunda vuelve a algunas de sus obsesiones, como el análisis de la literatura alemana de posguerra, el exilio, la memoria, la palabra, y sus autores preferidos, de Kafka a Nabokov, protagonista de uno de los ensayos más destacados del libro.



GUSI BEJER

convierte en un interminable exilio.

Al adentrarse en la literatura austriaca, aparece inevitablemente el recuerdo del Holocausto. Austria es una “patria pútrida”, el ejemplo de que el progreso

Pútrida patria es una colección de ensayos, donde el espíritu crítico se aplica a la literatura y la cultura. Sebald entiende que las cosas no adquieren su plenitud hasta que son reelaboradas por el arte. La verdad emerge del artificio

acarrea una terrible dialéctica. El mito del progreso recrea la esencia del poder. Cualquier avance es ficción. La perfectibilidad representa la esterilidad total, la ambición de algo irreal, que fundamenta las utopías más terroríficas. Kafka nos enseñó que la tragedia del judío asimilado es que interioriza el antisemitismo y lo justifica. El mesianismo de la tradición judía establece un horizonte de esperanza, donde la historia se reescribe. Al reconstruir el crepúsculo del Imperio Austro-Húngaro, la literatura de Joseph Roth prolonga el sueño mesiánico de un pasado que regresa para expulsar la oscuridad. Sin embargo, la desesperación de Jean Améry parece más real que la fantasía de la redención. La experiencia de la tortura pone de manifiesto el fracaso de la humanidad, la precariedad de las convenciones morales. El hombre que es martirizado por sus semejantes ya no puede decir “nosotros”. Sólo le queda un yo que percibe como ajeno. Su desdicha no es un pretexto para la abdicación de cualquier esfuerzo. El nihilismo es el preámbulo de la violencia. Aunque esté abocado a la derrota, el ser humano debe perseverar en la esperanza. Es indiscutible que esa expectativa no

puede rebosar optimismo, pero sí la tenacidad del ángel con una sola ala de Paul Klee, que no declina en su lucha contra la fatalidad.

Al igual que Reich-Ranicki, Sebald cuestiona el reconocimiento de ciertas obras y autores. Por ejemplo, estima que Broch se desliza en ocasiones hacia lo grandilocuente, bordeando el universo estético de los fascismos. Su concepción de la muerte evoca la retórica del sacrificio y su nihilismo revela cierta inmadurez política. El juicio cambia de orientación al referirse a las últimas novelas de Handke, tan devaluadas por la crítica. Su carácter pedagógico no es simple didacticismo, sino una reelaboración del ideal educativo de la Ilustración, donde el saber contribuye a conservar la vida. El escritor preserva al mundo de su destrucción al no interrumpir la narración de sus recuerdos, fantasías o anticipaciones. El universo existirá mientras haya una mano que escriba sobre él. La esperanza de una “patria natural” opuesta a la “pútrida patria” sólo puede gestarse en el terreno de la escritura, donde lo posible no está limitado por nada, salvo por el vuelo de la imaginación.

RAFAEL NARBONA

disgregadora. Sebald evoca un retrato de infancia, con su maestra y compañeros de escuela. La imagen iba acompañada de una anotación, que decía: “En el futuro la muerte / yacerá a nuestros

pies”. Pero la muerte está fuera del tiempo. La muerte es la nada, esa nada que penetra en la historia con la manzanita de los inocentes, una hecatombe de muchos rostros: Auschwitz, Dresde, Ki-

gali. La injusticia no cierra las puertas del porvenir. Siempre habrá “un continente extraño, inexplorado” que justifique el esfuerzo de viajar, contemplar y comprender. El impulso teleológico es inherente a la condición humana, pero la

finalidad de la existencia no hay que buscarla en la religión ni en la política, sino en la ficción, el único espacio donde el hombre sólo está limitado por sí mismo.

La desaparición de Sebald nos ha privado de una escritura asombrosa, pero

siempre nos quedará el consuelo de frecuentar unas páginas que ya han adquirido la resonancia de lo necesario. Nacido bajo el signo de Saturno, Sebald transitó por la segunda mitad del siglo XX como un paseante sin otra patria que la literatura. **R.N.**

Pushkin: Poemas

ALEKSANDR PUSHKIN. EDICIÓN DE VÍCTOR GALLEGO. GREDOS. MADRID, 2005. 211 PÁGS., 19 E.

La vida del poeta ruso Aleksandr Pushkin (1799-1837) abarca prácticamente el mismo periodo de tiempo que la del italiano Leopardi (1798-1837). Ambos fueron, en cierta medida, almas gemelas; padecieron los forcejeos históricos y los cambios estéticos a los que, a su vez, se vieron sometidas esas cuatro primeras décadas del siglo XIX.

A ambos les une también el tedio que sintieron por la vida, al que llegaron por caminos muy distintos. La rebeldía del primero –más vitalista que íntima–, le separa claramente del segundo. Esos forcejeos de los cambios sociales y literarios de comienzos del XIX se transparentan también en las obras de ambos. La dependencia del realismo en el primero y del clasicismo en el segundo perturban su vigoroso romanticismo. Ambos son, más allá de las dudas que ha levantado la crítica, dos poetas de estirpe romántica, con una voz lírica muy clara que ni las influencias lectoras ni la dureza de sus vidas lograron acallar.

Ese espíritu de cambio de los nuevos tiempos se muestra en Pushkin cuando vemos con qué facilidad aborda los distintos géneros literarios (la poesía, la novela, el teatro), por más que sea el lirismo –un lirismo muy de él, muy debido a la mirada realista, rebelde– el que traspasa todo lo que escribe, dando a sus obras un tinte claramente poemático. Ese espíritu de cambio se aprecia también en la libertad formal y de estilo, que le llevan a saltar de una claridad inocente a los caprichos del lenguaje. Su obra –como la de tantos de sus coetáneos– no fue, en suma, sino un gran gesto de libertad creadora que le arrebató. Su temprana muerte en duelo, a causa de un lance amoroso, añade una nota más de idealismo y malditismo a su encendida vida, que padeció la inestabilidad, la persecu-

ción, la soledad, el destierro y los amores tortuosos; sobre todo el que sintió hacia su mujer, la bella Natalia Goncharova, amor que el mismísimo Zar “vigiló”. Los grandes escritores de su tiempo lo alabaron o le imitaron: Gogol, Turgueniev, Dostoievski, Gorki.

La edición que ahora comentamos –acertadamente “subjetiva” y publicada dentro de la sugestiva colección que dirige Carlos García Gual–, ofrece muy bien –en lo que a la poesía se refiere– esas variadas claves de la personalidad de Pushkin y de su tiempo que hemos subraya-

do. Otra selección de su obra podría haber seguido el criterio de abordar varios géneros, recogiendo la novela que leímos en nuestra juventud (*La hija del capitán*), o textos (*Ruslan y Ludmila* y *Yevgueni Oneguín*) que dieron lugar a las hermosas óperas de Glinka y de Tchaikovsky, o sus aproximaciones a la historiografía; pero esta selección se ciñe muy bien a lo poemático, término de significación múltiple en el poeta ruso, pues de él participan los poemas al uso, el poema largo o el fragmentario (“El jinete de cobre”) o el dramatizado (“Los gitanos”, “El convidado de piedra”, en torno al mito de Don Juan, o “Mozart y Salieri”), disensión entre genios de la que el cine se ocupó brillantemente).

Más allá del acierto que supone esta recopilación de tonalidades muy diversas –por todas sus obras fue y es amado este “poeta nacional” ruso–, como lectores seguimos prefiriendo



PUSHKIN, DE V. TROPININ (1827)

sus poemas-poemas. Es decir, de la misma manera que al aproximarnos a los *Canti* de Leopardi nos inclinamos por los poemas centrales de este libro –los que rehuyen el rancio neoclasicismo o el razonar pesimista–, en Pushkin valoramos el lirismo puro y fresco del romántico que abre esta recopilación; un lirismo –ya lo hemos señalado– muy traspasado por la realidad; heridor unas veces, otras plenamente atmosférico. Sus llanas descripciones de paisajes o de ambientes –de las que emana un tedio también muy leopordiano– dan lugar a sus más bellos poemas.

A veces, esa ingenua sencillez nos recuerda la de nuestro Bécquer, pero en otros muchos poemas brilla una mayor complejidad, pues atisbamos la ironía volteriana de sus lecturas francesas, la fecundidad de Tasso o la influencia temprana de Byron, autor que lee durante su destierro en Crimea. Sus lecturas le llevaron también hasta nuestros autores (el *Romancero*, el *Quijote*). Acaso, en el fondo, el genio le viniera de que fue un autor “meridional”. No en vano, su abuelo había sido un abisinio negro que estuvo al servicio de Pedro el Grande. Antes de ser una gloria nacional, Turgueniev elevó a Pushkin al definirlo como “el primer poeta artista ruso”, sobre todo porque había creado “una lengua poética nueva”.

ANTONIO COLINAS

PREMIO DE NOVELA IV CENTENARIO DEL QUIJOTE DIPUTACIÓN DE CIUDAD REAL

- ◆ Dotación: 50.000 euros y su publicación
- ◆ Plazo: Hasta el 16 de agosto de 2005

◆ BASES: www.dipucr.es

Área de Cultura. Plaza Constitución, 1
13001 Ciudad Real



El secreto del rey cautivo

ANTONIO GÓMEZ RUFO. PREMIO DE NOVELA FERNANDO LARA 2005. PLANETA. BARCELONA, 2005. 478 PÁGINAS, 21 EUROS

El secreto del rey cautivo reúne los requisitos necesarios para alcanzar cierto éxito comercial: es una novela con premio, se une a la moda de la narración histórica –sus acciones se sitúan en plena guerra de la independencia, durante la ocupación de España por las tropas napoleónicas– y se desarrolla según el modelo de una novela de aventuras con todas sus características, como los desplazamientos de lugar, los escenarios cambiantes, la exaltación de sentimientos y pasiones –la amistad, el patriotismo, los celos, etc.–, las acciones arriesgadas y peligrosas o la conversión de los personajes en héroes ejemplares.

No creo que haya sido propósito del autor escribir una obra trascendente o perdurable, sino un producto de entretenimiento con cierta dignidad literaria. Lo malo es que ha escogido un marco temporal y unos esquemas narrativos que cuentan con muy ilustres precedentes, y el lector de *El secreto del rey cautivo* puede sentir cómo a medida que avanza su lectura se incrementa su nostalgia: nostalgia de algunos de los *Episodios* de Galdós, o de novelas como *El aprendiz de conspirador*, *El escuadrón del Brigante* y otras más pertenecientes a las “Memorias de un hombre de acción”, de Baroja, autores que ya transitaban con mejor fortuna por estos caminos de la España napoleónica y de las partidas de guerrilleros. Para instalarse narrativamente una vez más en esos tiempos y hacerlo con éxito sería necesario dotar de mayor intensidad a las historias, y crear personajes profundos que no respondieran a arquetipos tan previsibles como el capitán Zamorano o su ayudante Sartenes. Sería necesario, en suma, aventurarse por la senda de la exigencia literaria y el rechazo del tópico, como hizo con fortuna Luciano Egido en su novela *El cuarzo rojo de Salamanca*.

Pero Gómez Rufo, que no es Galdós ni Baroja –lo que no supone demérito alguno, claro está– tampoco se ha planteado demasiados problemas, y su novela discurre por el camino de la superficialidad, fácil de recorrer

pero sin apenas relieves en el paisaje. Incluso en las ocasiones en que la prosa trata de remontar el vuelo por encima de su uso puramente funcional, los resultados incurren en la desmesura o la impropiedad: José Bonaparte se toma tiempo para “respirar hondo, enhebrar la aguja de la indignación y coser la decisión que había tomado” (pág. 293). En el mismo plano imaginativo, la reina María Luisa, que acompaña a Carlos IV, “se limitó a poner una mano sobre la suya, como si quisiera coserle el calor de su confianza” (pág. 65). El sofocante calor estival es “la ígnea desmesura del mediodía” (pág. 281). El rey José medita “intentando componer la verosimilitud de las palabras del mariscal” (pág. 379).

Junto a estos ingenuos retorcimientos expresivos hay construcciones del más manido lenguaje burocrático actual (“la estancia [...] había sido desvalijada prácticamente en su totalidad”, pág. 454) o simplemente confusas. Cuando anochece “entre cielos rojos y ambarinos que tiznaban horizontes sangrientos” (pág. 114), es difícil dilucidar el sujeto de “tiznaban” (¿los horizontes? ¿Los cielos?). Otras veces se trata de errores en los usos preposicionales: el paisaje aparece “hiriente como una daga momentos antes del suicidio” (pág. 191). O de yerros en la correlación temporal: “Pero si le ocurriese algo [...] no se lo hubiese personado jamás” (pág. 16, por “no se lo perdo-



DOMÈNEC UMBERT

3 cuestiones a Gómez Rufo

–Asegura que siempre se escribe sobre la realidad. ¿También en este caso?

–Esta es una novela de aventuras en la España de la Guerra de la Independencia; pero también sobre el derecho de los pueblos a defenderse cuando son invadidos. Hoy hay muchos. Los madrileños del Dos de Mayo fueron llamados héroes y en Iraq hoy los patriotas son llamados terroristas.

–¿No teme la comparación con Galdós o Baroja?

–La literatura tiene su tiempo, su lenguaje y su perspectiva ideológica. Si temiésemos algo así, nunca escribiríamos.

–¿Qué aporta su José Bonaparte?

–Casi todo: es un personaje que ha sido injustamente maltratado por la historia oficial.

naría”). También hay contradicciones, acaso producto de la precipitación. El narrador afirma que “los madrileños caminaban siempre junto a las fachadas en sombras, como si temiesen exponerse a la luz”, para consignar unas líneas después: “Manolos y chulapas gustaban de conversar [...] arracimados a una farola o enquistados en medio de la calle” (pág. 332). En medio de un ataque francés con cañones y arcabuces, “llantos de niños y aullidos de madres rompían los silencios...” (pág. 15); ¿cómo saber con tanta precisión que se trata de aullidos “de madres”? O bien: “Zamorano contempló despacio los rostros impasibles o curiosos que se refugiaban en la penumbra” (pág. 41; convendría saber en qué consiste un rostro “curioso” y cómo se identifica). La oscuridad de una taberna es “la negritud del fondo del local” (pág. 42). Es impensable que

el 2 de mayo de 1808 el capitán Zamorano afirme que un patriota puede convertirse en “un guerrillero que realice acciones militares contra los ejércitos invasores” (pág. 93), cuando no han surgido aún los guerrilleros ni la palabra que los designa.

El lenguaje de *El secreto del rey cautivo* exhibe múltiples flaquezas, pero tampoco la historia ni los mecanismos narrativos llegan muy lejos. Es una obra demasiado cercana a los relatos de corte popular y a cierta literatura de quiosco que vivió hace medio siglo un par de décadas esplendorosas. Es perfectamente legítimo escribir y publicar historias de entretenimiento. (Lo de premiarlas es otra cuestión, que deciden en cada caso los jurados). Pero la literatura de verdad es otra cosa.

RICARDO SENABRE

Los vencidos

ANTONIO FERRES. GADIR. MADRID, 2005. 345 PÁGINAS. 18 EUROS

La aparición de *Los vencidos* requiere un poco de historia. Es ésta una antigua novela de Antonio Ferres, veterano escritor madrileño nacido en 1924. Activo militante contra la dictadura, fue uno de los puntales de la literatura del realismo social en los años 50 y en el decenio siguiente se vio obligado a tomar el camino del exilio.

LA censura prohibió la publicación de *Los vencidos* en 1960, tuvo diversas ediciones inmediatas en diferentes idiomas, antes incluso de que apareciera en castellano en una editorial antifranquista de París en 1965. Nunca hasta ahora se había editado en España, ni había circulado entre nosotros. No es una novela aislada, pues forma parte de una trilogía que pretende ser un amplio testimonio de la España de postguerra, "Las semillas", cuyo título inicial, *Al regreso del Boiras*, también estuvo prohibido desde 1961 y tampoco pudo publicarse aquí hasta su reciente rescate. Víctima, además, el texto de esas anormales circunstancias, el propio autor confiesa ciertas dudas respecto del remoto y al parecer perdido original.

Este puñado de datos es imprescindible para afrontar, hoy, la lectura de una obra cuya vida natural fue cercenada. Al tratarse, prácticamente, de una novedad editorial absoluta, ¿la consideraremos como un libro de ahora o como muestra relevante de un modo de escribir de otra época? Es ésta una pregunta fundamental pensando en el lector común, en alguien que de modo casual se encuentre con el libro. Parece claro que, ignorado ese contexto, *Los vencidos* resulta una novela algo inactual: su evidente propósito de denuncia y los recursos narrativos empleados pertenecen, por suerte, a las exigencias de unos tiempos que pedían al escritor una actitud militante frente a un régimen dictatorial, intolerante e inhumano.

En efecto, *Los vencidos* quiere ser un testimonio de época claro y nítido,

directo, revulsivo, un medio para incitar a la rebeldía o concienciar de la injusticia. La acción tiene su núcleo principal en una cárcel no lejana de Madrid donde sufren indecibles rigores algunos republicanos derrotados en la guerra civil. Los sucesos se pautan con la marcha adversa de las tropas nazis. Espacio y tiempo se dilatan más allá del presente y de la prisión y entran en la novela episodios de la guerra y la vida sojuzgada de los derrotados en los barrios populares madrileños. También hay un retrato de los carceleros. En suma, Ferres selecciona unos elementos sociales concretos para recrear un ambiente colectivo, un sector de la España de la primera postguerra. El foco de la novela, como subraya el título, está en los vencidos y sus vivencias, dolor y miedo, compensadas con actos de fe y de cauta rebeldía y con algunas notas de esperanza propias de una novela militante.

Materiales y enfoque semejantes abundaron en el realismo social. El propio Ferres contribuyó a esta narrativa con una novela muy valiosa, *La piqueta*, y con un excelente libro de viajes, *Tierra de olivos*. No tuvo

el mismo acierto en *Los vencidos*, que paga un precio en exceso alto a una literatura comprometida. Ese tributo a la ejemplaridad y al valor simbólico se nota de manera particular en los personajes, una amplia nómina de corte maniqueo. Los vencidos están demasiado esquematizados, son generosos, sufridos, idealistas, sacrificados por la causa, solidarios, los más jóvenes confían en un futuro mejor mirándose en el espejo de los derrotados, y las relaciones amorosas entre los presos y las mujeres que padecen por ellos desprenden un ternurismo inocente. Las angustias de los represaliados son verosímiles, su base realista y consiguen los efectos proyectivos buscados, pero los protagonistas resultan planos, algo elementales, bastante simbólicos. Incluso desatiende el autor la posibilidad de penetración psicológica que pide un personaje del otro bando, un carcelero que vive su trabajo con episódicas crisis. La prosa, de deliberada simplicidad, anda en esos límites en que la sencillez roza la pobreza. La predominante frase corta, muy eficaz para



JESUS MAQUEDA

el diálogo, cae en la narración en un convencionalismo extraño al castellano: prácticamente nunca se encuentran oraciones subordinadas.

También el léxico se ciñe a un caudal de voces demasiado restringido. La verdad de los dramas humanos que encierra *Los vencidos*, el deseo de justicia social que estimula esta escritura, el benemérito empeño de desvelar las atrocidades perpetradas por un régimen que aprovechó una cuartelada para exterminar y vejar sin excepción ni contemplaciones a los discrepantes, todas esas virtudes éticas, políticas y cívicas que inspiran al combativo Antonio Ferres de 1960 dieron esta novela representativa de una estética de denuncia. Fue una literatura necesaria, propia de una época anormal y, en cualquier caso, merece una presencia pública: por eso el de *Los vencidos* es un rescate oportuno.

SANTOS SANZ VILLANUEVA

 <p>JUAN GUZMÁN TAPIA En el borde del mundo Memorias del juez que procesó a Pinochet</p>	<p>JUAN GUZMÁN TAPIA</p> <h2>En el borde del mundo</h2> <p>Memorias del juez que procesó a Pinochet</p>	<p>JON LEE ANDERSON</p> <h2>La caída de Bagdad</h2> <p>Una crónica magnífica y una proeza literaria</p>	 <p>JON LEE ANDERSON La caída de Bagdad</p>
 <h1>ANAGRAMA</h1>			

El hijo de Noé

ERIC-EMMANUEL SCHMITT. TRAD. J. CALZADA. ANAGRAMA, 2005. 149 PÁGS., 14 E.

Doctor en filosofía y letras, autor de teatro con obras representadas en más de treinta y cinco países, novelista, Eric-Emmanuel Schmitt (Bélgica, 1960) nos sorprende en los últimos tiempos con sus libros sobre la infancia y la espiritualidad.



ALBIN MICHEL

TRAS su "Ciclo de lo invisible": *Milarepa*, *Monsieur Ibrahim* y *las flores del Corán*, *Oscar* y *la dama rosa*, en su última novela breve, *El hijo de Noé*, vuelve a desarrollar un encuentro fascinante entre un adulto y un niño del que nace un aprendizaje singular, basado en el cariño y la experiencia de un hombre mayor, de una cultura y religión diferente a la del chico.

El hijo de Noé se sitúa en Bélgica, en los años 40. Una familia judía debe esconder a su hijo Joseph, de ocho años, durante las persecuciones nazis. Tras dejarlo en casa de unos amigos nobles, Joseph encuentra refugio en el internado católico Villa Amarilla, del padre Pons. En el colegio, el joven sospecha la presencia de otros niños judíos que, mezclados con los católicos y con ligeros cambios de identidad, pasan bastante desapercibidos. Allí todos se respetan y aprenden a convivir juntos sin hacerse preguntas comprometedoras: "mentir y dejar mentir era la clave de seguridad". Con sus compañeros, Joseph asistirá a los ritos católicos los domingos y leerá los Evangelios. Descubre el Catolicismo, una religión que pronto le cautivará la imaginación y le hará llorar una noche por su madre al ver las estampitas de la Virgen. A pesar de que episodios estremecedores de la historia real de la persecución judía se entremezclan en el cuento, todo es visto a través de los ojos del niño, que no tendrá miedo de escaparse de noche con el sacerdote a la cripta de una iglesia de pueblo. Fascinado por el Ju-

daísmo, el padre colecciona los objetos, aprende hebreo y un día empieza a transmitir a Joseph el legado de su pasado judío. Le explica la Tora, la Mishna, el Talmud y dibujan juntos las letras de la lengua hebrea. Pero Joseph no percibe las diferencias entre las dos religiones. El padre Pons le advierte: "Mira Joseph, a ti te gustaría saber cuál de las dos religiones es la verdadera. ¡Pues no lo es ninguna de las dos! Una religión no es ni verdadera ni falsa: propone simplemente una manera de vivir".

Algunos de los personajes de Schmitt se distinguen por su gran humanidad: seres que, en un momento dado, arriesgaron sus vidas por salvar a los demás. El padre Pons es uno de ellos, pero en la novela existen otros seres de igual coraje, como la fea y malhumorada señorita Marcelle, o como el militar nazi que irrumpió en las duchas del colegio y descubrió, con sorpresa, al puñado de niños judíos entre los que se encontraba Joseph. Personajes de los que Schmitt resalta su integridad, su decisión, su bondad. "Dios ha creado el universo de una vez por todas. Ha concebido el instinto y la inteligencia para que sus criaturas nos las apañemos sin él". Así, transmite su verdadera filosofía, o la religión que, entre las religiones que estudia en sus libros, es la que más le convence, aquella que prima al hombre como verdadero responsable del hombre.

JACINTA CREMADES

El intermediario

JOHN GRISHAM. TRAD. ANTONIA MENINI. EDICIONES B, 2005. 426 PÁGINAS, 22,95 EUROS

LAS novelas de espías y de intriga siempre han tenido un público fiel. En estos tiempos globalizados, casi siempre la ficción se queda corta frente a una realidad cada vez más inquietante. Cualquier ciudadano puede ser controlado en su intimidad. Internet, los satélites y la informatización de las redes de información abarcan todas las facetas de la vida cotidiana. Grisham ya ha tratado en novelas anteriores esta situación de indefensión.

En esta ocasión plantea el misterioso caso de un indulto concedido por un ficticio presidente de los Estados Unidos a punto de abandonar su cargo tras una aplastante derrota electoral. Ese perdón va dirigido a un poderoso abogado, Joel Backman, intermediario de numerosos asuntos de la órbita del poder en Washington, encarcelado durante seis años por uso indebido de información confidencial. Se trata de un programa que puede poner en peligro todo el sistema de vigilancia vía satélite, codiciado por espías de todo el mundo. Una vez indultado, Backman es conducido clandestinamente en un avión militar a Italia, bajo una nueva identidad.

Con una eficacia narrativa creciente, Grisham nos guía por los recovecos subterráneos del poder establecido: desde las luchas entre la CIA y el FBI a la clase política estadounidense y sus turbias relaciones o los intereses que mueven la actividad económica mundial. Alternando con los sucesos en Estados Unidos, nuestro autor nos ofrece la rutina de Backman, primero en Treviso y luego

en Bolonia, y que organiza de manera contrapuntística para contrastar los sucesos alejados del protagonista pero relacionados con él. Las descripciones sobre las geografías italianas y sus monumentos tal vez sean la parte más prescindible de la narración, aunque se compensa por cómo Grisham va acumulando intriga inteligente a medida que avanza la lectura. En un momento determinado, el poder secreto americano filtra el escondite de Backman, y comienza la cacería del "intermediario"



BRIAN SMALE

por los agentes de espionaje del mundo. No revelamos más. Esta novela nos ofrece emoción y entretenimiento asegurado, y plasma de manera realista la instrumentalización del ser humano por los mecanismos del poder, sean cual sean.

BEATRIZ HERNANZ

Un caso para los tres amigos

Helme Heine. Anaya. 2005. 96 páginas. 8'65 euros
(A partir de 6 años)

DESDE animales humanizados hasta desgarrados detectives privados, pasando por las reiteradas aventuras de superbrujas preadolescentes o por aquéllas, no menos evidentes, de una tríada de hermanas, las series protagonizadas por uno o varios personajes pueblan buena parte de nuestro imaginario. Su origen se remonta al cuento nocturno, cuando el narrador, en aras de producir una historia cada noche y como respuesta al éxito que despertaba una cierta figura, reincidía en las hazañas y desventuras de un personaje que iba ganándose el afecto y la curiosidad de un público que se identifica con el relato.

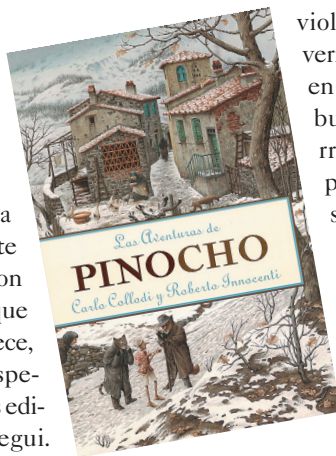
Un gallo, un gorrino y un ratón son tres amigos inseparables que, por tercera ocasión, protagonizan divertidas aventuras destinadas a primeros lectores y prelectores. A diferencia de las entregas anteriores en ésta prima la narración sobre la ilustración. Ganan profundidad los personajes y la trama aunque el libro pierde el atractivo de la doble página ilustrada. Este sacrificio no incomodará a sus adeptos que seguirán reconociéndose en las situaciones descritas. Además, hay un hilo argumental más sólido y se mantiene ese tono narrativo que integra el humor y la complicidad con la transmisión de valores y lo políticamente correcto.

Esperando la liebre y otros cuentos chinos

Selección de Liao Yanping.
Maguregui. 2005. 72 págs, 15 e.
(A partir de 8 años)

PROXIMIDAD y diferencia son dos sensaciones en tensión que experimenta el lector al recorrer las páginas de este libro. Desde el diseño hasta el tono narrativo nuestra mirada busca determinar si nos adentramos en un territorio conocido o si nos enfilamos por caminos nuevos. Y es que la novedad no es una categoría que haga justicia a aquella obra literaria que se inserta dentro de una tradición que solemos ignorar.

Si nos interesa ampliar el horizonte del niño y jugar con las posibilidades que dicha apertura ofrece, recomendamos especialmente las obras editadas por Maguregui. Recogen la traducción de textos chinos (literarios, biográficos o léxicos ilustrados) destinados al público infantil, junto con su original en ideogramas y una transcripción que nos permite emular su pronunciación. En nuestro caso, esta recopilación reúne una serie de historias breves, con más de veintidós siglos de antigüedad, caracterizadas por su concisión, agudeza y sabiduría. Las ilustraciones merecen ser observadas con atención para disfrutar de su encanto y sutileza.



Las aventuras de Pinocho

Carlo Collodi. Ilus. R. Innocenti.
Kalandraka. 2005. 191 págs, 30 e.
(A partir de 10 años)

BASTA detenernos en la fecha en la que Collodi comenzó a publicar su *Pinocho*, 1881, para comprender las distancias que separan este clásico del niño contemporáneo. Mucho ha cambiado, y en especial la idea misma que tenemos de la infancia. Nuestra concepción nos lleva a censurar los rasgos de violencia, crueldad o severidad que encontramos en el libro. Sin embargo, buena parte de las corrientes psicológicas y pedagógicas que han surgido en este transcurso de tiempo abogan por la dimensión catártica y formadora que para el niño encierran lecturas como ésta.

Con el estilo hiperrealista que lo caracteriza, Roberto Innocenti hace justicia a la obra literaria, pues capta su espíritu y, simultáneamente, la adecúa a nuevos tiempos. Así, sin forcejeos ni traiciones, su interpretación hace crecer la historia y supera el virtuosismo melodramático al que sucumbió en libros anteriores. Por estas razones nos encontramos con una obra de gran calidad que debe estar al alcance de cualquier lector que desee aventurarse por su cauce, independientemente de su edad.

El loco de la ría

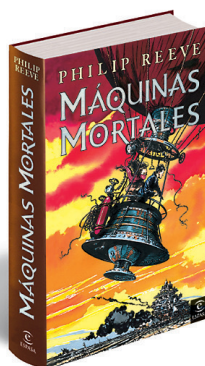
Juan Fariás. Ilus. Irene Fra.
Edelvives. 2005. 112 págs, 6'25 e.
(A partir de 12 años)

HAY escritores que son demiurgos. Su obra constituye un universo armónico donde las historias se integran las unas con las otras, los personajes confluyen de un modo tácito y el narrador recrea una gama de matices, luces y sombras comunes. Este sería el caso de Juan Fariás si no fuese por el hecho de que su obra trasluce una mirada muy personal del mundo que lo rodea, su pluma tiene una sensibilidad especial hacia las pequeñas virtudes mundanas y su atención se centra en lo demasiado humano.

El loco de la ría que acaba de publicar Edelvives es una colección de cuadernos que giran alrededor de la vida de un personaje marginal en un entorno rural. Son cuadernos más que capítulos porque este escritor gallego se mueve a su aire por un estilo que desdibuja las fronteras entre la prosa y la poesía, el apunte y la conversación, el recuerdo y la invención. Las ilustraciones de Irene Fra fraternizan con este espíritu desdibujando los límites que existen entre el realismo y el boceto y haciendo coincidir al lápiz y el carboncillo para evocar lo que se encuentra más allá de lo representado. Puede que *El loco de la ría* sea una obra de rara belleza, pero en todo caso es bella.

GUSTAVO PUERTA LEISSE

IMAGINA UN MUNDO
DE CIUDADES RODANTES
QUE SE DEVORAN UNAS A OTRAS
PARA SOBREVIVIR...



Por fin llega a España la gran novela de ciencia-ficción de Philip Reeve, publicada en más de 20 países.

Un libro lleno de acción, aventura e intriga que atraparà a lectores de todas las edades.

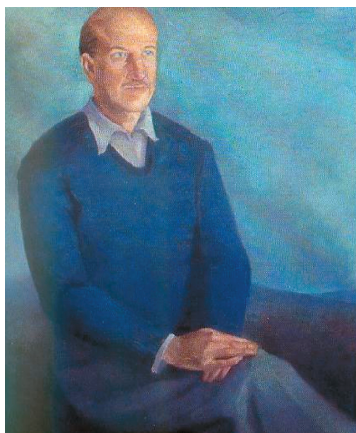


Cartas de Aleixandre a J. A. Muñoz Rojas

VICENTE ALEIXANDRE. ED. IRMA EMLIOZZI. PRE-TEXTOS. VALENCIA, 2005. 563 PÁGINAS, 29 EUROS

Parece claro que la publicación de un nuevo epistolario no va a cambiar la historiografía literaria española. Pero hará bien el lector de estas cartas en confrontar su contenido con los tópicos aprendidos en los manuales; y verá que todo está sujeto a matiz, a revisión.

No la figura de su autor, claro, cuyas conocidas generosidad e independencia de criterio quedan plenamente confirmadas. Tampoco la importancia de su influjo en las letras españolas tras la Guerra Civil. Con característica reserva, desgrana Aleixandre a su interlocutor algunos detalles de la génesis y andadura editorial de sus libros de posguerra, desde *Sombra del paraíso* a *Diálogos del conocimiento*. Se percibe que el futuro premio Nobel se



ALEIXANDRE, POR HIDALGO

sabe en un tiempo literario distinto, con un clima moral muy diferente del que vio nacer, por ejemplo,

La destrucción o el amor, en plena República. De ahí sus dudas sobre la oportunidad de dar a la imprenta los poemas nuevos; pero también la certeza de tener algo que decir; y la satisfacción de

que sus poemas inéditos circularan de mano en mano entre los jóvenes no afectos a la “neo-retórica” imperante. Todo ello desmiente, en fin, el tópico que ha querido ver en Aleixandre un “exiliado interior”, aislado del ambiente opresivo circundante y guardián de las esencias poéticas de un pasado mejor. Nada más lejos de la realidad. A pesar de la reclusión impuesta por su mala salud crónica, Aleixandre se relaciona con lo mejor y más activo del panorama literario de su tiempo, influye en revistas, colecciones y premios, y acepta con irónico fatalis-

mo los honores que le corresponden. No hay en estas cartas, lógicamente, ninguna comprometedoras toma de posición crítica frente al régimen. Aleixandre, para disgusto de algunos (entre otros, la responsable de esta edición), saludó con alivio la victoria “nacional” en 1939, después de haber sufrido detención por los republicanos y pasado parte de la guerra refugiado en casa de un pariente. Sobre esas circunstancias se extiende largamente en las cartas fechadas en el “Año de la Victoria”. No hay que extrañarse que en ellas hable de los “asesinos rojos”, o que lamente el saqueo y destrucción de su casa. De estas palabras no se desprende ni siquiera rencor: sólo una dolida constatación del sufrimiento padecido.

Pero ahora son otros los que sufren: su amigo Miguel Hernández, por ejemplo, a cuya penosa situación carcelaria alude insistentemente, hasta llegar a las doloridas cuartillas (2/4/1942) en que traslada a su corresponsal su dolor por la muerte del poeta oriolano. Preocupación constante de Aleixandre será velar por la viuda y recabar de sus amigos ayuda económica para ésta. Peticiones que adivinamos puntualmente satisfechas por su interlocutor.

Y es que, para adivinar las reac-

ciones y actitudes de éste, casi no se echan en falta sus cartas: las de Aleixandre reflejan cumplidamente cualquier novedad en la historia personal (noviazgo, boda, nacimientos de hijos y nietos) o literaria de su amigo. No puede evitar el poeta mayor una cierta idealización del más joven: Aleixandre ve en Muñoz Rojas la energía, la salud, la decisión que a él le faltan. Si acaso, con el tiempo llegará a reprocharle que haya arrinconado un tanto su carrera literaria, en aras de otras responsabilidades. En las “cartas agosteanas” que se agrupan en la segunda parte de este epistolario, la figura de un Muñoz Rojas a caballo por sus tierras llegará a convertirse en un esperanzador emblema vitalista, en el que Aleixandre proyecta sus propios deseos de perduración digna en la vejez. Son éstas, quizá, las cartas más líricas de este epistolario, las que explicitan el verdadero sentido de este diálogo extendido en el espacio y el tiempo: dejar constancia de lo que permanece y lo que huye. Entre lo primero podemos contar ya estas cartas; y, sobre todo, lo que encierran: el mejor testimonio de una bella amistad.

JOSÉ MANUEL BENÍTEZ ARIZA

Memorias

HANS JONAS. TRAD. I. GINER. LOSADA. 500 PÁGS., 29,5 E.

COMO el protagonista de los Episodios Nacionales de Galdós, pero en europeo, Hans Jonas no se perdió un momento histórico de los que tuvieron lugar durante su vida. Fue alumno aventajado de Heidegger en Friburgo, militante sionista en Berlín cuando se fraguaba el Estado de Israel; profesor en Londres; guerrillero en Israel; soldado en la II Guerra Mundial, donde descubre que su madre ha sido asesinada por los nazis; filósofo en Ottawa, ecologista en Nueva York... Por aquí pasan Hannah Arendt, de quien se enamoró, Leo Strauss, Gadamer... dando vida a lo que es el retrato de toda una era de nuestra historia, con especial énfasis en su cultura. Un retrato que es como un siglo hablando en primera persona.

Última carta de Moscú

ABRASHA ROTENBERG. TALLER DE MARIO MUCHNIK. 360 PÁGS., 15 E.

ROTENBERG nació en una aldea de Ucrania (cuando todavía era parte de la URSS) y fue testigo de algunos de los acontecimientos que hicieron las cicatrices en el rostro del siglo XX que acabaron por ser rasgos reconocibles de su propio rostro: la revolución, el comunismo, el nazismo, el peronismo. Exiliado de todo ello, Rotenberg narra su infancia bajo el régimen bolchevique, su paso por el Moscú soviético, su viaje junto a su madre rumbo a Buenos Aires para reunirse con su padre, al que sólo conoce a través de algunas fotografías... En la novela, el autor y la mujer cuentan su peripecia a una pareja de españoles amigos. Mientras llegan dos cartas que serán decisivas en la trama de estas memorias-*thriller*.

El sonido del dinero

FRANCISCO ANDÚJAR CASTILLO. MARCIAL PONS. MADRID, 2004. 486 PÁGINAS, 28 EUROS

La historia del ejército español es habitualmente un argumento atractivo, por cuanto se trata de una institución clave para la comprensión de nuestros convulsos siglos XIX y XX. Uno de los capítulos esenciales de la misma es el ejército borbónico, que surge a comienzos del Setecientos, coincidiendo con la guerra de Sucesión, y que llegaría a su culminación en tiempos de Carlos III, promulgador de las Ordenanzas que han regido la vida militar ata hace unos años.

BASADO inicialmente en el ejército francés de Luis XIV –e influido después por otros modelos militares como el prusiano– habría de ser el principal instrumento gubernativo y centralizador en manos de los monarcas. La idea tradicional –cada vez más criticada– era que tal ejército prefiguraba ya los aspectos esenciales del ejército contemporáneo, tanto en el desarrollo de nuevas formas de reclutamiento, como en la formación de los oficiales en academias militares, el control directo del poder real sobre el escalafón, los ascensos por antigüedad y méritos u otra serie de características. Algunos, incluso, veían en él los orígenes del “poder militar” posterior.

El que el ejército español del siglo XVIII –escasamente conocido hasta hace unos años– nos resulte cada vez más familiar, se debe en buena medida a la fecunda tarea historiográfica de Francisco Andújar, quien desde comienzos de los años

90 viene ofreciéndonos sucesivas entregas de sus investigaciones acerca de dicha institución y sus gentes. Gracias a ellas, conocíamos ya aspectos fundamentales sobre los orígenes sociales de los militares hispanos de dicha centuria, el Consejo y los consejeros de Guerra, la formación de los integrantes del ejército, los miembros de las elites de poder militar, el fuero y los privilegios a él inherentes, el papel de la Corte, las amplias ventajas de que disfrutaron los integrantes de las Guardias Reales en el acceso al generalato, y otra serie de cuestiones que nos han ido mostrando una fotografía, cada vez más nítida, del ejército borbónico.

Su nuevo libro –sin duda el más importante de cuantos ha escrito hasta ahora– nos ofrece una perspectiva absolutamente novedosa e insospechada. Lejos de la aparente “novedad” del ejército borbónico, nos descubre en él un elemento que



CARLOS III VISTO POR GOYA

–aún no siendo privativo de España– le entronca decisivamente con el precedente de los Austrias y con el Antiguo Régimen: la venalidad de numerosos empleos militares en muchos momentos de la centuria. O dicho de otra forma, una parte importante de los oficiales –desde subteniente a coronel– accedieron a sus cargos sin servicios previos ni conocimiento alguno de la profesión militar, gracias a la compra de los mismos. Numerosas carreras se vieron impulsadas por compras sucesivas de empleos, de forma que el dinero se convirtió en uno de los medios más seguros de acceder o progresar en la profesión de las armas, con to-

das las ventajas a ella inherentes, y entre otras, la condición nobiliaria a partir del empleo de capitán, que permitía el ascenso social de la burguesía enriquecida.

Lo más curioso, sin embargo, es la escasa huella que tales ventas han dejado en la documentación. Era necesario ocultar por todos los medios la presencia del dinero, evitar el sonido de éste, por lo que solo el fino olfato de investigador de Andújar y una paciente tarea de cruce de fuentes documentales le han permitido acercarse, describir y periodizar un fenómeno de tanta importancia, aportándonos un sinfín de datos sobre los mecanismos, los beneficiarios, los compradores y las carreras de muchos de ellos. A pesar de la limitación y la dificultad de las fuentes, trata de cuantificar la venalidad, que interpreta como una más de las múltiples regalías del monarca absoluto: la de incumplir sus propias normas, que prohibían tal sistema. Ahora bien, ¿se limitaron tales ventas al ejército? La pregunta final del autor plantea serios interrogantes sobre la administración de la España dieciochesca y abre nuevas perspectivas a la investigación de un fenómeno que, seguramente, fue mucho más amplio de lo que se ha venido creyendo.

LUIS RIBOT

R E V I S T A S

Galerna

DIR: M. LÓPEZ LUACES, E. M. LAMBOY. N.º 3

LA poesía es la gran protagonista del último número de esta revista de ensayo y creación editada por la Montclair State University. Arturo Casas se centra en la poesía gallega contemporánea, Julio Espinosa en la generación del 70 chilena, Karina A. Macció en la poesía argentina de los 90, Jorge Montesino en la creación poética paraguaya de fin de siglo, y Miguel Ángel Zapata revisita la subversión de la vanguardia mexicana. También hay poemas: de Rafael Courtoise, Juan Carlos Mestre o Eduardo Milán.

La bolsa de pipas

DIR: ROMÁN PIÑA. N.º 56, 2.º 20 EUROS

LA revista mallorquina cumple diez años de dedicación a las letras baleares, labor que ha realizado tanto desde su editorial como desde las páginas de esta publicación bimensual. A este número se asoman, entre otras, voces como las de Juan Planas Bennásar, quien reconoce en “Duellun” que “la sinceridad del poema sólo es comparable a la del deseo”. Raquel Gelabert Goldinger llena de brillo lunar su “horizonte de sueños” mientras que Inés Matute asiste a una extraña reunión patafísica en “Coolturalidad”.

La caída de Bagdad

JON LEE ANDERSON. TRAD. JAIME ZULAIKA. ANAGRAMA. BARCELONA, 2005. 504 PÁGS. 23'50 E.

“Viajé a Iraq por primera vez para estudiar el fenómeno de Saddam Hussein”, escribe J. L. Anderson en el primer párrafo del libro. “Quería ser testigo directo de su tiranía [...]. También me movía la intuición de que era inevitable el estallido de una nueva guerra entre los EE.UU. e Iraq”.

AQUEL primer viaje lo realizó en el verano de 2000. Volvería en octubre de 2002, en febrero, junio y noviembre de 2003 y en marzo de 2004. Permaneció entre uno y cuatro meses en Iraq en cada visita. En los archivos de la revista *New Yorker* podemos leer los reportajes que escribió en cada viaje. Es difícil encontrar trabajos mejores sobre los antecedentes, la invasión

y la guerra iniciada tras la entrada triunfal estadounidense en Bagdad. A los antecedentes dedica los primeros 5 capítulos (unas 200 páginas), a la invasión los 5 siguientes (otras 200) y al infierno en que se ha convertido Iraq las 80 últimas.

Habiendo cubierto antes las guerras de Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Angola y Afganistán —y habiéndonos dejado dos libros sobre ellas más otro sobre Che Guevara—, Anderson ha hecho un esfuerzo por ofrecer algo nuevo en *La caída de Bagdad*. No se trata de una colección de sus mejores reportajes. Es un relato nuevo con los testimonios y las experiencias de sus muchos meses en Bagdad. Anderson no desvela secretos de Estado. Se limita a describir lo que vio y a transcribir lo que le fueron contando iraquíes con los que llegó a entablar relaciones casi de familia: Nasser al Sadún, descendiente directo de Mahoma y exiliado

desde comienzos de los 70 en Amán; Alá Bashir, el médico de Saddam Hussein; Samir Jairi, alto funcionario de Exteriores; y su chófer Sabah. De Bashir aprendió que los iraquíes, si desean seguir vivos, no pueden decir la verdad. “Tiene usted que buscarla en lo que no le hayan dicho”, le aconseja. De Al Sadún recibió una advertencia para los EE.UU. que le hubiera venido bien a Bush antes de embarcarse en la aventura iraquí: “Si vienen los americanos, más vale que no se queden y que no intenten gobernar a los iraquíes”, le decía en noviembre de 2002 tras recordar a su tío abuelo Abu Mohsen, uno de los primeros ministros del Iraq independiente, que se suicidó en 1929 tras ser engañado por los británicos.

En su última visita, un año después de la invasión, Nasser lamentaba el desastre y ofrecía a Anderson otros dos consejos para Bush y su incompetente secretario de Defen-



ARCHIVO

sa, Donald Rumsfeld: los americanos deberían ocultarse en Iraq y dejar que los iraquíes lo controlen todo; también necesitan colocar al frente de Iraq a una figura fuerte que les guíe y que respeten. Aunque es, posiblemente, el mejor libro periodístico sobre la caída de Bagdad, Anderson viola mil veces el primer mandamiento del corresponsal: por buena que sea una cita, las opiniones del taxista y del camarero no sirven. Su posición contra la guerra, tan diáfana en *New Yorker*, queda difuminada en el libro. Deja que sean los propios iraquíes los que hablen, hagan futurología y se desahoguen. El resultado es una historia viva de un pueblo que sigue muriendo. Mientras Bush siga en la Casa Blanca, Anderson no tiene ninguna esperanza de que los EE.UU. corrijan los trágicos errores cometidos en Iraq.

FELIPE SAHAGÚN

Publicaciones Universitarias Españolas

www.aeue.es

UNIVERSIDAD DE MURCIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES

Semiótica del discurso publicitario. Del signo a la imagen
Sonia Madrid Cánovas
20 €

El reto.
Premio de novela Vargas Llosa 2004
Lidice Pepper Rincón
8,50 €

Pedidos: publicaciones@um.es
Tel. 968 363012 · Fax 968 363414

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones

La disciplina en el contexto escolar
18 €

"El perfume" de Patrick Süskind
18 €

Pastora Calvo Hernández
Antonio García Correa
Gonzalo Marrero Rodríguez

María Cristina Santana Quintana

Pedidos: www.tienda.ulpgc.es · serpubli@ulpgc.es
Tel. 928 452 707 · Fax 928 458 950

UNIVERSITAT JAUME I

Ceremoniales, ritos y representación del poder
20 €

La república participada.
Intereses privados y negocios públicos en Roma
15 €

Víctor Manuel Mínguez Cornelles (ed.)

Juan José Ferrer Maestro

Pedidos: www.tienda.uji.es · publicaciones@uji.es
Tel. 964 728 833 · Fax 964 728 832

50 editoriales universitarias y 25.000 títulos vivos

Ensayos de comprensión, 1930-1954

HANNAH ARENDT. TRADUCCIÓN DE AGUSTÍN SERRANO DE HARO. EDITORIAL CAPARRÓS. MADRID. 2005. 566 PÁGINAS, 34 EUROS

En 1930, cuando se edita el primero de los trabajos que recoge *Ensayos de comprensión*, Hannah Arendt es una brillante jovencita, discípula de Heidegger y Jaspers, enormemente dotada para la filosofía.

VISIBLE en el horizonte, todavía no se había producido el cataclismo que iba a convulsionar a Europa y casi al mundo entero y que orientaría buena parte de los trabajos futuros de H. Arendt, el ascenso del nazismo, el largo y cruel prólogo a la Segunda Guerra Mundial. La formación de H. Arendt evolucionó a la sombra, o a la luz, de la filosofía de la existencia. Pero ya desde sus primeros textos se observa una decidida inclinación hacia ámbitos sociales y políticos, para cuya interpretación y crítica estaba la filósofa enormemente capacitada.

Ya los primeros artículos contenidos en esta recopilación muestran esa doble vertiente del pensamiento de la autora: dualidad que se mantendrá activa a lo largo de toda su vida y obra, y que se percibe nítidamente a lo largo de estas páginas, a lo largo del cuarto de siglo que estas páginas compendian. Sugiero, de hecho, que estas páginas –a veces densas, a veces coyunturales– han de leerse como una especie de trabajo de laboratorio o de taller, un trabajo en el que, al hilo de lecturas y conversaciones, al hilo de provocaciones textuales o contextuales, Hannah Arendt va elaborando las piezas (argumentales, conceptuales, ideológicas) que compondrán el núcleo de su pensamiento adulto.

Homenajes, aniversarios, reseñas van componiendo un paisaje con figuras; precisamente las figuras que interesan a la autora, las que en su reflexión y en su escritura van tomando un nítido perfil:



ARCHIVO

Agustín de Hipona, Kafka, Jaspers, Broch, Kierkegaard, Heidegger. Figuras sí; pero también paisaje, o sobre todo paisaje: un paisaje moral y políticamente desolado, el paisaje de una Alemania que se hunde en los abismos de la iniquidad y de la miseria, el paisaje que hunde a Europa en esos mismos abismos: o que expone alguna de las más siniestras caras de la condición humana.

“Para mí lo esencial es comprender, yo tengo que comprender. Y es-

cribir forma parte de ello, es parte del proceso de comprensión”.

Comprender como imperativo humano, comprender como humana condición, pero comprender, también, como exigencia de época. Más de la mitad de estas apretadas páginas se imponen la tarea de comprender lo inexplicable: el nazismo y la solución final, el antisemitismo, la crueldad y la conivencia silenciosa. El horror. Pero la voz que se expone en la escritura, la de Hannah Arendt, precisamente, no suena a súplica o lamento, no acentúa los tonos dramáticos (algunas de sus obras posteriores, *Eichmann en Jerusalem* sobre todas las

otras, recibirían el reproche de “distaniciadas” o “frías”). Ésa voz es la de una inteligencia que se arriesga en el proceso de comprensión, en el progreso de la escritura. Si en esos tex-

tos hay temperatura –y la hay– no es en primer lugar la del sentimiento sino la de un intelecto que, lejos de la antedicha frialdad, hierve, se agita en permanente ebullición.

Y llega un momento –hacia la mitad del libro, aproximadamente– en el que el lector percibe cómo las piezas del laboratorio componen una figura ya reconocible, o se mueven con un pulso familiar: el de *Los orígenes del totalitarismo*, el de *La condición humana* o *La vida del espíritu*. La muchacha ha crecido. Y nos ha hecho crecer. La jovencita que con veinticuatro años radiografiaba la sociología de Mannheim con una penetración que no ha sido superada es la que, con mano firme, desnuda la naturaleza del totalitarismo. O es la que ha ocupado el espacio, casi desierto en esos años, de la filosofía política, para dotarlo de nueva energía, o de una dignidad a la vez intelectual y moral.

Merece la pena pasear por esta obra desigual, merece la pena transitar todos sus vericuetos, atender a las sucesivas inflexiones de esa voz que paulatinamente se va afirmando. Y merece la pena, no porque en cada página se produzca una inusitada revelación sino porque el paciente, el tenaz trabajo de una inteligencia que quiere comprender se expone en este libro con desnudo rigor. He cursado la obra de Hannah Arendt con asiduidad e interés crecientes desde que, en 1987, Eugenio Triás me impusiera leer –imposición feliz– *Los orígenes del totalitarismo*. Ha tenido que llegar este texto, esta colección, dado que alguno de los capítulos que la integran ya estaba publicado en España, para poder gozar del debate de la inteligencia: consigo misma y con el mundo.

PATXI LANGEROS

“Este hombre que está junto a ti al borde extático del precipicio”

Federico J. Silva

III Premio Hispanoamericano de Poesía Dulce María Loynaz Canarias 2004



Gobierno de Canarias

la página Voces de la Frontera CULTURA



Federico J. Silva
Este hombre que está junto a ti al borde extático del precipicio

A R

Juan nunca Gris

JUAN GRIS. PINTURAS Y DIBUJOS (1910-1927). COMISARIA: PALOMA ESTEBAN. MUSEO REINA SOFÍA. SANTA ISABEL, 52. MADRID. PATROCINA: TELEFÓNICA Y BANCAJA. HASTA EL 19 DE SEPTIEMBRE

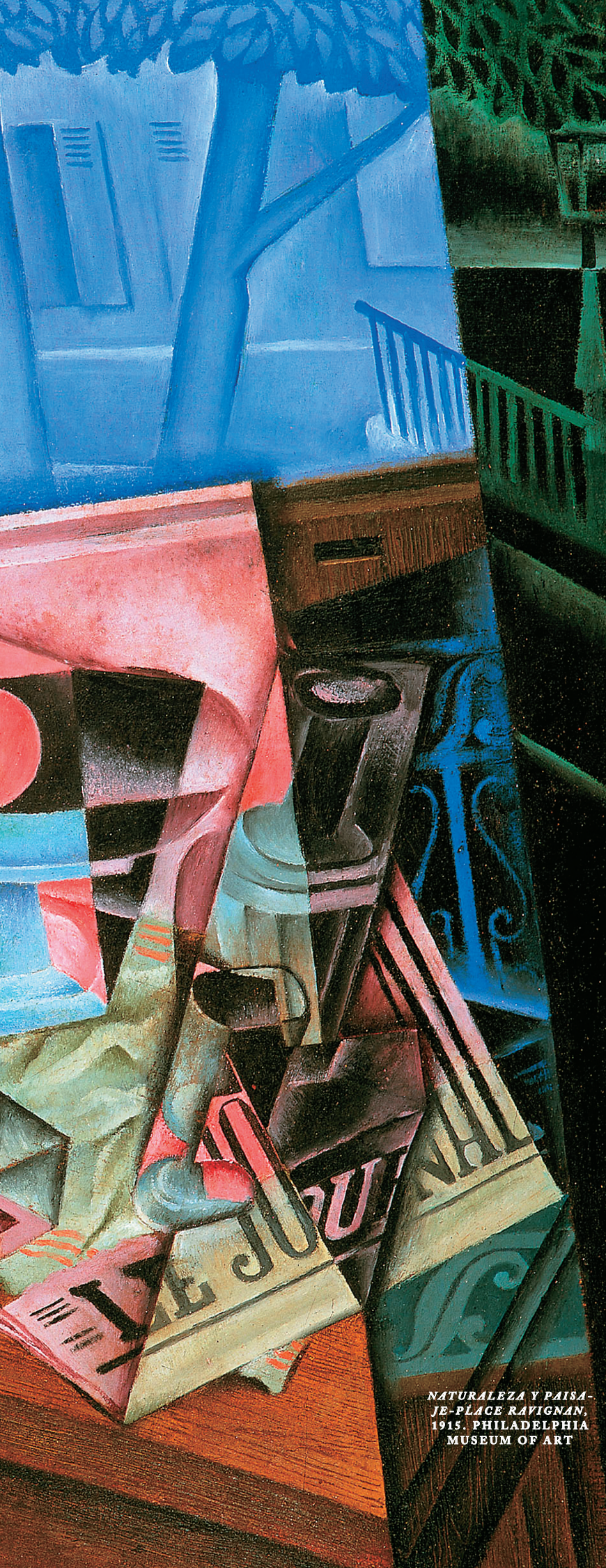
EL pintor que había elegido como nombre de guerra el no-color por excelencia resultó ser un apasionado de los colores: Juan rara vez Gris, Juan casi nunca Gris. En uno de sus momentos más ciegos, el crítico Apollinaire definía su obra como una versión “demasiado rigurosa y demasiado pobre del cubismo científico” de Picasso y como un “arte profundamente intelectualista en el que el color no tiene más que una significación simbólica”. Error. La reputación de pintor cerebral de Juan Gris está justificada, es cierto, por su temprano interés en la sección áurea o por sus declaraciones sobre su método pictórico “deductivo”. Es verdad que hacía gala de un implacable rigor al plantear y resolver cada obra como un problema matemático. Pero la extraordinaria exposición del Reina Sofía prueba que ese rigor no implica sequedad o aridez. La maravillosa exposición que ha comisariado Paloma Esteban nos revela, junto al lado ascético de Gris, otro lado sensual y vitalista, con su abundancia de color, texturas, puntillismos y hasta de humor (en los fragmentos de palabras y en las ingeniosas rimas pictóricas).

La exposición nos trae por primera vez muchos cuadros inéditos en España; pero no es una de esas muestras que sólo quieren acumular piezas, sino que se basa

en una selección muy exigente. El itinerario arranca en 1910-11, al principio de la aventura del cubismo. Desde las primeras composiciones cubistas de Gris hay indicios de un interés latente por el color en los tintes de azul y rosa y verde que da a los grises. A lo largo del recorrido hay salas de dibujos intercaladas en la evolución de la pintura. El dibujo, por supuesto, era esencial para él. Pero hacia 1913, cuando Juan Gris conquista su propia voz, florece o más bien hace explosión el rasgo más personal de su obra dentro del cubismo: el color. Gris usa el color con una variedad, una intensidad y una audacia infrecuente en otros cubistas.

En medio de una sala resplandece la *Place Ravignan* de 1915 del Museo de Filadelfia, un cuadro que para la comisaria ocupa el centro secreto de la exposición, entre otras razones porque en él se presenta un motivo pictórico inventado por Juan Gris y que Picasso desarrollaría en sus composiciones de St Raphael: el motivo del bodegón ante la ventana abierta. En los lienzos *pointillistes* de comienzos de 1916 tenemos el último estallido del color antes de que el pintor se sumerja en un período ascético, de renuncia, de tendencia a la monocromía. Vienen una serie de bodegones esquemáticos y tenebrosos. Las sólidas siluetas ne-





NATURALEZA Y PAISAJE-PLAGE RAVIGNAN, 1915. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART



LA VISTA SOBRE LA BAHÍA, 1921. GEORGE POMPIDOU, PARÍS

gras de contornos simples y tajantes son como sombras emancipadas de los cuerpos, que han cobrado vida, como la sombra de Peter Schlemihl o la de Peter Pan. El negro, igual que en Manet y en Matisse, funciona aquí como un color entre otros.

Entonces descubre Gris el “método deductivo” en pintura, que consiste, como él explica, no en hacer de una botella un cilindro, como Cézanne, sino de un cilindro una botella, procediendo de lo abstracto a lo figurativo. La clave del desarrollo de dicho método son las “rimas pictóricas”; desde 1917, las configuraciones lineales se simplifican y pueden denotar distintas cosas. Los ojos riman con los botones de un vestido, la boca de un vaso con la abertura de una guitarra. Estas rimas plásticas, aun siendo de origen formalista, tendrán una repercusión poco después en la pintura surrealista, y parecen estar en el origen de las “imágenes dobles” de Dalí. En la pintura de Gris proliferan entonces las máscaras y los medios seres (como los llamó Ramón Gómez de la Serna) que sugieren una atmósfera de misterio. Pero para mí, el momento quizá más brillante

de esta exposición está en el gran despliegue de ventanas abiertas de comienzos de los años veinte. Visiones luminosas y transparentes, que tienen algo de una serena meditación sobre la vida.

Cuando Juan Gris murió prematuramente en 1927, Christian Zervos le rindió un ambiguo homenaje al llamarle “uno de los artesanos de la pintura moderna.” No hay por qué temer esa palabra: artesano, y a mucha honra. A cada paso, en esta exposición, tenemos la evidencia de su impecable oficio: de cómo construye el cuadro con una coherencia asombrosa y luego ejecuta cada detalle con exquisita atención, sin un descuido. A diferencia de Picasso, *bricoleur* tantas veces chapucero (y tan eficaz al mismo tiempo), Juan Gris trabaja como un minucioso orfebre. Marcel Duchamp dijo de él que “pulió metódicamente una de las facetas más puras del cubismo”. Cada una de las obras de Juan Gris y el conjunto de su obra es un cristal o una piedra preciosa tallada con facetas maravillosas, una joya que estalla dentro de sus propios límites.

GUILLERMO SOLANA

Gris desconocido

Uno de los atractivos de esta gran exposición de Gris es la presencia de no pocas obras que nunca antes se habían expuesto en España. Algunas proceden de colecciones particulares, otras de museos que no suelen prestarlas. Nuestra crítica Elena Vozmediano nos ofrece un recorrido por la biografía del artista a través de los cuadros más relevantes y desconocidos, con detalles sobre su contexto y procedencia.

Retrato de Maurice Raynal, 1911

AUNQUE Juan Gris ya estaba en París en 1906, y era vecino de Picasso en el célebre Bateau Lavoir, donde ocupaba un local en el sótano, su adscripción al cubismo se retrasa hasta este año de 1911. Los primeros bodegones, vistas urbanas y retratos son sometidos a una facetación moderada y son casi monocromos. Entre 1911 y 1912 pinta los poquísimos retratos de toda su carrera (hizo algunos otros, más convencionales, en dibujo): éste del crítico de arte y amigo Maurice Raynal, que le apoyaría siempre, el de la esposa del mismo, Germaine, el de Picasso, de un escritor apellidado Legua (también en la exposición) y el de su madre. Aquí, la construcción de la figura no se hace cortando y multiplicando la imagen (como es preceptivo en el cubismo analítico), sino mediante un modelado a base de “pliegues” o dobleces que se aplica lo mismo al torso del personaje que al fondo. *Colección particular.*



Hombre en un café, 1912

EN octubre de 1912 Gris participa con un grupo de artistas que haría historia –Duchamp, Léger, Picabia, Delaunay...– en una exposición en la Galerie de la Boétie de París en la que se revelan al público las derivas del cubismo. Presenta, entre otras obras, esta representación de un presuntuoso burgués sometida a las reglas de la sección áurea, un sistema de proporciones armoniosas utilizado desde la Antigüedad y hecho evidente aquí en los cuadrados y rectángulos con los que se estructura la superficie del lienzo. Gris se confirma como militante cubista homenajeando a los maestros del movimiento en las iniciales que aparecen en el centro de la composición, *PIC* (Picasso) y *AP* (Apollinaire). Fue un año importante para el artista, que obtuvo sus primeras críticas elogiosas, firmó un contrato con Kahnweiler y expuso por vez primera en España, en la galería Dalmau de Barcelona. *Philadelphia Museum of Art. The Louise and Walter Arensberg Collection.*



El torero, 1913

CÉRET, un pequeño pueblo en el Pirineo francés, fue punto de reunión veraniega para grandes artistas de principios del siglo XX. Gris pasa allí los meses de agosto a octubre de 1913, que son muy fructíferos, en sus palabras, para consolidar maneras y conceptos. Manolo Hugué, que vivía allí, da testimonio de las discusiones con él y con Picasso, en las que Gris era “el babieca que explicaba seriamente unas teorías completamente absurdas”. En ese momento pinta esta obra, paradigma de una nueva angulosidad de planos y de la mayor explosión cromática de su carrera. Perteneció, desde principios de los años 30, a Ernest Hemingway, que lo utilizó como frontispicio de su novela *Muerte en la tarde* (1932). No se trata de un retrato, sino de la interpretación de un cartel taurino en la que, se ha dicho, se sigue un modelo de torero (fumando) habitual en las litografías románticas. *Colección particular.*



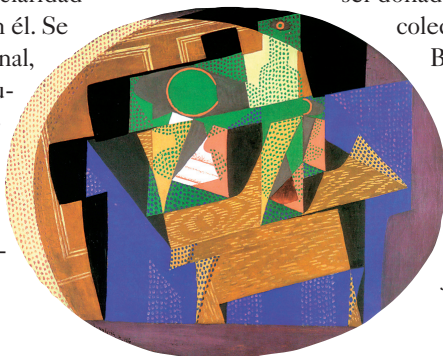
El racimo de uvas, 1914

1914 es para Gris el año de los collages. Siguiendo los pasos de Picasso y Braque, que habían utilizado la novedosa técnica en 1912 y 1913, pero limitándola a los cuadros (nunca la usó en dibujos), alcanza un virtuosismo inigualado. Esta obra la realiza entre agosto y octubre, en Collioure, donde espera acontecimientos (la I Guerra Mundial acaba de estallar) y ve frecuentemente a Matisse, con consecuencias artísticas en ambas direcciones. El motivo es aquí un bodegón “de desayuno”, con molinillo de café, frutero con uvas y botella de vino de Banyuls, en el que falta el habitual periódico. Como es frecuente en los cerca de 40 collages de ese año, se produce una confusión entre las texturas reales y las representadas, usa el papel pintado, dibuja líneas en carboncillo o lápiz, e introduce planos negros en los que se proyectan sombras blancas. Como rasgo distintivo, la decorativa emulación del dibujo de la mesa de mármol blanco y negro. *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.*



Libro, pipa y copas, 1915

ALGUNOS autores han señalado que la mejor producción de Juan Gris se da durante la guerra, en penosas circunstancias económicas y rodeado de inestabilidad. Desde fines de 1914, tal vez animado por el contacto con Matisse, abandona el collage y utiliza exclusivamente el óleo. En 1915 pinta los cuadros más dinámicos de su carrera, los más fragmentados y “desordenados” (si esto es posible en Gris). Esta obra se contextualiza en un grupo en el que, basándose en los bodegones ovales de Picasso y Braque, rompe con la estabilidad y la claridad de coordenadas espaciales habitual en él. Se trata, una vez más, de un bodegón matinal, en el que propone un experimento lumínico inédito, con una extraña luminiscencia que se proyecta desde la oscuridad de los planos negros. La inscripción al dorso nos indica que fue enviado a París en marzo desde los Pirineos. *Colección particular.*



El Canigó, 1921

EL macizo del Canigó domina con su cima nevada la población de Céret, a la que Gris regresa en octubre de 1921 y en la que permanece varios meses, alojado en el hotel Garretta. Desde su habitación, perfecciona un esquema que estaba ensayando desde el año anterior y que será dominante en los últimos años de su producción: el del bodegón ante la ventana abierta, en el que rara vez falta la guitarra. Son composiciones muy equilibradas, dispuestas sobre grandes planos cuadrangulares que se corresponden con el paisaje enmarcado por la ventana, las contraventanas, la mesa... Se han interpretado como representaciones de los cinco sentidos, lo que supondría la primera veleidat simbólica de Gris, siempre atado a la realidad palpable. El paisaje se reduce habitualmente a sus elementos esenciales: aquí, la cadena

montañosa se resume en una franja blanca que se ajusta en uno de sus picos a uno de los ángulos de la mesa y que se superpone a la puerta del balcón. *Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Room of Contemporary Fund, 1947.*



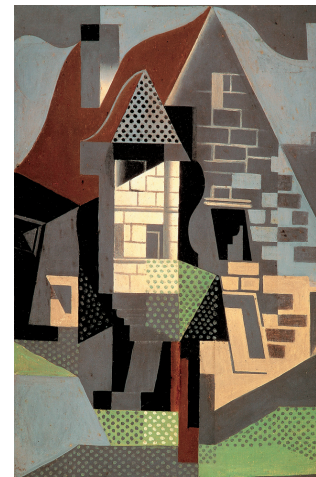
Frutero y botella, 1916

EN 1914, Juan Gris comienza a usar un recurso plástico creado por Picasso y Braque poco antes (desde 1913): el punteado de superficies de color con la finalidad de provocar vibraciones cromáticas y enriquecer los planos. En 1916 lleva esta técnica a su culminación, en un pequeño grupo de bodegones de los que encontramos otros ejemplos en esta exposición. En ningún otro momento se hacen tan irreconocibles los motivos con los que trabaja (la mesa, la botella, el frutero) y se aproxima tanto a la abstracción geométrica. Por otra parte, retoma la forma oval, e insiste en su carácter “escultórico” al desdoblarse el borde izquierdo del cuadro. Esta obra fue la primera del artista en entrar a formar parte de una colección pública americana al ser donada en 1921 por el

coleccionista Joseph Brummer al museo que aún la custodia. *Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts.*

Casas en Beaulieu, 1918

ENTRE abril y noviembre de 1918, el pintor reside en Beaulieu, pueblo de la región de Turenna de la que es natural su mujer, Josette. En noviembre del año anterior había firmado un contrato con el marchante Rosenberg, que le compra toda su obra desde 1915; en consecuencia, sus dificultades llegan a su fin. Pero el clima es plomizo, lo que se refleja en la obra; en junio, escribe: “Con este cielo, cada día me sale una cana, y hasta mi paleta se ha vuelto terrosa”. Gris atraviesa una etapa que se ha llamado “arquitectónica”, de líneas rígidas y ortogonales y de superficies uniformes, con pocos matices, cada vez más planas. En esta obra, sólo la línea que dibuja el tejado se permite la curva, que se reproduce, como un eco, en el cielo a ambos lados de la casa. Y, también como concesión decorativa, recuerda el uso del punteado de los bodegones de 1916. *Kröller-Müller Museum, Otterlo.*



La ventana del pintor, 1925

EL esquema del bodegón ante la ventana se conjuga en algunas obras de este año con el del estudio del artista, al añadir el elemento más representativo de su actividad: la paleta con los pinceles. Una paleta negra que hace su aparición en el cuadro del Museo de Tel Aviv también expuesto ahora y que, por su posición en el cuadro, adquiere carácter de motivo articulador del conjunto, tanto a nivel plástico como a nivel semántico. Las formas de los otros objetos, con la angulosidad propia de estos últimos bodegones, se van yuxtaponiendo a sus perfiles empujados por una fuerza centrípeta. En este sentido, escribe ese año sobre la evolución del cubismo: “El análisis de ayer se ha convertido en síntesis por la expresión de relaciones entre los propios objetos”. El paisaje no es más que un rectángulo azul, una abstracción del cielo de Boulogne-sur-Seine. *The Baltimore Museum of Art. Bequest of Saidie A. May.*





Fernell Franco Cazador de vida

CASA DE AMÉRICA. PASEO DE RECOLETOS, 2. MADRID.
HASTA EL 24 DE JULIO

ESTA muestra individual sirve muy bien como introducción a la obra de un artista del que convendría saber más: el colombiano Fernell Franco (1942), poco conocido en España. Auténtico virtuoso del blanco y negro, es un cazador de la vida en movimiento y en transformación de las urbes suramericanas que ha hecho de la calle, sus lugares y, sobre todo, transeúntes, el objeto de su mirada. El artista tiene marcada la biografía con su propia emigración a la ciudad forzada por la violencia en el medio rural, elemento aglutinador de muchos de los llegados desde mediados del s. XX a los incipientes núcleos urbanos en Colombia. En las dos series que se exhiben aparecen dos formas de mirar a la ciudad donde él recalara, Cali, y la gran urbe de Suramérica en general. El acierto de la muestra es que permite recibir esas dos miradas, separadas en el tiempo, tanto como dos formas de ciudad y dos fotógrafos que son el mismo.

Por un lado, hallamos una mirada juvenil, fascinada y ya maestra en el encuadre, entre un fotoperiodismo de calidad y el documento social. Son las instantáneas de *Galladas*, la serie más antigua de las dos expuestas. Imágenes de los años sesenta y setenta que muestran a las pandillas de los

barrios populares de Cali, influidas en su indumentaria y actitudes por una moda y un *look* ya bastante globalizados (esos gallos podrían ser del Bronx o de Harlem). La actitud que Franco capta con su máquina denota cambio y confianza hacia el presente propio, pero también violencia e inestabilidad. Es una imagen perfecta de la ciudad resplandeciente en exuberancia y desorden; un lugar donde aún es posible todo pero donde el crimen y la agresividad comienzan a instalarse al amparo de las diferencias sociales. La ciudad crece a la par que deposita el germen de su destrucción.

En la otra serie, que recorre años posteriores hasta casi nuestros días, aparece una mirada más concentrada y madura y, también, más oscura y proclive a la abstracción. Es la llamada *Amarrados*, y consta de fotografías de fardos, mercancías cubiertas por lonas o telas posteriormente aseguradas con sogas atadas. Son grandes paquetes solos y casi escondidos en las sombras de trastiendas o almacenes. Con ellos, Franco quiere representar, con cierta melancolía y dureza, la pervivencia desubicada de la raíz indígena, una presencia que se ha querido arrinconar en lo fantasmal.

ABEL H. POZUELO

Montserrat Soto, CO

TRACKING MADRID. ESPACIO UNO. MUSEO REINA SOFÍA

LO más valioso y productivo de la propuesta de Montserrat Soto está en la página web a la que nos invita a entrar, www.trackingmadrid.com. Al hacerlo, Madrid, la ciudad, o mejor, su cambiante anatomía y la fisiología de su ser y crecimiento, se abalanzan sobre la pantalla y muestran al viajero su cuerpo y rostro auténticos, es decir, permanentemente mudables. *Tracking Madrid* es el proyecto más ambicioso y complejo de aquéllos que ha emprendido a lo lar-

nos resulta comprensible en su multiplicidad y dimensión, avasalladora una vez que hemos caído en ella y cautivante pese a su implícito horror, sólo y únicamente porque la mirada que nos guía y ha elegido los puntos de vista desde los que asistimos al viaje es una artista, Montserrat Soto, quien de algún modo ha conseguido conciliar los puntos densos y de mayor carga de intensidad de su trabajo artístico, sustentado en el uso de la fotografía y la instalación, con la



go de su trayectoria la artista. No sólo por su acopio tecnológico, en el que ha colaborado el equipo de investigación de la empresa British Telecom, que ha puesto a su disposición software y tecnología móvil inéditos hasta ahora en la práctica artística, sino, y lo que creo conceptualmente más interesante, porque nunca se había alejado tanto de la idea del arte y de lo artístico para volcarse en una inquisición que abarca el urbanismo, la sociología, los estudios económicos, la historia, la crónica, etc. Y, sin embargo, el resultado de esa exploración

anonimia de un trabajo de campo “a caballo, como dice Paco Jarauta en su texto, del etnógrafo y el cartógrafo”.

Asistimos en directo al proceso de construcción y destrucción de la ciudad y puedo asegurar que recorrer mediante cámaras las obras que concurren en Madrid, como si fuésemos uno de esos espectadores que acodados en las vallas ven trabajar a otros, o, en este caso, ven como “trabajan” el ámbito urbano que nos pertenece, da ciertamente miedo. Nos percatamos de cosas que difícilmente apreciamos en el correr normal de los días,

Conciencia de ciudad

FÍA. SANTA ISABEL, 52. MADRID. HASTA EL 3 DE JULIO

y además Soto apunta con sus sofisticados ojos artificiales hacia los lugares más conflictivos –vías en construcción, sobreabundancia de edificios, el levantamiento de grandes centros comerciales, desmontes y escombreras atiborradas de residuos, barrios de chabolas–, también hacia aquellos que resultan más paradójicos, así el pequeño cementerio encajonado entre carreteras o, por último, hacia esos confines, antiguamente denominados “las afueras”, en

rada singular que posee la artista. Aquí, como en exposiciones suyas precedentes, nos asomamos a lugares fascinantes por la ausencia total, la nada que los constituye, o nos situamos en el punto medio entre dos realidades igualmente ambiguas, o quedamos detenidos en la frontera con lo intransitable, aquello que no se puede invadir, etc. Montserrat Soto hace los espacios significantes arrancándolos de su mero y vano existir para imbuirles cuánto hay de reflexión



IMAGEN DE LA VIDEOINSTALACIÓN
TRACKING MADRID, 2005

los que todavía pugnan el deterioro urbano con la naturaleza agreste.

El alucinado paseo por las seis ventanas que se abren al internauta, *Ciudad de ciudades*, *Huellas*, *Post-ciudad*, *Intervalos*, *Nómadas*, *Caos* y *Ciudadanía*, aguijonea nuestra conciencia de ciudadanos, nos proporciona argumentos para reflexionar sobre qué lugar y qué condiciones vamos disponiendo, edificando y derribando, para dar transcurso a nuestra vida.

Y quiero señalar que el impacto que provocan procede no sólo de los hechos que recogen, sino de esa mi-

humana respecto a los ámbitos que habitamos. Características todas apreciables tanto en la página y en la aleatoria irrupción de ese exterior agresivo en la plácida pantalla, como en la instalación efectuada en el Espacio Uno, en el que ha primado el vínculo entre artificio y naturaleza –otro de sus bordes divisorios propios–, pero que, a mi modo de ver, resulta más sorprendente en la primera que en el estético y codificado espacio de las salas de un museo.

MARIANO NAVARRO

Martin Parr

Loco por un sitio

PARKING SPACES. CÍRCULO DE BELLAS ARTES. MARQUÉS DE CASA RIERA, 2. MADRID. HASTA EL 3 DE JULIO

VIAJE alrededor de mi casa es el título del conjunto de exposiciones que alberga el Círculo de Bellas Artes en el marco de PhotoEspaña. Son siete individuales, una por artista, de los que se muestra una serie de fotografías que se inscriben, unas con mayor éxito que otras, en el tema central de este año: la ciudad. En el caso de Martin Parr, que empieza a ser un habitual en Madrid (tuvo su retrospectiva en el Reina en 2003 y participó en los *Encuentros* del año pasado), tenemos fotografías de su última serie *Parking Spaces* y no hay duda de que el británico se ciñe al argumento. ¿Qué asunto se acerca más al tema de la ciudad que el hecho de volverse loco en un coche tratando de aparcarlo? Aquí se muestran más de una treintena de fotografías de esta serie última del artista de Surrey (1952), imágenes tomadas en veintiocho países, algo que sitúa a *Parking Spaces* en el centro de las preocupaciones artísticas de Parr: cómo plantear una reflexión sobre nuestro mundo globalizado desde la aproximación desenfadada e irónica a la realidad.

Parr descarta tratar el tema de la globalización desde la postura incisivamente crítica, o cuando menos resignada, de muchos de los artistas fotógrafos que trabajan en la actualidad. Su trabajo se sitúa en una línea documental que desde los años setenta desnuda el *modus vivendi* de la sociedad británica. Entrados los

ochenta, Parr decide empezar a utilizar el color, tan excesivo en ocasiones, al tiempo que opta por una percepción más ligera y espontánea de su entorno. Así, sustituye la tragedia por la comedia, excluye el drama para incidir en lo grotesco y recurre a una experiencia más cercana y tangible.

Parking Spaces habla no sólo de ciudades sino también, paradójicamente, de sus habitantes ausentes. Muchos de los ansiados “parking spaces” se encuentran en emplazamientos míticos (frente al Kremlin, Santa Sofía en Estambul...) para subrayar la condición global del hecho de buscar aparcamiento (y todos los modelos de conducta que de él dimanen). Este conjunto de obras se encuentra a caballo entre el estudio sociológico y el planteamiento conceptual al que Parr ha estado vinculado desde sus inicios como artista. Quizá por ello, el proyecto no destila la sorna habitual de otros trabajos y se define, en su conjunto, como una de sus series más frías y más profundamente abstractas.

JAVIER HONTORIA

PARKING SPACES. DUBLÍN, 2002



LA propuesta que siempre hace Richard Serra al espectador es la de vivir una experiencia. No podía ser otra la de este proyecto magnífico, obra de encargo excepcional, titulada *La materia del tiempo*: una instalación integrada por ocho esculturas de gruesas planchas de acero auto-oxidable, de formato monumental y de intención topológica, que convierten la sala 104 del Guggenheim –de 130 metros de longitud por 30 de anchura– en un asombroso *continuum* de escultura, espacio que el espectador recorre *ad libitum*, penetrando hasta el corazón abierto de las obras (torsiones espirales y elípticas, curvas cónicas, esferas y secciones de cuarto de círculo) a través de sus estrechos y oscuros pasadizos, o rodeándolas como a ferrosas construcciones ingenieriles, sintiendo en la mirada y en la piel que uno mismo forma parte de este imprevisto “paisaje” que provoca sensaciones de cinestesia (movimiento


y equilibrio), panorama que resulta tan escultórico por la rotundidad de sus masas, por la fuerza de gravedad o pesantez de sus materiales y por la imponente presencia de sus formas. También puede el visitante contemplar la instalación desde lo alto, desde el mirador, como conjunto que dialoga de tú a tú con los blancos muros curvados y con las altas techumbres entreabiertas de la arquitectura de Gehry. Nadie olvidará una

Richard Serra

Los espacios del tiempo

LA MATERIA DEL TIEMPO. GUGGENHEIM BILBAO. ABANDOIBARRA, 2. BILBAO



A large, curved, rust-colored sculpture made of metal, resembling a thick, curved band or a shallow, wide bowl. It is installed in a gallery with white walls and a polished floor. The sculpture is the central focus of the image, with its curved surface reflecting the ambient light. In the background, a person is visible, providing a sense of scale to the massive artwork.

aprehensión empírica tan fuerte de lo que el espacio escultórico realmente es.

Ahora bien, ninguna experiencia es aislada, sino que se produce—como decía Husserl—“en horizonte de experiencia”, donde se acumulan y funden elementos y matices diferentes: físicos, de percepción, intuitivos, sensibles, intelectuales, místicos, de comunicación... A su vez, en el arte, la experiencia estética—desde la dualidad entre lo imaginario y lo real—de-

pende de la forma, a la que condicionan los materiales y técnicas que dan cuerpo a la obra. La riqueza y complejidad de la propuesta nos colocan, pues, en la situación singular de vivir—desde el lado sensible—algo que es profundamente “ideal”. Nos hallamos dispuestos en una experiencia de “lo cambiante” y en una práctica especial que nos faculta a formular principios y alcanzar el reino de las ideas.

Que la escultura pertenezca al área de lo cambiante, de lo transitorio, la introduce en los dominios del movimiento. Y éste posiblemente sea el mejor hallazgo de la obra actual de Richard Serra. Hasta aquí el espacio se había

enseñoreado de los demás elementos plásticos de la escultura; a partir

de aquí la noción de tiempo, la temporalidad,

se halla asimismo en el eje vigente de

la substancia escultórica. En la instalación

La materia del tiempo se evidencia el axioma griego de que “el movimiento

más perfecto es el movimiento local circular”, a la vez que se

renuevan principios *temporalistas* tan actuales como el de Reichenbach

considerando que “tiempo y espacio son particularidades de estructura de la

acción causal”, en que determinadas propiedades topológicas del espacio se derivan de

ciertas propiedades del tiempo, y también se reafirma la concepción física de la fusión del tiempo

con el espacio, quedando el espacio-tiempo como matriz de toda realidad. Nuevo horizonte del arte de la escultura.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

VISTA DE LA
MATERIA DEL
TIEMPO EN LA
SALA ARCELOR

Rineke Dijkstra, ser *in progress*

RETRATOS. COMISARIA: HRIPSIMÉ VISSER. CAIXAFORUM. MARQUÉS DE COMILAS, 6. BARCELONA. HASTA EL 21 DE AGOSTO

ROLAND Barthes explicaba que cuando era consciente de que estaba siendo fotografiado, cuando se sentía mirado por la cámara, automáticamente se ponía en situación de “posar”, es decir, de fabricarse o construirse una imagen de sí mismo. Según él, existe siempre una expectativa, un deseo de ofrecer una imagen concreta de uno mismo; de ahí este posar, este intentar comunicar lo que uno quisiera ser. En Rineke Dijkstra (Sittard, Países Bajos, 1959) se trata del proceso contrario: es una fotografía que intenta captar a los retratados sin “pose”. Busca una imagen en que las figuras aparecen sin aquellos “tics” o convenciones que construyen un personaje. De alguna manera, desnuda y coloca al fotografiado en una situación ambigua, sin referentes ni códigos. No es casual, pues, que los primeros trabajos de Dijkstra fueran de niños y adolescentes, ya que estos modelos no se asimilan a un arquetipo, a una idea de belleza o carácter. De ellos, entre otros aspectos, le interesaba su personalidad no formada, su cuerpo desproporcionado. Ellos —explica Dijkstra— todavía no tienen máscara.

Sin embargo, la propia Dijkstra ha reconocido en algún momento que este retrato en el que se suprimen máscaras y convenciones no es exclusivo de los niños o los adolescentes. Más bien es una cuestión de actitud por parte del fotógrafo. Otro gran retratista, Humberto Rivas, contaba, por ejemplo, que hacía cerrar los ojos al retratado durante un largo tiempo y mirar el objetivo inmediatamente después para romper su resistencia o máscara. Dijkstra explica que habitualmente realiza sus fotos después de una situación de estrés, es decir cuando el fotografiado ha relajado sus defensas y se expresa inocentemente ante el objetivo.



KIBBUTZ EIN HAROLD, ISRAEL, 9 DE ABRIL DE 1999. DEBAJO, ODESA, UCRANIA, 11 DE AGOSTO DE 1993



Ahora bien, ¿cuál el resultado de esta manera de trabajar el retrato? ¿Se revela una suerte de vida interior o esencia de personaje? En el caso de Rineke Dijkstra yo diría que aparece sólo la superficie. ¿Qué pasa cuando se fotografía a una persona sin atributos? Surge una imagen extraña, abstracta, ambigua: “adolescente” sería la expresión adecuada. Los personajes, sin aquella fuerza que moldea su personalidad —máscaras y convenciones—, están deshumanizados. Para quien observe estos retratos, hay en ellos una sexualidad soterrada, una belleza morbosa, pero se trata de un gusto por lo raro y lo atípico...

En Rineke Dijkstra también existe una ternura por sus personajes, pero actúa como una depredadora: los capta indefensos, sin protección, es decir, sin lo que ella misma denomina “máscaras”. Aunque intuyo que en algún momento el retratado se revela contra esta utilización. En ocasiones Dijkstra ha fotografiado a un mismo personaje durante años o en contextos diferentes para observar su transformación. Tal es la serie dedicada a *Oliver*; un joven bisoño cuando en 2000 se incorpora a la legión, y en la última foto, de 2003, adquiere el aspecto que corresponde a un militar. Tengo la convicción de que, más que un proceso de maduración de la personalidad, el personaje ha aprendido a situarse ante la cámara, a interpretar su papel, en definitiva a posar. Pero estoy seguro que Oliver sigue siendo aquel jovencito de ojos asustados que se revelaba en las primeras fotos, y esto a pesar de la disciplina militar y acaso más aún por esta misma razón. Oliver ha encontrado su máscara.

JAUME VIDAL OLIVERAS

PHE05

Yaël Davids

LA FÁBRICA. ALAMEDA, 9. MADRID. HASTA EL 23 DE JULIO. DE 1.800 A 4.500 €

ESTA es la primera exposición de Yaël Davids en La Fábrica, una individual que se ha montado con obras realizadas entre 1997 y 2003. Sin embargo, pese a no tratarse de una muestra de obra última, las piezas seleccionadas constituyen lo más significativo de la producción de esta artista nacida en Jerusalén en 1968 y residente en Amsterdam desde hace quince años. Davids trabaja fundamentalmente sobre el cuerpo, entendido éste como escenario para la investigación sobre la relación del propio cuerpo con objetos cotidianos, una reflexión que en muchos de sus trabajos alcanza cotas inquietantes. La israelí toca varios palos: realiza performances que documenta con fotografías y vídeo, juega con el objeto, o con fragmentos de él, y éstos adquieren una resignificación insólita. Otras veces, ausente el cuerpo, es el objeto el que constituye el alma de la obra, pero aquí la ausencia del cuerpo no es absoluta porque su aura permanece presente en todo momento. Es el caso de la primera pieza de la muestra, en la que dos pequeños tejidos tienen un botón cosido con cabello de la propia artista, tejidos que muestran grietas que se conforman como cicatrices y que indudablemente encierran una intensa biografía. Porque hay una constante inclinación hacia lo orgánico, casi cercano a lo escatológico en la obra de Davids, algo que la sitúa decididamente en el terreno de lo sexual.

En la sala de abajo se encuentra la pieza central de esta exposición, *Face*, uno de los vídeos más aplaudidos de Davids. El cuerpo aquí actúa como soporte en el sentido más literal del término pues es una peluca la que, mediante un pequeño mecanismo, gira alrededor de una cabeza inerte. Como en la fotografía en la que la cabeza aparece sesgada en perfecta simetría, cuerpo y objeto se definen como un híbrido extraño y turbador. **J. HONTORIA**



YAËL DAVIDS:
FACE, 2001.
DVD



S. OLMO:
LARACHE,
2005

PHE05

G. Grech y S. Olmo

BLANCA SOTO. ALAMEDA, 18. MADRID. HASTA EL 2 DE JULIO. DE 2.000 A 2.800 €

ESTA colectiva de Gabriela Grech (1962) y Santiago Olmo (1958) ofrece una interesante lectura en clave documental de la ciudad como territorio de amplias transformaciones, a partir del caso particularmente prolijo y ejemplar de la ciudad marroquí de Larache. La urbe fue una de las más importantes poblaciones durante el protectorado español en Marruecos, y en los últimos tiempos ha ido convirtiéndose en lugar cada vez menos secreto de idílicas estancias junto al Atlántico, y en polo de crecimiento demográfico gracias, esencialmente, a la llegada de capital generado por la emigración en Europa. Este diálogo fotográfico se compromete con esa doble realidad, y cada uno de los fotógrafos se encarga de una de

las dos caras de la moneda. Así, Grech procesa la estela ya muy difusa de un pasado colonial que se ve como esplendoroso en la distancia y en comparación con sus restos en el presente. Valiéndose de la memoria personal que otorga el haber vivido allí hasta los diecinueve años, toma instantáneas de “su” Larache español enterrado por las reformas, deteriorado pero aún, de alguna forma, majestuoso. El acabamiento de este pasado aparece en fotografías en color montadas sobre aluminio. Sobre ellas ha superpuesto acetatos en que se han impreso estampas de archivo en blanco y negro de los mismos parajes de nuevo fotografiados, postales de las memorias que ella guarda y añora. Por su parte, Olmo se ocupa de fotografiar en gran formato y en color los nuevos barrios de un Al-Aranch que crece de acuerdo a un modelo a situar entre la tradición rebajada y los modelos importados de los suburbios europeos. Imágenes panorámicas que muestran desapasionadamente lo que se abre en el presente y que permiten intuir una personalidad cada vez más globalizada donde la función mercantilizada ha sustituido sin remedio a cierta grandeza. **A. H. POZUELO**

Manuel Vilarinho

TRINTA. VIRGEN DE LA CERCA, 24. SANTIAGO DE COMPOSTELA. HASTA EL 30 DE JUNIO. DE 3.600 A 9.000 €

LUZ y silencio. Con sólo dos palabras podríamos describir todo un trabajo como el de Manuel Vilarinho, preocupado por el misterio que emerge de lo más simple, de ese “aprender a ver los abismos, allí donde son lugares comunes”, que diría Anton Webern. Y nunca más claro que ahora, cuando Vilarinho presenta un paisaje, tema prácticamente inédito en su siempre rica iconografía. En todo caso, entiendo que Vilarinho vincula ese paisaje a lo más íntimo, a esa infinitud silenciosa que también podemos advertir en la luz individualizada de una vela, en esa existencia. Todo a partir de un simple pliegue, de una lógica desdoblada, como en *Rayuela* de Cortázar, donde un personaje camina por París y al doblar la esquina se encuentra en Londres. En este caso, de la soledad sin refugio del océano, de ese silencio inabarcable, se pasa al enigma del recogimiento, a esa materia oscura —que diría Valente— que es el silencio interior, vomitado hacia dentro. De ahí que esta fotografía se acompañe de una instalación realizada a partir de clavijas de chelo y pelo de caballo, de esa música silenciada que, tal vez, anuncie “la hora de la estrella”, como reza el título de esta muestra. En la parte de abajo de la galería, fotografías de agonizantes naturalezas muertas, producto de largas exposiciones, se nos muestran como acariciadas por una luz que templará las formas, los frutos de una vida que semeja tratar de vencer al tiempo, de sincoparlo a partir de un tartamudo martillar que funciona como un maravilloso *loop* fotográfico en un tríptico que nos enseña la misma vela y el mismo cráneo por tres veces; otra vez, las insistencias de un Vilarinho que paradójicamente, otra vez, consigue sorprendernos. **DAVID BARRO**

M. VILARIÑO:
LIMONES,
2003



Sotheby's vende un coche de 1958 que podría batir el récord

Ferrari busca el podio

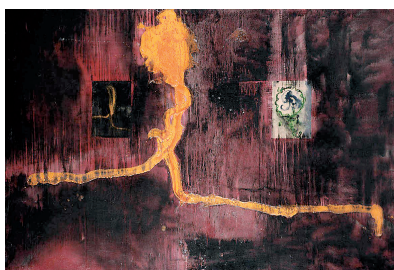
EL 28 de junio en Maranello, sede de la escudería Ferrari, Sotheby's celebra una histórica subasta de coches de carreras esperándose que el Ferrari 412 S, fabricado en 1958, se convierta en el nuevo rey de las cotizaciones al superar los 6 millones de euros que pagaron en Christie's en 1987 por un Bugatti de 1931, pues la estimación del coche rojo oscila entre 7 y 10 millones de euros.

Ese mismo día, en la firma Bilbao XXI tendrá lugar una curiosa licitación de abrigo de pieles embargados auspiciada por el Servicio de Recaudación del Departamento de Hacienda de la Diputación de Vizcaya. Las tasaciones hablan de auténticas gangas: un abrigo cruzado de piel de zorro de la talla 46 cuesta 425 euros y uno de hembras de visón 850.

Segre dedica el 28 de junio a la pintura, el 29 a los objetos de artes decorativas y el 30 a las joyas con interesantes lotes en cada uno de esos apartados. En el ámbito plástico hay un dibujo de Picasso, *Tête d'homme* (42.000 euros), realizado con rotuladores en 1970 y una acuarela de



SOTHEBY'S VENDE UN FERRARI DE 1958 POR 7-10 MILLONES €. DEBAJO, EL BROTO QUE SALE EN SEGRE EN 25.000 €



Miró, *Femme* (45.000), fechada en 1979, además de una pintura de Torral (26.500) y otra de Raimundo de Madrazo (20.000), aunque el lote más espectacular sea un óleo de Broto, *Sin título* de 1988, de 200 x 300 cms., al que no dudo en calificar de museable por las medidas y la fantasmagórica belleza desplegada, por el que piden 25.000 euros.

Más de 300 lotes vinculados a la biografía de Marlon Brando se dispersan el 30 de junio en Christie's de Nueva York calculando los subastadores, en un ejercicio de humildad, que el monto total de la venta podría aproximarse al millón de euros si tenemos en cuenta que el lote más caro es un coche marca Lexus que no superará los 50.000 euros, aunque las misivas de Mario Puzo, Jack Kerouac y Martín Luther King van de 2.500 a 7.000 euros, una cerámica de Picasso se queda en 3.000 y el guión de la película *El Padrino* con anotaciones del protagonista de *El último tango en París* rondará los 15.000 euros.

Antonio Champalimaud fue uno de los máximos accionistas del Banco de Santander y los días 6 y 7 de julio Christie's ofrece en 213 lotes la excelencia de esta colección por la que espera recaudar alrededor de 25 millones de euros. Muebles franceses, porcelana china y europea y cuadros sobresalientes de Boucher, Fragonard, Guardi y Canaleto son algunas de las piezas que citarán a los coleccionistas de arte antiguo en Londres para aprovechar también que el 7 de julio Sotheby's celebra una subasta con actores semejantes donde destaca *El Gran Canal desde el Palazzo Balbi hasta el Rialto* de Canaleto, que puede superar los 10 millones de euros y que perteneció a Sir Robert Walpole, primer ministro inglés que lo tuvo como compañía durante su residencia en Downing Street siendo ésta la primera oportunidad en que el cuadro sale a subasta en los últimos 250 años.

Y un par de apuntes domésticos: *La Piedad* de Rubens tampoco se vendió en Retiro al segundo intento y eso que los propietarios habían partido por la mitad sus pretensiones de hace nueve años. Y una revalorización estratosférica obtuvo en Fernando Durán *Cristo en Majestad*, un altorrelieve de Limoges del siglo XII que pasó de 150.000 a 1.600.000 euros. Y así podemos preguntarnos ¿está caro o barato el arte antiguo?

CARLOS GARCÍA-OSUNA

**CONDE
DUQUE**

Hasta el 17 de Julio
- **OBSERVACIÓN DE MASAS. PHE'05**
Hasta el 17 de Julio
- **LAS CIUDADES DE WILLIAN KLEIN. PHE'05**
Hasta el 10 de Julio
- **EMPIRISMOS. Nuevos lenguajes documentales en España y Portugal**
Hasta el 25 de Septiembre
- **ITINERARIOS DEL SONIDO. 14 artistas escuchan Madrid.**
Hasta Abril 2006
- **Proyecto madridquijote.**

**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

www.munimadrid.es/condeduque
INFORMACIÓN 010



madrid



Festivales bajo las estrellas

Los festivales de teatro, además de reclamo turístico, son el gran acicate de la producción escénica durante el verano. Figuras internacionales como Trisha Brown, Steven Berkoff, Derek Walcott, Michel Piccoli, Kristian Lupa o Christoph Marthaler visitarán nuestro país invitados por alguno de estos certámenes. Sin embargo, este año el protagonista es el *Quijote*, al que el Festival de Almagro dedica la mayor parte de su programación, mientras la muestra "El Quijote en Iberoamérica" reúne en Madrid nueve obras sobre el famoso caballero de importantes compañías como La Candelaria o Pía Fraus.

LOIS GREENFIELD

ASTRAL
CONVERTI-
BLE, DE LA
COMPAÑÍA
TRISHA
BROWN

GREC

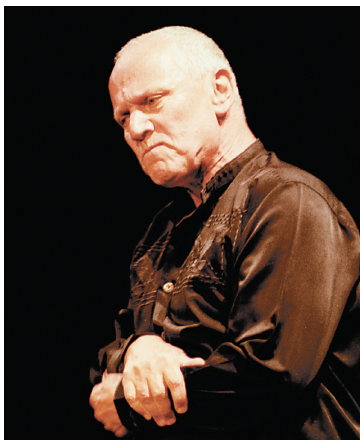
Del 27 de junio al 8 de agosto www.barcelonafestival.com
DESPUÉS de la resaca del Forum de Barcelona, que propició la visita de numerosos espectáculos internacionales, vuelve el Grec a su volumen de programación habitual. En él destacan producciones de teatro, danza y música en su mayoría catalanas

—destaca la ausencia de representación de otras comunidades autónomas— y extranjeras. En el apartado teatral, Xicu Masó, Carlota Subirós, Carme Portaceli, Xavier Albertí, Magda Puyo, Carles Alfaro y Rosa Novell son algunos de los elegidos de la nómina catalana que estrenan espectáculo. La nota extranjera la ponen los suizos Heiner Goebbels,

compositor y director que presenta *Eraritjaritjaka*, obra con apariencia de thriller psicológico que mezcla música, video y palabras, y Christoph Marthaler, que vuelve a España con *Los diez mandamientos*, visto en Madrid durante el pasado Festival de Otoño. El Lliure recibe *Los hermanos Karamazov* (del 30 al 3 de julio), adaptación de la obra de Dostoiev-

ki y el espectáculo más aclamado del director Kristian Lupa. En el apartado de danza, la gran estrella invitada es la compañía de la norteamericana Trisha Brown, que vuelve a Barcelona después de 20 de años de ausencia con un programa inspirado en la música de John Cage y en el que figura la coreografía—ya todo un clásico— *Astral Convertible*.

FESTIVALES DE VERANO



ALMAGRO RECIBE A BERKOFF

ALMAGRO

Del 29 de junio al 24 de julio
www.festivaldealmagro.com

EMILIO Hernández, nuevo director del Festival de Teatro Clásico de Almagro, se ha estrenado con una edición casi monográfica del *Quijote* para la que se han habilitado nuevos espacios. Más de una decena de espectáculos están inspirados en la obra cervantina, entre los que destaca la lectura de Antonio Álamo *Don Quijote en la niebla* (del 1 al 3 de julio), protagonizada por Ramón Langa y Juan José Valverde y dirigida por Jesús Cracio. Rafael Álvarez "El Brujo" sorprenderá con su visión de Alonso Quijano y su tesis sobre la existencia de Cervantes. Y Lliuba Cid jugará con la versión de Avellaneda en *La noche de los Quijotes* (19 y 20 de julio), protagonizada por Carlos Manuel Díaz y Manuel Navarra. La inauguración, el día 29, corre a cargo del actor Michel Piccoli, quien leerá en francés fragmentos de la obra de Cervantes después de recibir el V Premio Corral de Comedias. La Compañía Nacional de Teatro Clásico estará en Almagro con todos los espectáculos que ha estrenado en esta temporada (*La entretenida* y *El castigo sin venganza*) y estrenará *El viaje al Parnaso* (día 7 de julio), obra de mediano formato en la que Cervantes ataca a sus vates contemporáneos y que ha sido adaptada por Ignacio García May. Pero Cervantes no es el único autor presente en Almagro. Se podrán ver cuatro versiones de *Ricardo III*, de Shakespeare, una firmada por Àlex Rigola, otra por Chema Cardaña, una tercera por Manuel Guede, del Centro Dramático Gallego, y la de Julio Fraga. También habrá dos ver-

siones de *La vida es sueño*, la de Gabriel Garbisu y la de Mariano Anós. Entre las rarezas destacan *El Conde de Sex o dar la vida por su dama*, de Antonio Coello, que presenta la compañía Pepe Estruch de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, y *La duquesa de Malfi*, del británico John Webster, por la compañía Teatro de Fondo. El festival también organiza una serie de exposiciones entre las que destaca la dedicada a la trayectoria del director Alberto González Vergel.

MÉRIDA

Del 30 de junio al 28 de agosto
www.festivaldemerida.es

EL festival más antiguo de nuestro país cumple 51 años dedicado a los textos y mitos clásicos del teatro greco-romano. En esta edición el certamen que dirige Jorge Márquez desde hace cinco años vuelve a apostar por las producciones propias y coproducciones y en nombres consagrados como Mario Gas y el poeta Derek Walcott. Inaugura el festival La Fura dels Baus con Carlos Padrissa a la cabeza, todo un especialista en macroespectáculos con enormes escenarios, multitud de extras y donde las proyecciones se mezclan con la luz y la música. Bajo el título *Órgano de luz. Concierto dramatizado basado en el mito de Prometeo* la Fura ha diseñado un montaje al más puro estilo furero donde la música clásica de Beethoven y Richard Strauss componen la banda sonora

WALCOTT DIRIGE EN MÉRIDA



de esta recreación moderna del mito de Prometeo.

El plato fuerte del certamen lo forman el poeta Nobel Derek Walcott y la actriz Lucía Bosé, que unirán sus talentos para llevar a escena *Una odisea antillana* (del 28 de julio al 7 de agosto), basado en un poema del propio Walcott a partir de la obra de Homero. Se trata de una peculiar y poética propuesta en la que se mezcla palabra y música—interpretada por una banda de percusión caribeña— y en la que se ahonda en el conflicto entre la herencia europea y la cultura indígena. Además tendremos la oportunidad de ver sobre el escenario a la actriz Lucía Bosé, que será dirigida por el propio Walcott.

Otro esperado montaje es *A Electra le sienta bien el luto* (del 14 al 24 de julio) de Eugene O'Neill. Mario Gas reúne a algunos de sus actores habituales—como Constantino Romero—y vuelve a zambullirse en el drama de los Atridas.

Otros montajes a tener en cuenta son *Rómulo el Grande*, dirigido por Esteve Ferrer y protagonizado por Pepe Viyuela y Carmen Conesa, y la ópera *Norma* (7 y 9 de julio), de Bellini, que dirige Gustavo Tambascio con Elisabete Matos encabezando el reparto. El músico Goran Bregovic y los bailarines Antonio Canales y Lola Greco completan la programación.

GRANADA

Del 29 de junio al 10 de julio
www.granadafestival.org

EL Festival Internacional de Música y Danza de Granada vuelve a contar este año con el privilegiado espacio del Teatro del Generalife, que después de haber sido restaurado será reinaugurado, el 5 de julio, por

el Ballet Nacional de España. José Antonio, nuevo director de la compañía, presenta dos ballets que ya estrenó el año pasado en Peralada: *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, y *El café de Chinitas*. La particularidad de estas producciones es



CAFÉ DE CHINITAS, POR EL BALET NACIONAL DE ESPAÑA

que para la escenografía se han reproducido los telones que Dalí diseñó para estos ballets; además, José Antonio ha colaborado con el pianista Chano Domínguez, que interpretará las famosas canciones populares de Federico García Lorca, cantadas por Esperanza Fernández. La programación de danza se completa con un espectáculo que María Pagés ha paseado por España, *Canciones antes de una guerra* (27 de junio), y la última coreografía de la compañía de Rafael Amargo, *D.Q. ...pasajero en tránsito* (8 de julio), inspirada en la novela de Cervantes y en la que ha contado con la colaboración de Carlos Padrissa para la dirección de escena.

MONTPELLIER

Desde hoy hasta el 5 de julio
www.montpellierdanse.com

EL Festival de Danza de Montpellier cumple este año 25 años y su director, Jean-Paul Montanari, ha diseñado para la ocasión un programa exquisito con la participación de las compañías más relevantes del momento. Los grandes nombres de la danza actual, desde William Fors-

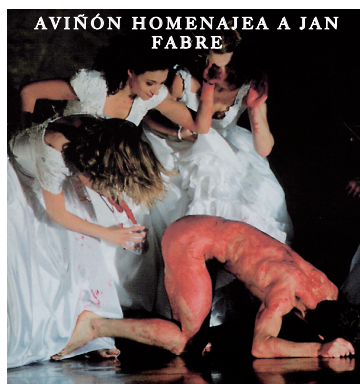
ythe (día 29 de junio) hasta el Nederlands Dans Theater, pasando por Saburo Teshigawara, Mathilde Monnier y Christine Angot se dan cita en él. Junto a una nutrida nómina de coreógrafos emergentes destaca la compañía del veterano Merce Cunningham (actúa hoy), todo un clásico en quien recae la inauguración del Festival con dos espectáculos (*Event* y *Views on stage*) y una película (*Views for video*). Entre los invitados más exóticos figura una muestra de Kathakali, danza-teatro procedente del sur de la India.

AVIÑÓN

Del 8 al 27 de julio

www.festival-avignon.com

AL artista belga Jan Fabre está dedicada la 59 edición del Festival de Aviñón, cuyos directores ya anuncian que el año próximo será el coreógrafo de origen yugoslavo Josef Nadj quien le sustituya. Del director escénico y pintor Fabre se van a presentar cinco espectáculos y una exposición de su obra plástica (desde el 8 hasta el 27 de julio). Fabre, además, marca el estilo de esta edición protagonizada por "poetas de la escena", artistas que plantean un diálogo entre la belleza y la violencia, entre el cuerpo y los sueños, y donde figuran desde compañías de gran fuerza visual como la de Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio, o el archifamoso Thomas Ostermaier (del 9 al 15), hasta la performer Marina Abramovic. También se darán cita una nueva nómina de directores y actores franceses que rondan los 40 años, como Olivier Py,



AVIÑÓN HOMENAJEA A JAN FABRE



CÓMEME EL COCO, LLEGA A EDIMBURGO EN VERSIÓN INGLESA

Hubert Colas, la Cooperative 326, y Jean-François Sivadier. El apartado de danza acoge el último trabajo de William Forsythe con su nueva compañía, *You made me a monster* (del 10 al 14), estrenado en Italia con una gran acogida. Los coreógrafos Mathilde Monnier (del 20 al 27), Wim Vandekeybus (del 11 al 22) y Arno (día 23), así como la compañía Necedcompany de Jan Lauwers son otros de los reclamos.

EDIMBURGO

Del 14 de agosto al 4 de septiembre

www.eif.co.uk

EL apartado teatral del Festival Internacional de Edimburgo destaca, ya desde su inauguración, por la presencia de la compañía catalana La Cubana, que abre el festival con el espectáculo *Nuts CocoNuts*, traducción inglesa de *Cómeme el coco*, obra del director Jordi Milan y uno de los montajes de mayor éxito en la historia del grupo catalán. Figura también un habitual de este festival, el alemán Peter Stein, quien dirige *Blackbirds* (*Pájaros negros*. Del 15 al 24 de agosto), del autor escocés David Harrower. También destaca un ambicioso ciclo dedicado al dramaturgo irlandés John Millington Synge. El proyecto incluye seis obras que serán representadas por la compañía Druid Theatre, formada por un elenco de 25 actores que serán dirigidos por Garry Hynes. Más exótica es la muestra del mejor teatro de los estilos Noh y Kyogen, por The Association for Japanese

Noh. Y una versión de *La gaviota* de Chejov dirigida por el húngaro Arpad Schilling. Estreno es *Prayer Room* (del 22 al 27 de agosto), obra del cineasta y autor Shan Khan (que escribió el libreto de la famosa *Gadafi, la ópera*), que aborda el tema de la convivencia entre musulmanes, ju-

díos y cristianos.

En el capítulo de danza figuran el Ballet de Pensilvania, que actuará con *El lago de los cisnes* acompañado por la Orquesta de Radio de Moscú. El Ballet Escocés interpretará piezas de Balanchine, incluidas también en el programa del Ballet Nacional Alemán, junto con otras de Jerome Robbins y David Dawson. La danza contemporánea esta presente por la compañía alemana de Sasha Waltz, que actúa con su *Impromptus* de Shubert (15 y 16 de agosto), y por François Verret con *Contre coup*.

FRINGE

Del 7 al 29 de agosto

www.edfringe.com

CERCA de 1.250.000 entradas se vendieron el año pasado en el Fringe de Edimburgo, el festival más popular de los que se celebran en Europa; también es el más abierto, ya que todo aquel que tenga un espectáculo sólo tiene que buscar uno de los 333 escenarios que hay en la capital escocesa para actuar, además de registrarse en la organización. Así se explica que este año el programa incluya 1799 shows, de los que se ofrecerán casi 27.000 funciones. Fundado en 1947 como respuesta al organizado por las instituciones oficiales, el Festival Internacional de Edimburgo, el Fringe se ha convertido en una gran oportunidad para compañías y productores. El festival concede premios que resultan un verdadero trampolín y procuran buenos contratos a los artistas.

SAGUNTO

Del 19 de julio al 18 de septiembre

www.cult.gva.es/tgv

AL cierre de esta edición el festival Sagunto a Escena no había aprobado totalmente su programación pero han confirmado la presencia en su cartel de Els comedians con *La verbena de la Paloma*, el Ballet Nacional de Cuba, *Memorias de Adriano*—protagonizado por Pepe Sancho y dirigido por Maurizio Scaparro—y un *Ricardo III* de Arden Producciones.

EL QUIJOTE EN IBEROAMÉRICA

Del 22 de junio al 9 de julio

www.casadeamerica.es

SE tiene noticia de que la primera representación que tuvo lugar en América del *Quijote* fue en Lima, en 1607, pocos años después de su publicación. Desde entonces, *Don Quijote* ha sido adaptado a la idiosincrasia de cada país. La muestra "El Quijote en Iberoamérica", organizada por la Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, la Comunidad de Madrid y la Casa de América, reúne nueve espectáculos inspirados en el famoso caballero, algunos tan míticos como los de las veteranas compañías La Candelaria de Bogotá (*El Quijote*. Mañana) o la brasileña Pía Fraus con *Farsa Quixotesca* (1 y 2 de julio). Pero



LOS BRASILEÑOS PÍA FRAUS

también habrá un estreno absoluto, *La razón blindada* (del 25 al 27 de julio), que presenta la compañía ecuatoriana Malayerba, del dramaturgo y director Aristides Vargas.

El pasado martes el filósofo Jean-Paul Sartre hubiera cumplido cien años. Al número especial que El Cultural publicó la semana pasada dedicado a la figura y el pensamiento del más popular de los intelectuales franceses se suma ahora este ensayo de Francisco Nieva sobre su faceta como hombre de teatro. En él su autor, que vivió en el París de Sartre, sostiene que su obra dramática ha sobrevivido al tiempo y las versiones.

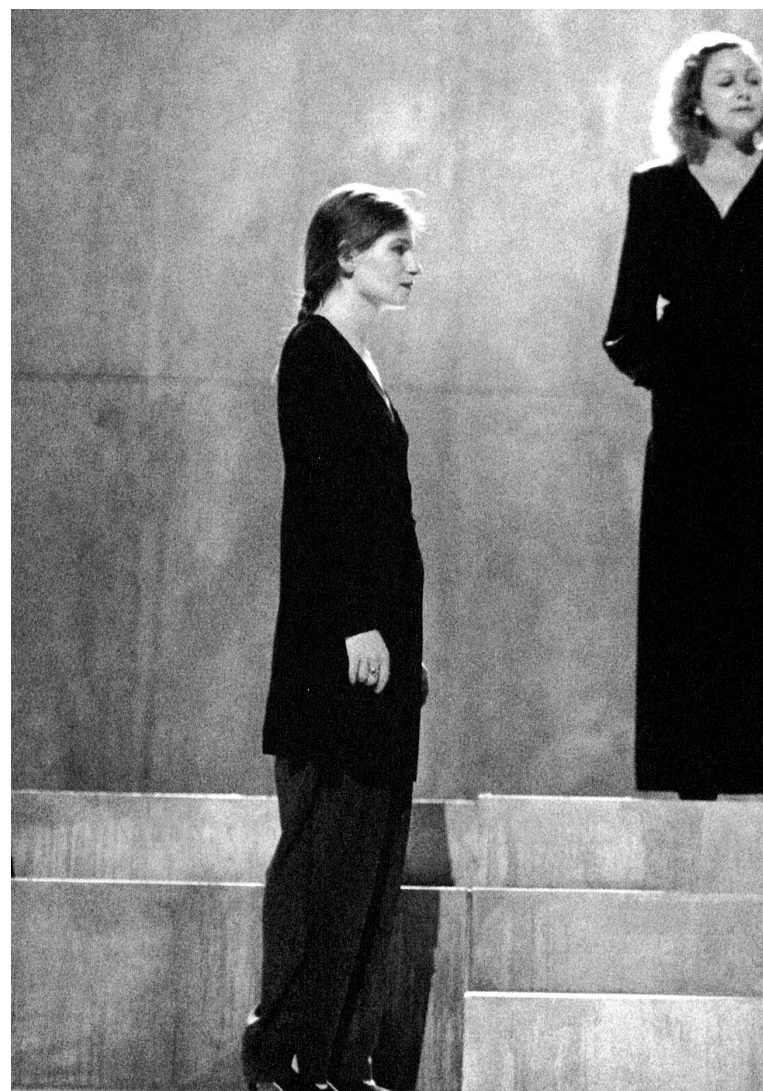
Sartre en el telar

POR FRANCISCO NIEVA

Recién llegado yo a París, mi iniciación en las vanguardias ya me daba pie para rechazar la estética de Sartre, aunque ni siquiera me ocupaba de él, ni tampoco del existencialismo. Yo estaba en otra onda, y tuve la fortuna de conocer al filósofo Georges Bataille –y simpatizar bastante con él– que era un anti-sartriano declarado. Yo me hubiera afiliado al partido comunista si no fuera por una amiga rusa, Nina Gurfinkel, que había trabajado con Stanislavsky y con Meyerhold, y contándome sus angustiosas desavenencias con los comisarios del pueblo me quitó las ganas. El teatro de Ionesco y el de Beckett me interesaban mucho más que el teatro de Sartre. Pero echando ahora la vista a atrás, un acontecimiento en mi vida de hombre de teatro me obligó a estudiarlo con atención de profesional, pues hube de intervenir activamente en los montajes de algunas obras suyas: *Las moscas* y *Los secuestrados de Altona*, en particular, a pesar de que hubiera execrado públicamente ese teatro, tildándolo de involutivo en relación a sus formas, que todo se lo debían a las del teatro burgués –y francés– más tradicional, al margen de lo impactante, valiente y comprometido de sus ideas. Para mí, eran mucho más estimulantes las de Marcuse, que hoy tampoco van muy allá.

Hablemos, pues, de esa necesaria identificación a un texto y a su plena aceptación. Las cosas hay que hacerlas bien. Y entonces comprendí los muchos motivos por los que Sartre “también” había logrado tan sonoro triunfo sobre las tablas. ¿Una habilidad más? A este individuo, con alma de gurú, y rey de las conciencias, no le faltaba nada, ¿o es que Sartre era congénitamente “hombre de espectáculo”, nacido para él? El público más común de hoy no tiene la menor idea de *El ser y la nada*, pero se puede altamente conmover con *Hui-*

class o *La puta respetuosa* como si fuera ayer. ¿Todavía no les dice a ustedes nada este detalle, después que sus postulados políticos y morales hayan caído en el desdén? La extraña calidad del artefacto triunfa sobre el nombre y los propósitos didácticos y proselitistas del autor. ¿No les parece bastante extraño y paradójico que, a la memoria de Sartre pensador, le tienda una mano socorrista la estética teatral? La estética, en abstracto, para la que las ideas –buenas o malas– cuentan menos que las formas y la belleza material. De pensador se trasmuta en artista. Porque Sartre era ese tipo de razonador parecido a un cortacésped, que todo lo dejaba uniforme de ideología pero, a la vez, era un gran escritor dramático y pergeñador de espectáculos de auténtico “suspense”, para un tipo de espectador que abundaba entonces, algo más intelectual que el presente, digamos que más “enteradillo” en general. El teatro *engagé*, el comprometido y adoc-trinador, de Sartre, estaba técnicamente muy bien hecho. Digamos, incluso, que con primor; primor de lenguaje y expresión. Una perfección. Sartre, con todo ese desgarrarse la túnica por el marxismo, tenía la habilidad “teatral” –o la cocina– de un Sardou o de un Mirabeau, unidas



a la novedad –o actualidad– de su temática. Sartre había hecho teatro toda su vida, con su orfandad y con su chapoteo trascendental en “la nada”. Pero sobre todo era un pillín, cuando escribía teatro y debía de hacerlo con tanto gus-

to y regodeo que salía de... “mano maestra”.

Técnicamente, el teatro de Sartre está fundado en el molde de “la comedia bien hecha”, es decir, aristotélica, según entendieron los franceses a Aristóteles en el siglo XVIII y luego prodigaron como modelo en el XIX y principios del XX los escritores realistas, que reinaban en el “boulevard”, y a los que nuestro Benavente imitó. Así que Sartre no aportaba nada, en cuestión de formas inéditas para la escena. Escribía teatro en la misma clave que Jules Renard, que era un escritor melancólicamente aburguesado, y al que él juzgaba con santo horror. No ha-

cía “teatro nuevo” en su entraña técnico-material como había sucedido con Brecht y ahora se manifiesta bien claro en Valle Inclán. Sus obras eran canónicas, para el autosuficiente y narcisista “gusto francés”, pero lo eran con una brillantez extraordinaria, que deslumbraba a los intelectuales de su bando y en cualquier parte de la tierra, que eran muchedumbre. El intelectualismo borreguil que juraba por el teatro de Sartre por encima de todo, me fastidiaba, pero el teatro mismo de Sartre, no. Yo apreciaba muy especialmente su “corte y confección”, apreciaba tanto su oficio como su sensibilidad, su gran

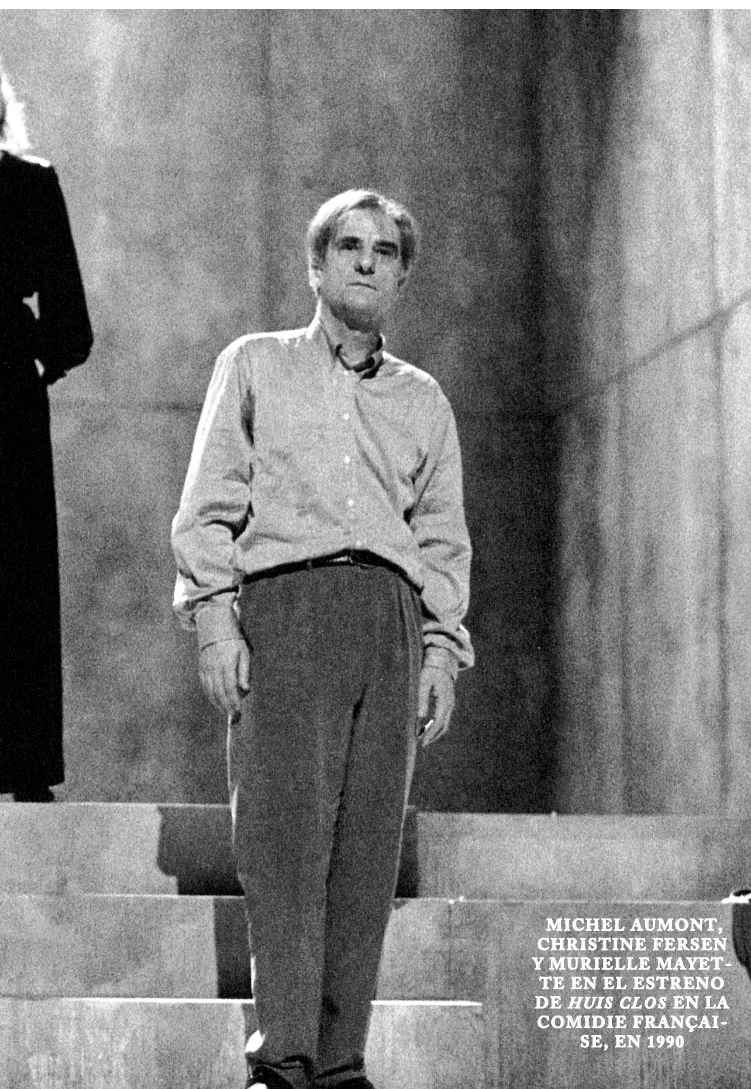
instinto escénico, sus dotes de persuasión bajo especie dramática. Talento. Repito que obras como *Huis-clos* se pueden presentar hoy, mañana y pasado mañana –como puede representarse un buen “proverbio” de Alfred de Musset– sin perder un átomo de interés. Y siempre con el suficiente apoyo verbal y elocuente para el lucimiento de los actores –los “caracteres”, según el aristotelismo francés, unido a su cartesianismo, más francés todavía. Con la suficiente distancia y objetividad Sartre, en el teatro, tiene ya todo el perfil de un clásico, con todos los visos de perdurar.

No se puede dudar que mi interpretación fue un reconocimiento que reflejó, con los pobres medios a mi alcance, esa dramática cuanto reflexiva desolación y esa concepción del individuo “como estorbo”, que refleja Sartre en todas sus obras, que parecen llenas de “remordimiento” (sin la figura de Dios al fondo) Y aquí hemos llegado al fino meollo de la cosa: ¿Llenar de

remordimiento al espectador no es una hazaña artística estupenda? En sus mejores tiempos todo lo que decía Sartre, aunque fuera una tontería – que las dijo – se tomaba como artículo de fe, pero aquello que se le ocurrió hacer en teatro, tan bien calculado como espectáculo, debió convencer a sus adeptos de que había logrado alcanzar y aun superar las cimas de Goethe. Y esto ya era irse por los cerros de Úbeda. Con menos vocación montañera, yo tenía que desmenuzarlo más objetivamente. Había que resumirlo, “darlo a entender”.

Sartre, en teatro, es un ejemplo de maestría que no se puede obviar, por mucho que hayan cambiado las cosas. Así es en verdad. No pienso hacer un comentario pormenorizado de sus obras, sino abordar el reconocimiento de Sartre como autor que dinamizó el teatro francés y lo llenó tanto de polémica como de admiración. Y es por demás curioso que, como objeto artístico, puede incluso quedar por encima de su discurso temporal. Se puede aplicar a otros sentimientos de orfandad y de culpa. La misma despectiva respuesta ante la vida, entendida ésta como “una pasión inútil”. Si todo lo que queda de Sartre es buen teatro, menos da una piedra. Buen teatro, en términos de estética, cuyo concepto del mundo y de la vida, del compromiso y la reflexión, son tan válidas y universales como pueden ser las de Calderón, guardando todas las distancias.

Ahora mismo, pruébese a revisar qué magnífico discurso teatral son *La puta respetuosa* o *Las manos sucias*. En el día de hoy no necesitan versión ninguna y rechazan tanto cambio de sentido como se acostumbra con los clásicos más lejanos. Su sentido se impone todavía a las interpretaciones con recámara manierista, hay que escucharlo otra vez, sin alterarlo, vale la pena en todos sentidos. Lo dice alguien que ha simpatizado de lleno con las ideas que sostenían en mi tiempo Merleau-Ponty, Raymond Aron y los famosos Camus y Bataille –nada digo del más contemporáneo Michel Foucault– todos negadores y combatientes de la dictadura sartriana y que han contribuido a enterrarlo. No totalmente, sino que lo mantienen en un pudridero, que lo pone más en evidencia, como tal despojo del que apartarse. Pero ¿no viene a ser una paradoja que comencemos a descubrir, en esta supuesta carroña del tiempo, gusanos de luz que manifiestan el talento teatral de Sartre, por encima de su influencia temporal? ■



MICHEL AUMONT,
CHRISTINE FERSEN
Y MURIELLE MAYET
EN EL ESTRENO
DE HUIS CLOS EN LA
COMIDIE FRANÇAISE,
EN 1990

Obras como *La puta respetuosa* no necesitan versión ninguna y rechazan tanto cambio de sentido como se acostumbra con los clásicos más lejanos. Su sentido se impone todavía a las interpretaciones con recámara manierista



C I N E

Spielberg en guerra

El texto más clásico de la ciencia-ficción, *La guerra de los mundos*, en manos del director más dotado para el cine de aventuras. Steven Spielberg ha vuelto a formar equipo con Tom Cruise para llevar a la gran pantalla la terrorífica novela de H. G. Wells, que se estrena mundialmente el miércoles. Los tiempos han cambiado, y los extraterrestres de Spielberg, antes pacíficos y amigables, ahora invaden nuestro planeta.

¿POR qué tiene miedo Steven Spielberg? ¿Qué ha perturbado su sosiego para que, después de la irrelevante *La terminal*, ponga ahora en escena el apocalipsis según H. G. Wells? Quizá deberíamos empezar por plantearnos que ese miedo que siente no es un miedo cualquiera. Es el pánico que nace de la infancia. Sabemos que todas las historias de Spielberg, incluso las más adultas —*El color púrpura*, *La lista de Schindler*— nacen en ese lugar. Es más, la mayoría de ellas ni se comprenden ni se disfrutan debidamente si se miran con ojos incrédulos. A través de la mirada infantil, la lógica narrativa se rinde a la espectacular visión del momento, y eso lo sabe Spielberg mejor que nadie. Con sus películas siempre ha tratado de despertar en el espectador adulto al niño asustado que todavía lleva dentro, acaso porque el miedo es la mejor defensa frente a un mundo desconocido. Todavía lo recuerda vívidamente: “Cuando era niño, mi padre me levantó en mitad de la noche, me metió en el coche y condujo diez minutos hasta el parque. Extendió una sábana y nos tumbamos a mirar el cielo. Había al menos cien personas más. Todas mirando hacia arriba”. Reconstruyó aquella escena de su memoria en *Encuentros en la tercera fase* (1977) y ha vuelto a hacer algo parecido en su versión de

La guerra de los mundos, cuyo estreno mundial será el próximo miércoles. Pero hay entre ambas escenas una diferencia muy sustancial: los observadores de *Encuentros...* querían dar la bienvenida a unos alienígenas amistosos; los de ahora, temblando de pánico, son las víctimas de un ejército de extraterrestres invasores. “Los tiempos han cambiado y ahora los alienígenas tienen otras formas”, asegura el director que hace veinte años conmovió al mundo con la criatura *ET*, el mismo que en *Inteligencia Artificial* nos presentó a los seres de otros mundos como largas e inteligentes figuras preocupadas por la extinción de la humanidad. Pero los visitantes soñados por Spielberg adoptan ahora la terrorífica forma de Trípodes, esas horribles criaturas-máquina imaginadas en 1898 por Wells para escribir la más clásica de las novelas de ciencia-ficción.

Miedos latentes. ¿Que le asusta ahora, entonces, al Rey Midas de Hollywood para enemistarse por primera vez con vidas procedentes de otros planetas? Como asegura el propio nieto de H. G. Wells, se da la circunstancia de que la novela de su abuelo reaparece cada vez que planea el miedo de que algo desconocido nos invada. La versión cinematográfica más popular, la producción de George Powell protagonizada

TOM CRUISE EN LA GUERRA DE LOS MUNDOS. EN LA OTRA PÁGINA: TOM CRUISE, STEVEN SPIELBERG Y UNA ESCENA DEL FILME

“El miedo alcanzará al público en el mismo nivel que una crónica periodística. He tratado de hacer mi versión de *La guerra de los mundos* de manera que el espectador pueda sentir que todo le está pasando a él”, explica Steven Spielberg

nizada por Gene Barry y Ann Robinson —que han sido invitados por Spielberg para que también participen en el reparto de su versión—, data de 1953, época en la que la película actuaba como exorcismo de los miedos latentes que representaban la guerra fría, el comunismo, la caza de brujas o la incertidumbre de la reciente carrera espacial. El tema daba buenos resultados, especialmente en el cine, que asistió durante los años cincuenta al esplendor de la ciencia-ficción con significativas y entrañables producciones como *Ultimátum a la Tierra* (1951, R. Wise) o *Planeta prohibido* (1956, F. McLeod). Para Spielberg, sin embargo, la película de Byron Haskin no ha sido en ningún caso un referente al que enmendar la plana: “Hay ciertas películas que considero clásicos indiscutibles, como *Lawrence de Arabia* o *Qué bello es vivir* o *Los mejores años de nuestra vida* o *El Padrino*. Nadie en su sano juicio debería intentar hacer un *remake* de ellas. Pero hay otras películas que son clásicos de culto. Y en esa categoría es donde entra *La guerra de los mundos*”. De los 2 millones de dólares que invirtió entonces Powell en la adaptación de la novela, transcurridos cincuenta años la Paramount ha reunido 200 con el fin de orquestar todo el ruido y la furia que inspira el texto. El autor de *Tiburón* ha combinado la tecnología punta (imágenes creadas digitalmente sobre fondo azul) con el viejo estilo de hacer cine: “Mientras viva, seguiré con la tradición hollywoodense de construir decorados”, asegura.

Las formas inquietantes tienen que ser palpables para que el terror emerja como el motor que activa la adrenalina de los personajes spielbergianos. “Si hemos hecho bien nuestro trabajo, el miedo alcanzará al público en el mismo nivel que lo haría una fiel crónica periodística de los acontecimientos. Ves qué está pasando y dices: ‘Oh, Dios mío, esto es terrible’. He tratado de hacer mi versión de *La guerra de los mundos* de manera que, aunque todo suceda a

través de los ojos de una familia, el espectador pueda sentir que no sólo le está pasando a esa familia, también le está pasando a él”. En esta vertiente conecta de forma directa con la dramática retransmisión radiofónica de la novela realizada por Orson Welles el 30 de octubre de 1938—cuyo guión adquirió Spielberg en una subasta—. El realismo de aquella histórica emisión provocó el pánico colectivo entre los oyentes de la CBS, que se extendió con la urgencia de un incendio por un país crónicamente aterrorizado.

Otros nombres. Los miedos que atenazan ahora a la asustada tierra de los Estados Unidos de América tienen otros nombres y obedecen a diversas causas, aunque todos parecen agruparse bajo la misma y temible sombra del terrorismo. Sí, *La guerra de los mundos* vuelve a nosotros como parte del cine que no se explica sin la experiencia del fatídico 11 de septiembre, un cine que hurga en la desconfianza propia y ajena, que se interroga sobre un futuro incapaz de ofrecer certezas, que en el peor de los casos se encierra en sí mismo y apaga virtualmente las sedes de ven-

ganza. Construido a partir de los estados de ánimo que caminan del miedo a la paranoia, es un cine adoptado por películas de todo género y pelaje, por cineastas de todo lugar y condición, de M. Night Shyamalan a Wim Wenders, de Ridley Scott a Denys Arcand, de Michael Moore a George Lucas. Spielberg no iba a ser menos: “Esta película, *La guerra de los mundos*, es una película sobre el pánico colectivo en una época de gran temor. América es un país con una visión de sí misma muy fracturada. Creo que Hollywood ha tomado la responsabilidad de que todos nosotros, de manera individualizada, hablemos de los acontecimientos actuales a través de nuestras películas”. De esta misma intención, ha nacido su próximo proyecto, la recreación de los últimos cinco años de vida de Abraham Lincoln, un presidente que su país ha convertido en héroe nacional. “Siento que esta historia debe ser contada —explica el cineasta—. No retrata la América de hoy, pero mirando atrás podemos preguntarnos qué sería de la América de nuestros días si viviera bajo un liderazgo adecuado”.

En su afán por alejarse de otras producciones recientes que también han puesto en escena la hipotética invasión de los marcianos —*Independence Day*, *Mars Attack*, *Señales*—, y que han obligado a Spielberg a retrasar su proyecto, en *La guerra de los mundos* ha obviado los recurrentes

“Creo que Hollywood ha tomado la responsabilidad de que todos nosotros hablemos de los acontecimientos actuales a través de nuestras películas”, asegura Spielberg

escenarios de toda película-catástrofe—género de patente y exclusividad norteamericana— como son los gabinetes de crisis en el Despacho Oval de la Casa Blanca o las reuniones de militares en el Pentágono. La invasión, que sabemos que está teniendo lugar en todas las capitales del planeta, se experimenta con la cámara pegada al suelo, a través de los ojos del descargador de muelles Ray Ferrier (Tom Cruise) y sus hijos Rachel (Dakota Fanning) y Robbie (Justin Chatwin), quienes huyen de las garras alienígenas a través de un país devastado, recorrido por mareas humanas que avanzan como ellos a un destino improbable. “Esta es una historia de lo más simple —explica Spielberg—. Es una invasión alienígena en el año 2005 contada de forma muy oscura. Habla de supervivencia, de un padre que quiere salvar a sus hijos, de los elementos básicos de la naturaleza humana enfrentados a un acontecimiento extraordinario. La única lucha del protagonista es salvar a su familia”.

Seña de identidad. Ya convertida en otra seña de identidad de su cine, la dinámica siempre fracturada de la familia es el lazo que une lo cotidiano con lo extraordinario. Un padre divorciado y no muy estimado por sus hijos es en *La guerra de los mundos* el nuevo héroe, un héroe que pone los pies en polvorosa para proteger lo que hasta entonces no valoraba como propio. “Esta es la diferencia entre esta película y la mayoría del mismo género. Aquí hay un viaje emocional al corazón de la familia”. Cine familiar, por supuesto, en sentido figurado y literal, como siempre en el niño Spielberg traumatizado por la ruptura de sus padres. “Pero no esperen un melodrama. Esto es una película de terror”, añade el cineasta al que precede una filmografía teñida de sentimentalismo. Con o sin él, el espectáculo (y el pánico) está servido.

CARLOS REVIRIEGO



Entusiasmo y sinceridad

EL CALENTITO

Directora: CHUS GUTIÉRREZ / Intérpretes: MÓNICA SÁNCHEZ, MACARENA GÓMEZ, NURIA GONZÁLEZ / Guionistas: CHUS GUTIÉRREZ Y J. C. RUBIO
ESTRENO: 24 JUNIO 110 MIN.

EN 1997 Chus Gutiérrez trabajaba ya en una historia que por entonces se titulaba *Calentito* y que ella imaginaba como una película poco convencional: tenía intención de rodarla en nueve planos-secuencia, la acción describía una noche entera dentro de un bar de copas, el protagonismo era coral y debía llevar mucha locura dentro. Ocho años después ha podido concretar por fin su viejo y querido proyecto, porque se trata de una idea que tiene raíces en su propia expe-

resulte imposible para un cineasta, hoy en día, rodar una historia que transcurre a lo largo de una sola noche, dentro de un único local y en nueve exclusivos planos-secuencia. Así nos va. Dentro de un contexto en el que toda audacia parece sospechosa y en el que se premia exclusivamente la docilidad para copiar lo ya conocido, parece casi un milagro, incluso, que haya podido salir a flote *El calentito*, aunque haya debido incorporar secuencias que transcurren fuera del bar y que, digámoslo ya, son lo más tópico y lo más falsete de un film que, en todo lo demás, respira una agradecible voluntad de discurso personal y no poco talento.

La directora de *Sexo oral* y de *Poniente* se mueve con más comodidad

dentos con los vecinos fachas sueñan a cliché y parecen moldes acartonados. Todo lo contrario, precisamente, de lo que sucede cuando la cámara se queda a solas con las tres chicas del grupo musical (las "Siux") y con sus colegas dentro del garito en el que actúan.

Allí se juega lo más valioso de esta película que rescata un valioso pedazo de nuestra historia reciente. Las energías lúdicas y liberadoras que impulsaban a las gentes de la famosa "movida madrileña", a principios de los años ochenta, confrontadas con la amenaza de retroceso y de autoritarismo que suponía la intentona golpista del 23-F, dan lugar a un retrato colectivo de búsquedas sentimentales, identidades en construcción y arrebatos musicales. En ese magma se desarrolla y crece lo mejor de esta pequeña, pero necesaria película: su energía contagiosa, su indagación en las emociones no controlables, su dimensión lúdica, su apuesta por la libertad en todos los campos.

Un retrato singular se impone con fuerza dentro de las imágenes: es la entrañable Leo ("Punkita"), creación personalísima de Macarena Gómez, capaz de inyectar inseguridad, nervios, vulnerabilidad y tesón a una criatura que acaba por devorar a las demás y por ganarse a pulso el centro de cada secuencia en la que interviene. En su mirada y en sus movimientos está lo más valioso de esa película "interior", podríamos llamarla así, que Chus Gutiérrez filma con entusiasmo, con garra y con sinceridad, sin duda porque la antigua integrante de un grupo "guarripunk" llamado Xoxonees, que aglutinaban ella misma y su hermana Blanca Li (la coreógrafa), sabe bien de lo que está hablando...

CARLOS F. HEREDERO

Cine electrónico

LAS relaciones entre el cine y la música electrónica son tan frecuentes y productivas que ya forman un "matrimonio cuya vida es mucho más larga, complicada y estimulante de lo que podría pensarse". Esto aseguran Sergi Sánchez y Pablo G. Polite, coordinadores del libro de reciente aparición *El Sonido de la Velocidad* (Alpha Decay), el primer estudio sobre la materia que se realiza. Quim Casas, Jordi Costa y Héctor Castells, entre otros, firman los diversos ensayos y entrevistas del volumen.

Vuelve Burman

DE nuevo Daniel Hendler está al frente del reparto de la nueva película de Daniel Burman, de título *Derecho de familia*, que se rueda estos días en Buenos Aires bajo coproducción hispano-argentina. Las difíciles relaciones paterno-filiales, la búsqueda de unos horizontes vitales distintos a los que se heredan cultural y familiarmente y el derecho a elegir un destino personal son para Burman temas sobre los que seguir reflexionando después de su estimulante *El abrazo partido*. Completan el reparto Julieta Díaz y Adriana Aizenberg.

Maestro y alumno

EL próximo lunes, día 27, la Academia de Cine celebra su segunda sesión de "Diálogos de cine" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, iniciativa cuya finalidad es reunir a cineastas de distintas generaciones para intercambiar experiencias. Si Luis G. Berlanga y Santiago Segura inauguraron el ciclo, que se celebran los últimos lunes de cada mes, en esta ocasión serán Álex de la Iglesia y Rafael Azcona los invitados a compartir sus opiniones y a reflexionar sobre la presencia del humor negro en su cine.



VERÓNICA SÁNCHEZ Y MACARENA GÓMEZ EN *EL CALENTITO*

riencia personal, pero la radicalidad de sus primeras ideas se ha diluido para dar paso a una obra más convencional sin perder por ello la verdad interior ni el sentido originario de su propuesta.

Es probable que la industria cinematográfica nacional, siempre tan timorata, cuando no abiertamente provinciana, no dé para más y que

cuando puede centrarse en el retrato anímico de sus personajes que cuando se ve obligada a incluir pinceladas de ese costumbrismo tan ramplón contra el que casi siempre se estrella el cine español. Por eso todas las secuencias de la casa familiar, las escenas con el jefe de la discográfica, los comentarios de las clientas en el mercado y los inci-

Me enamoré de una bruja

El Cultural entrega el próximo jueves, por sólo 8,95 euros, el DVD *Me enamoré de una bruja* (1958), de Richard Quine. Protagonizada por Kim Novak y James Stewart, la misma pareja de *Vertigo* cambió totalmente de registro encabezando esta comedia en la que una encantadora bruja de Nueva York lanza un conjuro a su vecino para que se enamore de ella.

CAMPANA, libro y vela es la traducción fiel del título original de esta película (*Bell, Book and Candle*), que aquí se estrenó como *Me enamoré de una bruja*, seguramente tratando de emular el éxito de René Clair *Me casé con una bruja* (1942), con la que nada tiene que ver esta película dirigida por Richard Quine quince años después de aquélla. Lo que acontece en este divertimento extremadamente elegante y sofisticado, que no invita a la carcajada sino a la grata sensación de entrega que provocan todas las historias contadas con inteligencia y buen gusto, es un aquelarre de brujas y hechiceros que no confían en el amor porque el amor puede destruirles. Según nos cuenta este filme injustamente olvidado, las brujas no pueden sonrojarse ni llorar (es decir, enamorarse), o al menos las brujas de Manhattan. Gill Holroyd (Kim Novak) es una de ellas, joven y atractiva, que posee una tienda de anticuarios y se aburre. Quiere algo excitante en su vida. Quien se lo va a proporcionar es su vecino el editor Shep Henderson (James Stewart), a punto de casarse con una antigua compañera de estudios de Gill, por quien ésta no siente lo que se dice especial simpatía. Con ayuda de su gato Pyewacket (nombre que ningún mortal podría inventar), hace uso de sus poderes ultramundanos para que el atractivo editor se enamore arrebatada y perdidamente de ella. El conflicto y la razón de ser de esta historia surge cuando ella también cae rendida a los encantos (naturales) del editor, algo que al principio es objeto de burla y más tarde de preocupación por parte de su hermano Nicky (Jack Lemmon) y su tía Queenie (Elsa Lanchester), también versados en las artes de la brujería.

Lo cierto es que el conjuro que tiene lugar en esta deliciosa película tiene todo que ver con Kim Novak, con su belleza fuera de catálogo, de mirada felina (explícitamente homenajeada en un plano inolvidable), vacua e inteligente; de un cuerpo a medio camino entre la impactante carnalidad de Marilyn, la sexualidad de Rita y la elegancia natural de Greta, retratada aquí con auténtica devoción, como no podía ser menos bajo la mirada de Richard Quine. Uno y otro, Novak y Quine, forman como lo hicieron la Dietrich y Von Sternberg o Ullman y Bergman una de esas parejas musa/artista que mejores resultados han ofrecido en la gran pantalla. Salvando el



CURIOSIDADES

- El nombre del gato, Pyewacket (pronunciar ‘paigua-quet’), se hizo bastante común entre los felinos norteamericanos a partir del estreno de la película.
- Kim Novak, Jack Lemmon y Ernie Kovacs se convirtieron en actores habituales en las películas de Richard Quine, tanto comedias como dramas.
- Este sería el último papel romántico de James Stewart, quien a partir de entonces adoptó para la pantalla personajes que no le obligaran a formar pareja con mujeres a las que casi doblaba en edad.

aura de verde fantasmagoría que le otorgó Hitchcock en *Vertigo* –del mismo año que esta película y con el mismo actor, James Stewart, cayendo inevitablemente en sus redes–, no podremos encontrar en ningún otro lugar a una Kim Novak más seductora –esa voz dulcemente rasgada... sólo posible en versión original– que la que protagoniza *Me enamoré de una bruja* y el ramillete de películas que hizo bajo las órdenes de Richard Quine, sin duda una de las personalidades clave de la comedia norteamericana de los 50 y 60, sinónimo de elegancia y solvencia. Su fidelidad a los esquemas clásicos de la narrativa cinematográfica no le impidieron sin embargo adoptar audaces fórmulas incluso en películas tan aparentemente formales como ésta, presentes en los efectos visuales y sonoros, en los varios planos subjetivos del gato o en la larga panorámica de un sombrero arrojado desde lo alto de un rascacielos. La magia se prestaba a ello.

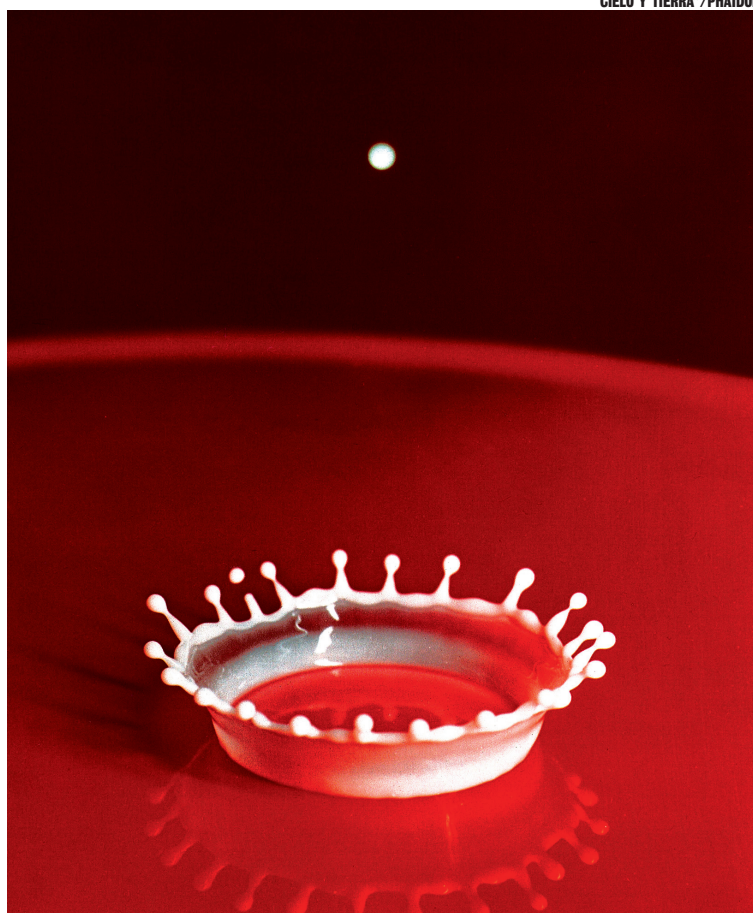
Guión admirable. En el guión de Daniel Taradash a partir de un éxito de Broadway de John Van Druten, a pesar de algunos giros hoy bastante previsibles, encontramos varios momentos admirables. En uno de ellos, se define el matrimonio como “tener siempre a alguien leyendo por encima de tu hombro”. Además, permite disfrutar de la singular interpretación de Ernie Kovacs en la piel de un escritor a un vaso de whisky pegado,

que nos hace lamentar lo pronto que desapareció este actor y lo mucho que nos hemos perdido de él. Temáticamente, el filme es precursor de muchos otros; no en vano, la película *Bewitched* protagonizada por Nicole Kidman (todavía por llegar a nuestras salas) se basa en la mítica serie *Embrujada* que a su vez tiene su origen en esta película. De la dulzura de la serie, sus tentáculos se extienden a la oscuridad de Roman Polanski, quien no puede negar haberse topado con esta película mientras cavilaba *La semilla del diablo*, por lo que al retrato de una comunidad de vecinos hechiceros se refiere. De herencias oscuras o luminosas, en *Me enamoré de una bruja* sólo cabe en verdad una interpretación cabal, lejos de los que ven en ella un subtexto gay (consistente en sustituir a los brujos por homosexuales), y es que la única y verdadera magia es la inexplicable magia del amor **C. R.**

INVENTAMOS la agricultura; ahorrámos el suelo laborable y domesticamos plantas y animales; ideamos el mayor de todos los artificios y pusimos en marcha la mayor obra de ingeniería en la historia de nuestra especie, en términos de transferencia y conversión de energía, movimiento de materia, flujo hídrico o modificación del medio ambiente. A cambio de producir más alimento por unidad de superficie pagamos el alto precio de un mayor trabajo por alimento producido y un mayor riesgo de dieta sesgada y de hambre catastrófica. Además, se creó una espiral demográfica: la mayor demanda de mano de obra para producir alimento fomentó la natalidad, que aumentó la demanda de alimento, que aumentó la de mano de obra, que fomentó la natalidad... Esta ingeniería recreó el problema al que dio solución.

Crecimiento y producción. En 1798, Thomas Robert Malthus planteó por primera vez en términos modernos el conflicto entre el crecimiento de la población y la producción de alimentos. Aunque la población ha crecido más deprisa de lo predicho, las tasas de incremento en la producción de alimento se han mantenido por encima de las del crecimiento de la población. Hasta mediados del siglo XX, el milagro se ha hecho posible por la roturación de nuevo territorio, con una significativa pero limitada contribución de la mejora del rendimiento por unidad de superficie.

El hambre que padecen en torno a 800 millones de seres humanos sigue siendo una de las mayores lacras de la humanidad, pero no ha aumentado sino que ha disminuido:



"CIELO Y TIERRA"/PHAIDON

FOTOGRAFÍA ESTROBOSCÓPICA DE UNA CORONA DE GOTA DE LECHE.

moderadamente en términos absolutos (en unos 200 millones desde 1970) y significativamente en términos relativos, ya que en los últimos 30 años la población mundial se ha duplicado. No es cierto que haya 3.000 millones de hambrientos y que su número esté en rápido aumento.

Actividad agrícola. En contra de las predicciones de mediados del siglo XX, la disponibilidad de alimentos per capita ha aumentado en todas las regiones del mundo, excepto en el África sub-sahariana, y el precio del alimento básico se ha reducido a la tercera parte desde entonces (se ha dividido por doce desde el siglo XVIII). El impacto ambiental de la actividad agrícola hay que referirlo a la tonelada de alimento producido y no a la unidad de

Técnica y alimentos

Salamanca debate las políticas de la tierra

Población, desarrollo, calidad de vida, recursos y energía, crecimiento sostenible y políticas ecológicas son algunos de los temas que se desarrollan, hasta el 25 de junio en Salamanca, dentro del IV encuentro sobre Políticas de la tierra que patrocina Caja Duero. Con este motivo, Francisco García Olmedo, bioquímico de la Universidad Politécnica de Madrid, que participa mañana dentro del debate "Hambre y alimentos", analiza para El Cultural el futuro alimentario de la humanidad, el papel de los sistemas agrícolas actuales, el tipo de tecnología que será necesaria y los productos de nueva generación.

superficie. Producir una tonelada de alimento con una variedad moderna de maíz o de trigo requiere menos energía, menos suelo laborable, y menos productos fitosanitarios y fertilizantes que con una de las que se cultivaban hace treinta años. Sin embargo, en ese periodo el número de toneladas de alimento que deben producirse se ha más que duplicado para alimentar a una población que ha pasado de 3.000 a más de 6.000 millones. Esto ha hecho que, a pesar de los perfeccionamientos conseguidos, el impacto global de la actividad agrícola

sobre el medio ambiente se haya agravado.

La mejora no se ha restringido a los tres granos básicos—arroz, trigo y maíz— sino que ha incidido con gran eficacia sobre el conjunto de las especies de interés agronómico. Así en Estados Unidos, la producción media de las 17 cosechas principales se multiplicó por un factor de 2,4 entre 1940 y 1980, sin apenas incrementar la superficie en cultivo, y en la mayoría de los países en vías de desarrollo el incremento fue también enorme, especialmente el de las producciones de trigo y arroz. Entre 1950 y 1992, el grano disponible por habitante y año pasó de 250 kg a más de 350 kg a escala global, y de 170 kg a 250 kg en los países en desarrollo. De hecho, según datos del Banco Mundial, en los últimos años se han producido aumentos en la producción de alimentos por habitante en todas las áreas geográficas, con excepción del Sahel. El aumento anual en la producción de alimentos por habitante—a escala global y en los países en

desarrollo— muestra cierta tendencia al estancamiento y parece que la revolución verde va perdiendo vigor. Además, algunos factores esenciales de la producción agrícola, tales como la energía, el agua dulce y el suelo laborable, se aproximan cada vez más al límite de su disponibilidad. El agua dulce es el principal factor limitante de la producción agrícola.

Media hectárea por persona. Al contrario que otros recursos, el agua no es ni sustituible ni fácilmente transportable. Del agua dulce accesible ya se está destinando más del 54% a usos humanos: usos agrícola, industriales y urbanos. Esto excluye que el futuro incremento de la producción agrícola pueda venir sustancialmente de nuevas puestas en regadío. Para aportar una dieta adecuada y diversificada se calcula que sería necesaria media hectárea de suelo agrícola por persona. En la actualidad sólo se dispone de poco más de la mitad de esa cifra y, dentro de cuarenta años, es probable que la re-

Una agricultura intensiva como la que se va a requerir no puede basarse en la tecnología actual ■ El uso intensivo de fertilizantes y de productos agroquímicos tiene un indudable impacto ambiental negativo que hay que reducir en lo posible

ducción alcance hasta un décimo de hectárea por persona como resultado del aumento demográfico y de la dificultad de conseguir un aumento neto del suelo laborable.

Dadas las limitaciones señaladas, no queda más opción que aumentar la productividad—producción por unidad de superficie cultivada— si queremos salvar nuestro futuro alimentario. Sin embargo, una agricultura intensiva como la que se va a requerir no puede basarse en la tecnología actual. El uso intensivo de fertilizantes y de productos agroquímicos tiene un indudable impacto ambiental negativo que hay que reducir en lo posible. Se hace necesaria la obtención de nuevas variedades de mayor rendimiento, menos sensibles a factores adversos y que requieran menos tratamientos agroquímicos. Además, para estos

tratamientos se deberán utilizar productos de nueva generación: más activos (eficaces a dosis menores que los actuales), más específicos (que no afecten a otros organismos distintos del nocivo) y biodegradables (que no se acumulen en el medio ambiente).

Si somos optimistas y extrapolamos los rendimientos agrícolas al año 2025, basándonos en las tasas de mejora obtenidas en los últimos años, y los confrontamos con la demanda prevista para dicha fecha, según el crecimiento de la población y el de la demanda per cápita, nos encontramos con grandes déficits en casi todas las regiones del mundo. Esto significa que necesitamos un mayor ritmo de innovación para resolver este conflicto potencial.

FRANCISCO GARCÍA OLMEDO

Farmaindustria

<http://www.farmaindustria.es>
<http://prensa.farmaindustria.es>

El valor del medicamento

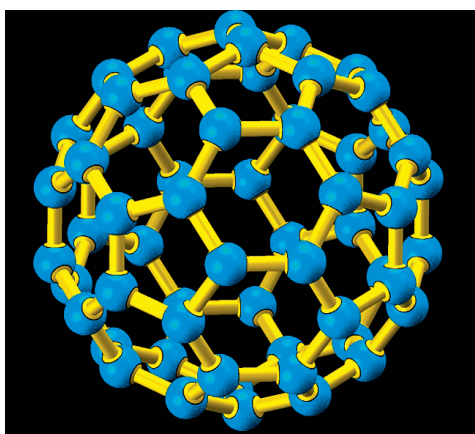
Diario de un curioso El filósofo José Antonio Marina se despide temporalmente de este diario considerando el papel de la ética como un marco de evaluación entre la ciencia, el conocimiento, la inteligencia emocional y las llamadas humanidades.

Hasta la vista

POR JOSÉ ANTONIO MARINA

Durante año y medio, la hospitalidad de Blanca Berasátegui y de todo el equipo de El Cultural me ha permitido complicarme apasionadamente la vida. He intentado saber si era posible mantener unidos en el conocimiento los dispersos hilos de la creación humana, que se mantienen unidos en la curiosidad. Como el universo, las ciencias y las técnicas están en expansión continua, y exigen una especialización que nos hace perder el sentido de la totalidad. Se ha hecho realidad la intuición de Antonio Machado: “Nadie sabe ya lo que se sabe/ pero todo el mundo sabe que de todo hay quien sepa”. Se ha reformulado el antiguo principio de “doctores tiene la Santa Madre Iglesia, que te sabrán contestar”. Ahora, la gran Iglesia es la ciencia. Es admirable contemplar su vigoroso paso. Un paso tan vertiginoso que resulta difícil de seguir.

La grandiosidad de sus éxitos ha servido para arrinconar a otras creaciones de la inteligencia humana, por ejemplo, las Humanidades. Cunde la idea de que nuestro futuro depende de la ciencia. Y esto es verdad, pero sólo a medias. Las nociones más importantes para nuestra convivencia vienen de otro lado. Ningún científico en su sano juicio admitirá que la dignidad del ser humano es un concepto científico. Nuestro cerebro es sólo un prodigio de ingeniería neuronal evolutiva. Lo mismo sucede con las nociones de derecho, justicia, bondad, maldad, belleza, que constituyen el fundamento del mundo humano. Son nociones creadas por la inteligencia, pero no son científicas. La ciencia no es la única creación valiosa. Sirve para lo que sirve: para conocer la realidad y para resolver algunos problemas. Pero hay otros que el ser humano necesita resolver por caminos, racionales sin duda, pero que están más allá de la ciencia. ¿Qué tiene que decirnos la ciencia sobre la convivencia deseable, sobre la estructura de las sociedades, los modos de



RECREACIÓN DE UNA MOLÉCULA

gobierno, la distribución de las riquezas, la dirección de la conducta? Conocer las enfermedades es ciencia. Desear curar al enfermo es otra cosa. ¿Significa esto, por mi parte, una devaluación de lo científico? En absoluto. Espero que durante todos estos meses haya quedado clara mi pasión por la ciencia, mi asombro ante sus logros, mi admiración ante su brillantez, su rigor y su ingenio. Pero creo que es sólo una de las creaciones de la inteligencia humana. Y subrayar esto me parece importante en este momento.

Mis lectores ya saben cual es mi solución a la fractura entre humanidades y ciencia. Todos –humanistas, científicos, políticos y técnicos, juristas, y ciudadanos en general– debemos retornar a la fuente de todas nuestras creaciones. A la inteligencia matriz que se enfrenta a la realidad para conocerla mediante la ciencia, transfigurarla mediante el arte, y transformarla mediante la técnica y la ética. Ese es el punto donde podemos recuperar una visión unitaria. Hacerlo es la tarea de una filosofía actual.

Mi propuesta, sin embargo, va más allá. No todas las creaciones humanas son equiparables. En *La inteligencia fracasada* he enunciado el

“Principio de la jerarquía de los marcos”, que me parece imprescindible para comprender nuestro comportamiento y evaluarlo con justicia. Dice así: “Los pensamientos o actividades que son en sí inteligentes, pueden resultar estúpidos si el marco en que se mueven es estúpido. Hace unos años apareció en un periódico alemán una carta quejumbrosa escrita por el ingeniero que había diseñado los hornos crematorios para los campos de exterminio nazis. Se quejaba de que nadie había reconocido la calidad técnica de su invento. Eliminar con rapidez y eficacia uno o dos o tres millones de cadáveres no es tarea fácil. La cadencia de eliminación de residuos humanos tenía que ser sostenible, barata y veloz. ¿Qué piensa usted de la reclamación del ingeniero alemán? No conviene escandalizarse precipitadamente, porque todos utilizamos con frecuencia un criterio semejante. La evaluación intelectual de nuestro comportamiento se parece al juego de las muñecas rusas. Las muñecas intermedias pueden ser inteligentísimas, pero de nada les vale si la muñeca madre es estúpida”.

Pues bien, no me cabe duda de que el marco superior de evaluación es la ética, porque se ocupa de resolver nuestros problemas de mayor envergadura, que son los que afectan a la felicidad personal y a la dignidad de nuestra convivencia. Esto no significa que los criterios éticos tengan que intervenir en el proceso científico o artístico. Cada creación humana tiene sus propios criterios. Cada una de las muñecas rusas tiene sus normas propias. Pero la muñeca madre es la que da el último sentido a todas las demás, y esa es la ética.

Durante estos meses he procurado contagiarles mi entusiasmo por la ciencia, por la poesía, por las humanidades, por la jardinería, en una palabra, mi fascinación por la incansable creatividad de la inteligencia humana. Ojalá lo haya conseguido. Hasta pronto. ■

HACÍA años que no se reunían en Granada, durante el Festival, tres orquestas de las que podríamos denominar grandes, de entre las más importantes del orbe; las tres, en este caso, europeas. Bien es cierto que habrá quien afirme que dos de ellas, las londinenses Philharmonia y Sinfónica, son superiores, cada una en su estilo, de sonido más cálido y aterciopelado la primera, de espectro más brillante y cakeidoscópico la segunda, a la tercera, la Staatskapelle de Berlín, que es la que toca desde hace tiempo en el foso del Teatro de la Ópera Estatal berlinesa, el conocido como Unter den Linden. Allí Daniel Barenboim, su titular actual, ha venido trabajando para dotar al conjunto de una perfección que aún no tiene. En todo caso, su tímbrica, de penumbrosos reflejos, propia de las orquestas alemanas del este, su fraseo denso y su empaste, no dejan de ser muy atractivos.

Es sobre estas premisas sonoras sobre las que edifica su arte directorial de sello ultrarromántico y sub-

El Festival de Granada concede en esta edición que comienza mañana un gran peso a las formaciones sinfónicas de primera calidad. Dos orquestas británicas, la London Symphony y la Philharmonia, y una alemana, la Staatskapelle de Berlín, dirigidas por Saraste, Colin Davis y Barenboim, serán las auténticas protagonistas. A ellas se suma el estreno mundial de los *Sonetos del Amor Oscuro* de Mauricio Sotelo.

jetivo, en busca de la estela de los grandes maestros teutones, el super ocupado músico argentino, que ya visitara la muestra el pasado año después de su cierre oficial. En esta ocasión cumplimenta tres programas

culminados con la *Novena Sinfonía* de Beethoven, (cuarteto solista de calidad: Denoke, De Young, Moser y Pape). De interés es la inclusión de la *Sinfonía n.º 7* de Mahler, la inquietante *Canción de la noche*. Ba-

renboim ha mostrado en los últimos tiempos una especial atracción por el compositor bohemio, a quien se acerca con propuestas novedosas. Para algunos, sin embargo, serán más apetecibles los preciosos programas de la Sinfónica londinense bajo el mando persuasivo y maduro de Colin Davis, con la obertura *Cockaigne* y el *Concierto para chelo* de Elgar (solista: Tim Hugh) y la

Sinfonía n.º 8 de Dvorák, el primer día, y el ciclo *Má Vlast (Mi patria)* de Smetana, autor al que Sir Colin parece haberle tomado cariño últimamente. No hay duda de que el luminoso metal y las armoniosas cuerdas de la agrupación a la que tan ligado ha estado durante lustros son idóneos para ejecutar de manera muy refrescante estos pentagramas. También se puede preferir los dos conciertos de Philharmonia, a la que

Granada Despliegue orquestal

BARENBOIM DIRIGE DESDE EL PIANO A LA STAATSKAPELLE DE BERLÍN



Barenboim vuelve a la cita granadina para cumplimentar al frente de su Staatskapelle de Berlín tres programas culminados con la *Novena Sinfonía* de Beethoven, y un cuarteto solista de calidad: Denoke, De Young, Moser y Pape

dirige un muy práctico y analítico músico como Jukka-Pekka Saraste, que ofrece dos programas bien estructurados y que podían haber tenido más interés si en vez de las *Quinta* de Serge Prokofiev y *Segunda* de Jean Sibelius se hubieran seleccionado otras obras menos frecuentes. Aquella aparece acompañada de la composición de Óscar Esplá *Don Quijote velando las armas*—muy apropiada para el caso—y de *Feria* de Magnus Lindberg; la partitura del finlandés viene adosada a *Las ofrendas olvidadas* de Messiaen y al más bien plúmbeo pero muy difícil *Concierto para piano n.º 3* de Rachmaninov, con el que apeschará un instrumentista brillante, discípulo de la gran Nikolaieva, el ruso Nicolai Luganski.

Don Quijote protagonista. Pero, además de este potente apartado sinfónico, el Festival ofrece en esta edición otras propuestas resaltables. Por supuesto, no podían faltar las conectadas con el Quijote. El caballero de la triste figura está bien servido en un ciclo que recorre todo el certamen como una espina dorsal y que lleva el nombre de *Las mañanas de Don Quijote*, que encierra músicas alusivas o

directamente bañadas en el mito. Abre el fuego, este sábado, la excelente Akademie für Alte Musik de Berlín dirigida por Attilio Cremonesi con obras de Conti, Telemann y Haendel, todas relacionadas con la novela de Cervantes. El mismo conjunto de época toca al día siguiente partituras de Purcell (extractos de *Dido y Eneas* y *King Arthur*). Días más tarde The Sixteen con Harry Christophers, en dos actuaciones, exponen músicas de aquel tiempo de Palestrina, Lassus, Allegri, Byrd y Victoria (*Oficio de difuntos*).

El último día es el turno de Armoniosi Concerti, que incluye obras de Valderrábano, Milán, Pisador, Fuenllana y Guerrero entre otros, autores todos que refuerzan la pintura de época cervantina. La soprano María Espada, una joven con gran porvenir, y el tenor Luis Vilamajó, se unen al conjunto que dirige el especialista Juan Carlos Rivera. El mito está asimismo presente en el capítulo balletístico. En este sentido, hay que festejar que este año se produzca la esperada reinauguración del Teatro del Generalife, que ha sido convenientemente remodelado y que se había cerrado en septiembre de 2003. En esta especial ocasión, el Ballet Nacional, con coreografía y dirección artística de José Antonio, presentará dos obras muy ligadas al Festival y a su historia, *El sombrero de tres picos* de Falla y *Café de Chinitas* sobre canciones de Lorca, una y otra con los telones dibujados en su día por Dalí y que ya han tenido oportunidad de exhibirse el año pasado en otros festivales, como el de Península. Cabe extender hasta aquí el capítulo quijotesco. Al mito se refiere el espectáculo de la compañía de Rafael Amargo en la producción titulada *El sueño de Don Quijote*, codirigida por Padrissa, de La Fura dels Baus. La cosa funciona con el curioso título de *D.Q. ... pasajero en tránsito*.

Hay otras cosas muy dignas de ser destacadas. Por ejemplo, el recital de Alfred Brendel, que recrea partituras de Mozart, Schumann y Schubert, en las que sigue siendo uno de los más grandes; por ejemplo, el remozado Cuarteto de Tokio, con obras de Hayashi, Ravel y Brahms; o la mezzo (o soprano, según se mire) lituana Violeta Urmana, que desplegará su caudalosa voz cantando lieder de Wagner, Strauss, Liszt y Rachmaninov; o las sesión a cargo de la Kremerata Baltica del violinista Gidon Kremer, que estrena en España la obra *Twilight* del georgiano

Barroco americano

Es conveniente destacar la presencia de la Orquesta Barroca de Sevilla, sin duda uno de los conjuntos españoles de más sorprendente y rápido desarrollo; aunque en tiempos en los que España cumple ya un papel importante en la interpretación de la música antigua con arreglo a los más modernos criterios musicológicos, no debería extrañarnos un hecho como éste. La agrupa-



ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

ción nació en 1995 de la mano del director Barry Sargent, que fue su titular hasta 2000. Luego, diferentes y relevantes especialistas se han puesto a su frente, favoreciendo su evolución: Harry Christophers—presente en este festival—, Eduardo López Banzo, Rinaldo Alessandrini... Todos ellos han laborado para conseguir esa sonoridad y ese fraseo que ya casi dominan los miembros del conjunto, en lo que ha intervenido también Manel Valdivieso y en lo que va a colaborar, desde este verano, la violinista inglesa Huggett, a la que veremos en estos mismos días granadinos lucirse en la recreación de músicas descriptivas tan sugerentes como *Battaglia* de Biber, *La escuela de esgrima (Fechtschule)* de Schmelzer y la suite de *Las Indias galantes* de Rameau, junto a piezas de compositores activos en esas Indias: Salazar, Manel de Sumaya, García de Céspedes (Méjico) y Castellanos Quiroz (Guatemala).

Giya Kanchelli y brinda además composiciones de Bach, Schubert y tratándose de una propuesta de este instrumentista ruso, el inevitable—pero sustancioso—Schnittke. Se da también espacio al pianista onubense Javier Perianes, que deberá lucirse tocando composiciones de Blasco de Nebra, Debussy, Albéniz y Chopin.

Propuesta imaginativa. De singular importancia es, en un certamen que dedica poco espacio a la creación absoluta, el espectáculo titulado *Sonetos del amor oscuro. Crip-ta sonora para Luigi Nono*, del que es autor y director de sonido el compositor madrileño Mauricio Sotelo, una de las mentes más fantasiosas e imaginativas de nuestra música, un creador siempre avizor, que aquí, de nuevo, orienta su mirada hacia el mundo del flamenco. "La obra,

como no podía ser de otra forma, es fiel a la idea del *suono mobile* o *suono caminante* que caracterizase la última producción de Luigi Nono. No son sólo los sonidos y los intérpretes quienes, como una espectral arquitectura en lentísimo desplazamiento, recorren-crean mapas/territorios imaginarios, sino es el propio espectador el que se mueve en pos de lo desconocido, el que escucha y mira en el interior de un espacio-sonido-imagen". Como desde hace tantos años acontece en la producción de este artista, es la poesía de José Ángel Valente la que planea sobre la concepción ideológica y espiritual. Sotelo imparte, en los cursos Manuel de Falla—en paralelo tradicionalmente al Festival—, lecciones magistrales de análisis y creación musical. Este proyecto, que cuenta con la aportación plástica del pintor Sean Scully, posibilitará un nuevo formato instalación musical y visual, que podrá ser visitada en el Hospital Real.

ARTURO REVERTER

Gabriel Bermúdez

“Más que una voz, el cantante ha de ser un músico”

Las nuevas generaciones vocales españolas ganan terreno. Tal es el caso del madrileño Gabriel Bermúdez, un joven barítono que viene de obtener un gran éxito en la

lidas de Europa, y sus inmediatas apariciones en el Real en el papel de Papageno. Este barítono madrileño se suma así a un selecto número de figuras que, desde Pilar Lorengar, han realizado su carrera vinculándose, sobre todo, a las grandes compañías centroeuropeas, caso de Isabel Rey —que lleva años relacionada

paña. Sin embargo, después de haber pasado por la Opernstudio de Zurich, ha firmado un contrato en exclusiva con la compañía suiza con la que afrontará, además del estreno mundial de *Harley*, títulos como *Bohème* o *Turandot*. “La verdad es que, por mucho que se diga que la formación de un cantante en Espa-

mana y además tienes la suerte de colaborar con los mejores cantantes del mundo junto a directores excepcionales. El sistema es muy positivo para un cantante joven, ya que, desde el principio, alterna papeles secundarios con otros principales. Y, poco a poco, te van dando mayores responsabilidades.

—En Zurich ha hecho su carrera otra española, Isabel Rey.

—Ha sido una ayuda permanente. Es una suerte poder colaborar con ella porque es una artista de la que se aprende mucho, tanto viendo cómo trabaja como de su experiencia y dotes musicales.

—¿Qué inconvenientes pueden ofrecer estos teatros de repertorio?

—Desde el punto de vista del cantante que empieza, casi ninguno. Quizá el hecho de ligarte a un teatro implica que éste dispone, con prioridad, de tus fechas, con lo que te ves atado. Pero es la opción más conveniente ya que consigues montar un repertorio, rodeado de personalidades y, a la vez, logras una fuerte experiencia escénica.

—Ha trabajado con directores como William Christie o Marc Minkowski, cuyas exigencias estilísticas a veces superan a los cantantes.

—Un cantante, por encima de una voz, ha de ser un músico y tiene que estar preparado para afrontar todo tipo de exigencias. Es verdad que con estos directores, lo mismo que con Harmoncourt, hay un mayor trabajo del texto y hay que conocer bien el modo de ornamentar *los da capo* de las arias barrocas. Hasta el punto de llegar a improvisar. Todo ello se consigue en los ensayos en colaboración con el maestro. Pero es lo mismo que un pianista, cuando éste ha de leer a primera vista.



MERCEDES RODRÍGUEZ

Ópera de Zurich, prólogo de sus inminentes apariciones en el Real como Papageno en *La Flauta Mágica* de Mozart.

La cantera española de voces ha sido muy fructífera y así el barítono David Menéndez era galardonado hace unos días en el Concurso Operalia. A ella se le ha añadido en los últimos tiempos otro barítono, Gabriel Bermúdez, que acaba de obtener el premio Ópera Actual 2005 al intérprete español más prometedor, rubricando con ello su trabajo como cantante vinculado a la Ópera de Zurich, una de las compañías más só-

también con la Ópera de Zurich—, Ofelia Sala, Arantxa Armentia, Vicente Ombuena, Javier Perdigón, Ainhoa Garmendia —con contrato en exclusiva con Leipzig y que debuta el próximo año en Glyndebourne—, o Silvia Tro Santafé.

Bermúdez ha sido alumno de Carmen Rodríguez Aragón, en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Posteriormente ha trabajado en el Conservatorio Richard Strauss de Munich, en la Escuela Reina Sofía, junto a Teresa Berganza, y en el taller de Les Arts Florissants de William Christie. Este admirador de Leo Nucci, Thomas Hampson o, entre los jóvenes, de Simon Keenlyside, es poco conocido en Es-

paña no es suficiente, yo no he echado en falta nada. Me siento preparado para afrontar cualquier reto”, afirma con humildad. “Las escuelas, al menos por las que yo he pasado, son buenos centros de formación donde hay profesores muy capacitados. El problema es dar el salto y empezar a trabajar en España, donde el ¿qué hago ahora? se convierte en una obsesión. Porque un cantante, cuando sale de su escuela, se encuentra que, en los pocos teatros de nuestro país, no hay un trabajo continuado como sí sucede en Alemania o Suiza, con centros que funcionan todos los días de la semana”.

—De ahí el salto a Zurich.

—Hay ópera cinco veces por se-

Operalia 2005

OPERALIA nació en 1993 como una iniciativa de Plácido Domingo para ayudar a los jóvenes cantantes en sus inicios, una ayuda de la que él no dispuso. A la largo de estos años ha promocionado nombres como los de los tenores José Cura y Rolando Villazón o las sopranos Ainhoa Arteta y Mariola Cantarero. A la final madrileña llegaron trece cantantes de los cuarenta escuchados en los cuartos de final en el Teatro de la Zarzuela. La mitad de los participantes provenían del continente americano —EEUU, Canadá, Brasil, México y Argentina— y el resto de Australia, Letonia, Italia, Portugal, Alemania y Rusia. Los once seleccionados en repertorio operístico mostraron lo más lírico de él, sin que hubiese casi ningún exponente del repertorio dramático. Hasta Argentina, Méjico, Portugal, Alemania, Rusia y USA ha llegado la zarzuela, siendo de valorar el esfuerzo de los provenientes de esos países.

Plácido Domingo volvió a mostrar su versatilidad, además de como promotor, dirigiendo las diecinueve piezas presentadas. Y también su fortaleza, pues en esos cinco días también completó toda la parte del tenor en la grabación de la *Pequita Jiménez* de Albéniz con la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Diez personalidades de la música, entre las que se encontraban Emilio Sagi —ja la misma hora jurado en el Real y cosechando aplausos en la Zarzuela—, Joan Matabosch y Helga Schmidt —responsables artísticos del Real, Liceo y Palacio de las Artes— y otras ligadas a teatros como el Châtelet, el Covent Garden o Bordeaux otorgaban los primeros premios al barítono ruso Vasily Ladyuk y a la soprano americana Susana Phillips, galardonada también por el público asistente. No parece probable que esta vez puedan surgir de entre los concursantes figuras como Cura o Villazón, pero varios de ellos, especialmente el tenor portugués Bruno Ribeiro —¿qué pasó con él? Incomprendiblemente sin premio alguno— y el barítono ruso Vasily Ladyuk, harán carrera. Dos figuras, Teresa Berganza y José Carreras, escucharon desde platea cómo las concursantes interpretaban "Piangero la sorte mia", el rondó de *Cenerentola* o el aria de tenor de *Baile de máscaras*. Como cantaba Mary Hopkins *Aquellos fueron los días*.

GONZALO ALONSO



FRANCESCA PATANÉ EN *L'AMORE DEI TRE RE* DEL REGIO DE TURIN

RAIMONDA

LA XIX temporada de ópera del Teatro Principal de Palma presenta mañana una nueva producción de *La fanciulla del west* que, junto a *La rondine* y a las tempranas *Le villi* y *Edgard*, figura hoy entre las obras más injustamente desconocidas y menos representadas de Puccini. Hay que aplaudir, por tanto, el reto del ciclo mallorquín —auspiciado por el Govern de les Illes Balears, entre otras instituciones— de rescatar, tras cerca de un cuarto de siglo sin montarse en nuestro país, la primera ópera "americana" del músico de Lucca. Fue un encargo del Metropolitan de Nueva York tras la llegada de éste al nuevo continente y su primer estreno fuera de Italia. El incipiente templo lírico norteamericano acogió en 1910 el histórico y triunfal estreno: en el foso, Arturo Toscanini, muy amigo del compositor —dirigió la primera *Bohème* en La Scala y también la primera audición de *Turandot*, tras la muerte del autor— y Caruso como protagonista. Tras el fracaso de público que supuso *Butterfly*, Puccini se dejó seducir por la historia recogida en el musical de Broadway *The girl of the golden west* del dramaturgo David Belasco y, siguiendo la moda verista que apostaba por los paisajes exóticos, situó la trama en la California de 1850, en plena fiebre del oro.

Primer western. La obra, algo *kitsch*, supone una de las primeras manifestaciones del género del *western*, ya que en ella se narran las vicisitudes de Minnie, joven propietaria del salón del yacimiento quien, tras enamorarse del bandido Dick Johnson, debe hacer frente al *sheriff* del lugar, Jack Rance, que completa el triángulo y que se perfila como una especie de Scarpa actualizado que renuncia al amor de la protagonista y se juega el futuro de su rival en la célebre partida de póker.

La fanciulla Palma conquista el oeste

Después de la tría de *piccole donne* condenadas a sufrir (Mannon, Mimí y Cio-Cio-San), Puccini

encontró en Minnie otro modelo de mujer, cándida pero heroína a la vez, más cercana a Tosca y Turandot. Se trata de una única protagonista femenina —que ha sido defendida por grandes del siglo pasado como Callas, Tebaldi o Nilsson— frente a nada menos que 18 hombres con los que llega a compartir la escena. Pese a este aparente desequilibrio, el genio de Lucca logra recrear con éxito el rudo ambiente del oeste americano haciendo uso de una orquestación rica e imaginativa. Resulta un título más intimista, sin masas corales y una única aria de lucimiento, esta vez para el tenor.

Solvente protagonista. En las dos funciones previstas, mañana y el domingo en el Patio de la Misericordia de Palma, estará al frente de la Sinfónica de la ciudad y el Coro del Teatro el *alma mater* del montaje, Francesc Bonfín. En el elenco reina la presencia de Francesca Patané, hija del célebre Giuseppe Patané, uno de los mejores directores de su generación. La bella soprano milanesa, tras un inicio de carrera más ligero, se adentró a mediados de los noventa en terrenos más de lírico-*spinto* con los que ha construido una solvente carrera de la mano, entre otras, de Tosca, Lady Macbeth o la propia princesa china, papel con el que visitó las islas hace dos temporadas. También se la ha escuchado en Perla en *Il Tabarro*, al lado de Joan Pons, y será Abigail en *Nabucco* el próximo diciembre, en el Palau de Valencia. A su lado cantarán el joven barítono Marco Chingari y el tenor islandés Kristján Johannson, que intentará emular los éxitos conseguidos en el papel por célebres predecesores como Corelli, Del Monaco o Domingo. **G. FORTEZA**

Adiós a Giulini, un hombre *perbene*

EN más de una ocasión este ha sido el calificativo que se le ha dado a Carlo María Giulini, el gran director y gran músico que acaba de dejarnos. En efecto: un hombre de bien. Tanto en su conducta y actitud moral como en el desempeño de su profesión artística. Su estilo fue forjándose lentamente, sin duda ayudado por la gran estatura, la suavidad de movimientos, la planta, la elegancia de la figura; y la capacidad para comunicar, mediante leves indicaciones, las verdades de la gran tradición.

El teatro fue casi siempre su primer caballo de batalla. Hasta 1969, año en el que decidió replantearse su carrera y entregarse más a lo sinfónico. Tenía ya una bien justificada fama y una madurez que sólo el paso del tiempo, el estudio y el buen entendimiento proporcionan. Era curiosa la manera gestual de Giulini: las largas piernas bien plantadas en arco sobre la tarima, el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante, la cabeza erguida o ligeramente echada hacia atrás, los brazos dibujando movimientos semicirculares de variable intensidad... Sabía crear clima, ambiente, lograba que se hiciera el silencio más completo y que su misión fuera admitida y observada casi como sagrada. La concentración, la lejanía de la mirada, el porte místico y sereno, contribuían a que se produjera ese efecto.

Sus interpretaciones tenían un sello inconfundible: amplias, bien fraseadas, de un romanticismo templado pero vigoroso, en su punto justo de arrebató. Conseguía sonoridades densas, compactas, en las que, sin embargo, era posible distinguir las distintas voces en las que prevalecían por encima de todo las líneas maestras antes que las secundarias los detalles. En todo caso, siempre sobresalía lo afable, lo efusivo, lo cálido, lo humanista, que él sabía ver como nadie en cualquier música.

Su discografía, sin ser de las más copiosas, es muy importante y en ella se dan algunos hitos de verdadera relevancia, esas referencias que nadie discute. Por supuesto, en EMI, compañía

Con la muerte el pasado día 15 de Carlo María Giulini, nacido en Barletta hacía 91 años, desaparece el último representante de la generación de grandes maestros. El Cultural rinde homenaje a este director fundamental del siglo XX y realiza un repaso de su discografía.



con la que grabó durante la primera etapa de su vida, hay que señalar, junto a la Philharmonia, varias sinfonías de Beethoven y la integral de las de Brahms, de un lirismo de rara intensidad, pausado y noble. Junto a ese conjunto firmó extraordinarias versiones de *La Misa Solemnis* del primer autor y del *Réquiem* de Verdi (la de éste es incluso superada por la que, casi al tiempo, a mediados de los sesenta, interpretó en un concierto londinense y que ha sido difundida recientemente por la colección de la BBC), además del *Réquiem* de Fauré, *El Tricornio* y *El amor brujo* de Falla, una serie de oberturas verdianas y rossinianas y unas soberbias tres últimas Sinfonías de Dvorák

(con Filarmónica de Londres). Sin que podamos olvidar su espumoso Rossini (*La italiana en Argel*) sus tan napolitanas y vivificantes versiones de *Las bodas de Fígaro* y *Don Giovanni* de Mozart, con repartos espléndidos, la histórica *Traviata* de La Scala con Callas de 1957 y un excepcional y grandioso *Don Carlo* de Verdi.

En 1977 Giulini empezó a grabar con Deutsche Grammophon, primero con la Sinfónica de Chicago (magníficas *Novena* de Mahler, *Cuadros de una exposición* Musorgski/Ravel, *Incompleta* y *Novena* de Schubert, *Infancia de Cristo* de Berlioz, *Concierto para violín* de Brahms con Perlman), luego con la Filarmónica de Los Ángeles (especialmente significativo es el *Falstaff* protagonizado por Bruson). En los últimos años el maestro de Barletta registró, de conciertos en vivo, en el mismo sello amarillo, eminentes recreaciones del *Réquiem* de Brahms, algunas sinfonías de Bruckner, como la 7 y la 9, con la Filarmónica de Viena y de *La canción de la tierra* de Mahler, con la de Berlín. De estas épocas son las interpretaciones, llenas de un intenso dramatismo y de un verbo inolvidable, de los verdianos *Rigoletto* y *Trovador*, no del todo culminados por algún que otro problema vocal.

Del compromiso posterior con Sony surgieron cosas tan recordables como el *Réquiem* y las tres últimas sinfonías de Mozart, un disco Ravel con la Orquesta del Concertgebouw, la *Misa en mi bemol mayor* de Schubert (Radio Bávara), *Concierto para piano* de Schumann (con Kissin y Filarmónica de Viena), otro *Réquiem* de Verdi (con Berlín). También son de los años finales la integral sinfónica beethoveniana para Fonit Cetra y, en el mismo sello, varios conciertos de Mozart con Benedetti Michelangeli. Uno de los últimos discos del maestro es el resultado de un concierto que dirigió en Madrid a la JONDE en 1998, con una demoledora Primera de Brahms. La Orquesta editó la grabación con fines privados.

ARTURO REVERTER