

EL CULTURAL

30 de junio - 6 de julio de 2005

www.elcultural.es

Colección La Gran Comedia

Filmoteca de El Cultural
Hoy, *Me enamoré de una bruja*

Seamus Heaney
"El Nobel me enseñó
a ser imprudente"

Reunimos a los
productores
del siglo XXI

La Fura muerde **La Flauta**

Llega al Teatro Real la polémica versión de la obra de Mozart

EL  MUNDO

EL CULTURAL

Fundador
Luis María Anson

Directora
Blanca Berasátegui

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

Críticos Gonzalo Alonso, Juan Avilés, David Barro, Angel Basanta, Kosme de Barañano, J.M. Benítez Ariza, Pilar Castro, J. L. Clemente, Antonio Colinas, Jacinta Cremades, Cristóbal Cuevas, F. Díaz de Castro, Diego Doncel, Ramón Esparza, José J. Etayo, Carlos F. Heredero, J. Andrés Gallego, A. García-Abril, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giral-Miracle, Álvaro Guibert, José A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, Javier Hernando, Beatriz Hernanz, Javier Hontoria, Luis G. Iberní, José Jiménez, Patxi Lanceros, R. López Blanco, Joaquín Mareo, J. Marín-Medina, Victor Morales, Jacobo Muñoz, Rafael Narbona, Mariano Navarro, R. Núñez Florencio, Bernardo Palomo, José M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, Román Piña, D. Plácido, Arturo Reverter, Luis Ribot, O. Ruiz-Manjón, Sergi Sánchez, Care Santos, Bernabé Sarabia, S. Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Guillermo Solana, Eugenio Trias, J. Vidal Oliveras, Javier Villán, Darío Villanueva y Elena Vozmediano.

Edita Prensa Europea S.A.
Pradillo, 42. Madrid-28002
Tél.: 91413 27 06
fax 914132708
email:

elcultural@elcultural.es

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

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



PORTADA

Emmanuelle Goizé y Brett Polegato fotografiados por Mercedes Rodríguez en *La Flauta Mágica*.

LAS CUATRO ESQUINAS

6. Manuel Altolaguirre, cien años de soledades, por José Luis García Martín.

LETRAS

8. Entrevista con Seamus Heaney. El Nobel irlandés, que publica *Campo abierto* (Visor), habla con M. López Vega. El Cultural anticipa dos poemas de su próximo libro. **12.** El libro de la semana: *Pútrida patria*, de W. G. Sebald, por R. Narbona. **15.** Aleksandr Pushkin/Antonio Colinas descubre sus *Poemas*. **16.** Gómez Rufo/ *El secreto del rey cautivo*, por Ricardo Senabre. **17.** Antonio Ferreres/Santos Sanz Villanueva repasa *Los vencidos*. **18.** Eric-Emmanuel Schmitt/*El hijo de Noé*, por J. Cremades. **20.** Libros infantiles/por G. Puerta Leisse. **21.** Aleixandre/*Cartas de Aleixandre a J.A. Muñoz Rojas*, por Benítez Ariza. **22.** F. Andújar Castillo/*El sonido del dinero*, por L. Ribot. **23.** Jon Lee Anderson/*La caída de Bagdad*, por F. Sahagún. **24.** Hannah Arendt/*Ensayos de comprensión*, por P. Lanceros.



ARTE

26. Neo Rauch, un grande de la pintura contemporánea, expone en Málaga, por José Marín-Medina. **28.** Últimas obras de Priscilla Monge en Juana de Aizpuru, por Elena Vozmediano. **29.** Escenografías inquietantes de Laurie Simmons, por Javier Hontoria. **30.** Richard Deacon descompone y recompone la forma, por Ramón Esparza. **31.** Últimas obras de Anthony Caro, en el IVAM tras su paso por la Tate, por José Luis Clemente. **32.** Lo Oriental desde nuestros ojos, por Jaume Vidal Oliveras. **36.** Todo Jeff Wall en Schaulager, Basilea, por Guillermo Solana

TEATRO

38. La locura del Festival de Almagro. 22 montajes de *El Quijote* en 24 días, por Itziar de Francisco. **40.** La seducción de *Ricardo III*, por Liz Perales. **41.** Críticas, por Javier Villán y M. José Ragué.



CINE

42. Productores del siglo XXI / El Cultural reúne a los productores del próximo cine español. **47.** Filmoteca de El Cultural/ *Sucedió una noche*, de Frank Capra, por Carlos Reviriego

MÚSICA

48. La Fura toca *La flauta*/ El Teatro Real estrena la polémica versión de la obra maestra de Mozart, por Luis G. Iberní. **52.** Comienza el Festival de Galicia, por A. Reverter. **53.** Discos. **54.** Entrevista con Inma Shara, por Carlos Forteza.



CIENCIA

56. Entrevista al matemático Jesús María Sanz/Rector de la Universidad de Valladolid, institución integrada en el proyecto Universia, por Javier López Rejas.

ÚLTIMA PALABRA

58. Gonzalo Suárez/ Publica su autobiografía, *El hombre que soñaba demasiado*, por Nuria Azancot.



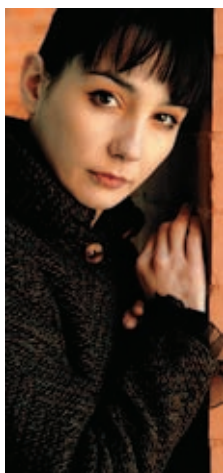


Ni el calor ni la incertidumbre sobre el futuro del programa justifican tamaño desprecio al espectador, **Rioyo**. ¿Qué es eso de entrevistar al jefe en casa? ¿Es acaso **Iñaki Gabilondo** una figura de las letras, Rioyo? ¿Tan difícil es comprender que *Extravagario* sólo lo ven gentes (pocas) del mundo literario, que saben y contestan, y están estupefactas? Pue sí, la otra noche Rioyo visitó en su casa al humilde Gabilondo, hombre de letras donde los haya, y conocido como tal, y hablaron hasta de poesía. Muy enternecedor. Mientras tanto, el estudio lo había dejado a buen recuadro: allí estaban **Eugenio Suárez** y **Luis del Val**, los dos empleados de Prisa, para que nada se desviara. ¿Creerá Rioyo que el espectador no se da cuenta de nada? A esta papelera llegan las risotadas por docenas, por si la cosa se me hubiera pasado inadvertida. Pues no. Tampoco la de **Sánchez-Dragó** con su amigo **Jodorowski**. ¿Cuántas veces le habrá entrevistado ya entre las sesiones de cartomancia y las memorias? ¿Han sido 5 ó 6?

No es ARCO la única feria que se enfrenta a los problemas derivados de un rígido sistema de selección: el éxito de la recién clausurada Feria de Basilea (los críticos siempre hablan de la mejor feria del mundo) significa también una enorme presión para el comité de selección. Y el problema va en aumento. Cada año reciben 100 solicitudes más que la edición anterior. Es decir, que reciben unas 830 y que

Muy comentada la entrevista de Rioyo al jefe en propia casa. **Ralph Fiennes** se pone de moda entre la clase política. **Sábado** celebra los 94 devorando anécdotas. ¿Bailará **Tamara Rojo** en el Real? **Álex Rovira** triunfa con *La brújula interior*. El sistema de selección, el punto débil de las ferias de arte.

Estrafalarario



ARRIBA, TAMARA ROJO, JAVIER RIOYO Y ERNESTO SÁBATO. ABAJO, RALPH FIENNES Y ÁLEX ROVIRA.



sólo entran 275. Y la labor del temido comité no acaba ahí: cada día, antes de que la feria abra sus puertas, se pasean por los stands vacíos y toman buena nota, porque haber entrado una vez no significa quedarse automáticamente. Por allí andan los directores de los mejores museos del mundo, comisarios y críticos de todas las nacionalidades... y hay que mantener el nivel.

El milagro se hizo: de pronto todo el mundo quiere ir al teatro. El gobierno en pleno —municipal, regional y nacional— se pelea por una entrada, y en el patio de butacas del Español entre oropeles y rojo podemos ver juntitos a **Almodóvar** y **Pé Cruz** —¿habrán estado alguna vez en una sala alternativa? El milagro se lla-

ma **Ralph Fiennes**, a él —soberbio como Marco Antonio— le debemos el súbito interés de políticos y estrellas por este arte que a diario interesa a los pocos de siempre —¿habrán conseguido entrada en esta ocasión?—. Dramaturgos, actores, directores y programadores de este país: ya sabéis lo que hay...

¿Qué tienen que ver **Spike Lee** y **Joaquín Cortés**? ¿Y Joaquín Cortés con la música 'brasileira'? Para la productora cinematográfica española Morena Films, desde luego que mucho. Tiene en marcha la realización de un documental, en el que la cámara del autor de *Malcolm X* (que ya ha aceptado el envite) seguirá de cerca al bailarín en su larga visita a Brasil investigando el escenario musical. El tí-

tulo, muy apropiado, *Fusión*. Del milagro de **Trueba** a la fusión de **Spike**, los melancólicos sonos brasileños están más de moda que nunca.

La pasada semana celebró **Ernesto Sabato** sus primeros 94 años. Me cuentan que pasó la tarde con sus amigos, devorando pasteles, chocolate, miles de anécdotas, y celebrando el éxito de la cooperación entre su Fundación y el Cervantes, que por cierto ha dado su nombre a la biblioteca del Cervantes en Hungría.

Desde Cuba me llega la triste historia de **Juan Antonio Picasso**, cubano y mulato, que intenta abrirse camino en el arte exhibiendo como tarjeta que es primo lejano del padre del cubismo. La cosa es que acaba de

inaugurar exposición en La Habana, y el hombre, que trabaja en un Banco (¿Banco y Cuba? Imposible, que diría Baroja) sacude las ramas del árbol genealógico para presumir de su tatarabuelo, que fue el abuelo de Picasso, un donjuán que abandonó casa y familia y se instaló en Cuba con la descendiente de una familia de esclavos.

El año pasado fue un caso de verdadera *Buena suerte* (Integral). Ya saben, pura y dura boca a oreja, este libro de autoayuda se encaramó en la lista de más vendidos, superando los tres millones de ejemplares en todo el mundo y conquistando premios en Japón. Allí triunfa uno de sus autores, **Álex Rovira**, con *La brújula interior* (250.000 copias en un mes). Al parecer, su éxito se debe al desconcierto japonés ante la crisis de valores que siguió al estallido de la "burbuja" bursátil de los 80.

Lo habló con **Sagi** antes de su marcha, pero **Ricardo Cué** tampoco ha convencido a **Muñiz** para que **Tamara Rojo** baile en el Real. Cué presentó un proyecto para dirigir *Blancanieves* con la primera bailarina del Royal Ballet, un espectáculo producido por **Emilio Aragón**, quién además compone y dirige la música. Al final se verá en el Albéniz de Madrid la próxima temporada, donde habrá ocasión de disfrutar con la Rojo por partida doble, ya que también actuará invitada por el argentino **Julio Bocca**.

JUAN PALOMO

Manuel Altolaguirre

Cien años de soledades

POR JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

A Manuel Altolaguirre le acompañó desde sus inicios, como a Cernuda, una leyenda. Leyenda contrapuesta, pero que finalmente buscaba conseguir el mismo efecto: la anulación, o la minusvaloración, de la obra tras el personaje. Si Cernuda era el licenciado Vidriera de la generación, el antipático y susceptible por antonomasia, a Altolaguirre le correspondió hacer el papel de gran simpático, de pícaro encantador.

LA semblanza que le dedica Pedro Salinas en 1945, al frente de la antología *Contemporary Spanish Poetry*, comienza así: “A Manuel Altolaguirre. Manolito. Como se fue a París, sin saber palabra de francés, con sólo el saber universal de su labia andaluza que le entendían todos, se lo confié en una carta a Mathilde Pomés, embajadora de la nueva poesía española en París de Francia: Ahí tiene usted a M. A., angelical, inútil; hasta ahora ha vivido colgando milagrosamente sobre la tierra de un hilo que siempre sostiene alguien. En París no vais a ser menos”. Al año siguiente, al comienzo de sus *Nuevos poemas de Las islas invitadas*, se hace irónico eco de su angelismo, el propio Altolaguirre: “Dicen que soy un ángel / y, peldaño a peldaño, / para alcanzar la luz / tengo que usar las piernas. / Cansado de subir a veces ruedo / (tal vez serán los pliegues de mi túnica), / pero un ángel rodando no es un ángel / si no tiene el honor de llegar al abismo”.

Más áspera resulta la réplica de Luis Cernuda en *Desolación de la Quimera*. Al contrario que en su caso, aquí sí supo ver Cernuda que la personalidad de Altolaguirre no resultaba ajena a esa leyenda: “Acaso él mismo fuera responsable, / por el afán de parecer un ángel, eterno adolescente, / de aquel diminutivo familiar en exceso con el mozo, / de sabor desdeñoso para el hombre, / con el cual en privado y en público llamaban / unos y otros, amigos como extraños, / con esas peculiares maneras españolas, / al cincuentón obeso en que se convirtiera”.

El entendimiento que requiere “la espiritual compleja maquinaria / de sutil expresión y exquisito manejo” que caracteriza al poeta le falta-

ría a Altolaguirre, según Cernuda: “mas él, siempre movido por el capricho irrazonable del infante, / no quiso, tal vez no supo manejarla, / ayudando a los otros, contra él, en el desdén artero”.

¿Es eso cierto? ¿Es Manuel Altolaguirre, de quien ayer mismo, 29 de junio, se cumplían los cien años de su nacimiento, un poeta menor de una generación mayor en la que ocuparía un sitio fundamentalmente como continuo impulsor de revistas poéticas y como impresor elegante y descuidado? Releído ahora, cien años después, el breve tomo de su poesía completa, sus *Soledades juntas*, como llamó en 1931 a su primera recopilación, sorprende lo bien que han resistido el paso del tiempo aquellos quebradizos poemas adolescentes. No les ha añadido ni una arruga. Siguen con la misma gracia y la misma hondura que entonces.

En 1926, cuando publica los versos de sus veinte años, *Las islas invitadas y otros poemas*, Altolaguirre reúne todas las gracias de la poesía nueva, entre ellas un neopopularismo estilizado aprendido en Juan Ramón Jiménez y una audacia metafórica heredada menos del ultraísmo que de las greguerías: “El cielo se ha despeinado, / su melena de cristal / se destrenza en el sembrado”, leemos en “Lluvia”. Pero ya hay también, en sorprendente contraste con el grácil ingenio, una hondura insólita, una mágica intuición de lo oscuro: “¡Qué golpe aquel de aldaba / sobre el ébano frío de la noche! / Se desclavaron las estrellas frágiles. / Todos los prisioneros percibimos / el descoserse de la cerradura. / ¿Por quién? ¿A dónde?” En julio de 1936, una década después, volvía a editar Altolaguirre, corregido y muy aumentado, aquel primer libro, convertido ahora en compendio de toda su poesía. No se leyó entonces con la atención debida; tampoco se ha leído después. Hay en ese delgado volumen un puñado de poemas quebradizos y espléndidos, de un raro misticismo a la vez tembloroso y garboso. Hay también alguna retórica de época, como no podía ser de otra manera, algún gongorismo de aluvión, algún vacuo

¿Por qué?

El ruido de la calle entró en el museo como elefante en cacharrería. Era la tarde-noche de la inauguración de la espléndida exposición de Juan Gris en el

Reina Sofía y el estruendo no permitía ver los cuadros. ¿Qué ocurre en España que ni siquiera en los museos guardamos un cierto silencio? Ya sabíamos

que apenas se respeta en los auditorios, que no hay concierto ni conferencia sin móvil desafinado, pero no es asunto menor éste de la contaminación del ruido. ¿Tampoco en los museos va a ser posible el silencio respetuoso?

¿Cuánto tardará en llegar a nuestra industria la fiebre del videojuego como cosecha de películas? Ya no sirven las novelas, las obras de teatro, la propia realidad como fuente de inspiración... ahora son los videojuegos los creadores

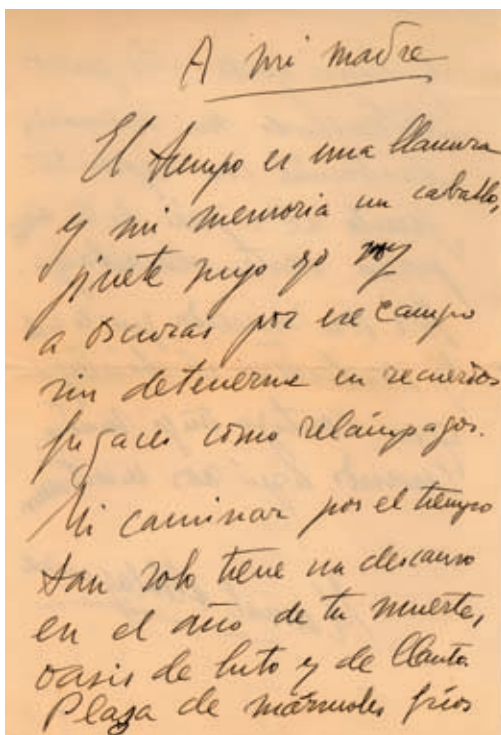
de personajes, tramas y hasta formas visuales. El mercado adolescente es el que manda. ¿Acabará la industria trabajando para los diseñadores de videojuegos? ¿Perderá el lenguaje cinematográfico su esencia adaptándose a

ejercicio. Pero en lo que ya entonces se veía como lo más propio del poeta no ha caído ni una mota de polvo. Vino luego la guerra civil. Manuel Altolaguirre puso su oficio de tipógrafo y sus saberes de poeta al servicio de la República. Fueron años malos para todos y especialmente para él que acabó, entre tanta sinrazón, con la razón perdida. A su hermano Luis lo asesinaron los republicanos y a él, en una representación teatral, le señalaron entre el público a los presuntos asesinos, que le aplaudían enfervorizados.

En 1939, reunió con el título de *Nube temporal* los que le parecieron menos perecederos de sus versos de circunstancias. El libro comienza con una “Elegía a Federico García Lorca” (“Me olvido de vivir si te recuerdo”) y termina con otra elegía a un muerto inocente del bando contrario: “Mi hermano Luis / me besaba dudando / en los andenes de las estaciones. / Me esperaba siempre / o me acompañaba para despedirme. / Y ahora, / cuando se ha marchado no sé adónde, / no llegué a tiempo, / no había nadie. / Ni siquiera el eco más remoto, / ni siquiera una sombra, / ni mi reflejo sobre las blancas nubes”.

El exilio llevó a Manuel Altolaguirre, a su mujer Concha Méndez y a su hija Paloma, primero a Cuba, luego a México. En Cuba malvivieron como impresores. Las nuevas colecciones de versos señalaban ya desde el título su carácter epigonal: *Poemas de Las islas invitadas* (1944), *Nuevos poemas de Las islas invitadas* (1946). Pero la intuición no le había abandonado y de vez en cuando nos sigue sorprendiendo con unos versos que dan voz a lo invisible, a lo indecible (así se titula el primer poema del libro siguiente, *Fin de un amor*, de 1949).

En América, efectivamente, terminó un amor, el de Concha Méndez, y comenzó otro,



ARRIBA, MANUEL ALTOLAGUIRRE HACIA 1958 (ARCHIVO PARTICULAR, MÉXICO D. F.). ABAJO, MANUSCRITO DE SU POEMA “A MI MADRE”, INCLUIDO EN UNA CARTA DIRIGIDA A CARLOS MORLA LYNCH, HACIA AGOSTO DE 1933. (ARCHIVO DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES). PUEDEN VERSE EN MÁLAGA, EN LA EXPOSICIÓN VIAJE A LAS ISLAS INVITADAS. MANUEL ALTOLAGUIRRE 1905-1959

el que le unió a la millonaria cubana María Luisa Gómez Mena; también descubrió un nuevo juguete: el cine. Manuel Altolaguirre fue primero guionista, luego exhibidor ambulante por los rincones perdidos de México, más tarde productor (gracias a los dineros de su segunda mujer) y director. Como guionista su mayor éxito fue *Subida al cielo*, de 1952, dirigida por Luis Buñuel; como director, *El cantar de los cantares*, su última película: cuando volvía a Madrid de estrenarla en el Festival de San Sebastián, se estrelló con su coche en un pueblo de Burgos. Le acompañaba María Luisa, que murió en el acto; él murió tres días después, el 29 de julio de 1959. Mucho de verdad hay en la leyenda que acompañó a Altolaguirre. Algo de disparatado adolescente, de ángel atolondrado tuvo siempre.

No le cambiaron los años. Casi al final de su vida, en carta a un hijo de su primer matrimonio, María Luisa Gómez Mena, después de enumerar las deudas de la productora, añade lo siguiente: “Manolo no se cura de soñar y la vida con él es muy difícil, pues ya estaba preparando otra [película], cosa que he evitado hasta enfermándome en serio, el médico le habló muy claro y le dijo que yo no podía soportar más ese trabajo continuo y esa angustia permanente, a Manolo nada le afecta, él está en la luna, pertenece a otro planeta y yo estoy desgraciadamente en la tierra”.

Manolo, Manolito, Manuel Altolaguirre, importa poco el apelativo, las anécdotas del impresor, del poeta, del fantasioso productor de cine; importa que junto a todo eso—que era verdad—había un poeta verdadero, en absoluto menor, autor de un puñado de poemas (“Mi soledad llevo dentro, / torre de ciegas ventanas”) contra los que nada ha podido, contra los que nada podrá, el ultraje de los años que convierte tanta presunta poesía en pacotilla retórica. ■

la sintaxis audiovisual (en realidad ya lo está haciendo) de la Play Station?

¿Dónde está Savater, por qué quien tanto se ha significado defendiendo la causa de la democracia y la libertad en el País Vasco

calla ahora ante la discriminación de las víctimas, la decisión de los jueces de excarcelar a condenados a miles de años de prisión o de desvincular la kale borroka de ETA? Ojalá sea un silencio temporal, y que no quedase escaldado tras

su indiscreción sobre las negociaciones con ETA, con lo huérfanos que estamos de autores comprometidos, honestos y valientes?

La compañía del Lliure ha montado *Ricardo III* en castellano. Tratándose de

una compañía catalana, resulta un caso extraordinario. ¿Por qué será? Pues porque la obra gira antes por varias ciudades de España y, sobre todo, porque el coproductor es el teatro municipal de Madrid, el Español, —que por

cierto debería empezar a explicar su política de coproducciones—. Sin embargo, el director del Lliure, Àlex Rigola, reserva a su compañía el grato esfuerzo de doblar la obra al catalán para cuando se exhiba en Barcelona. ■

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?

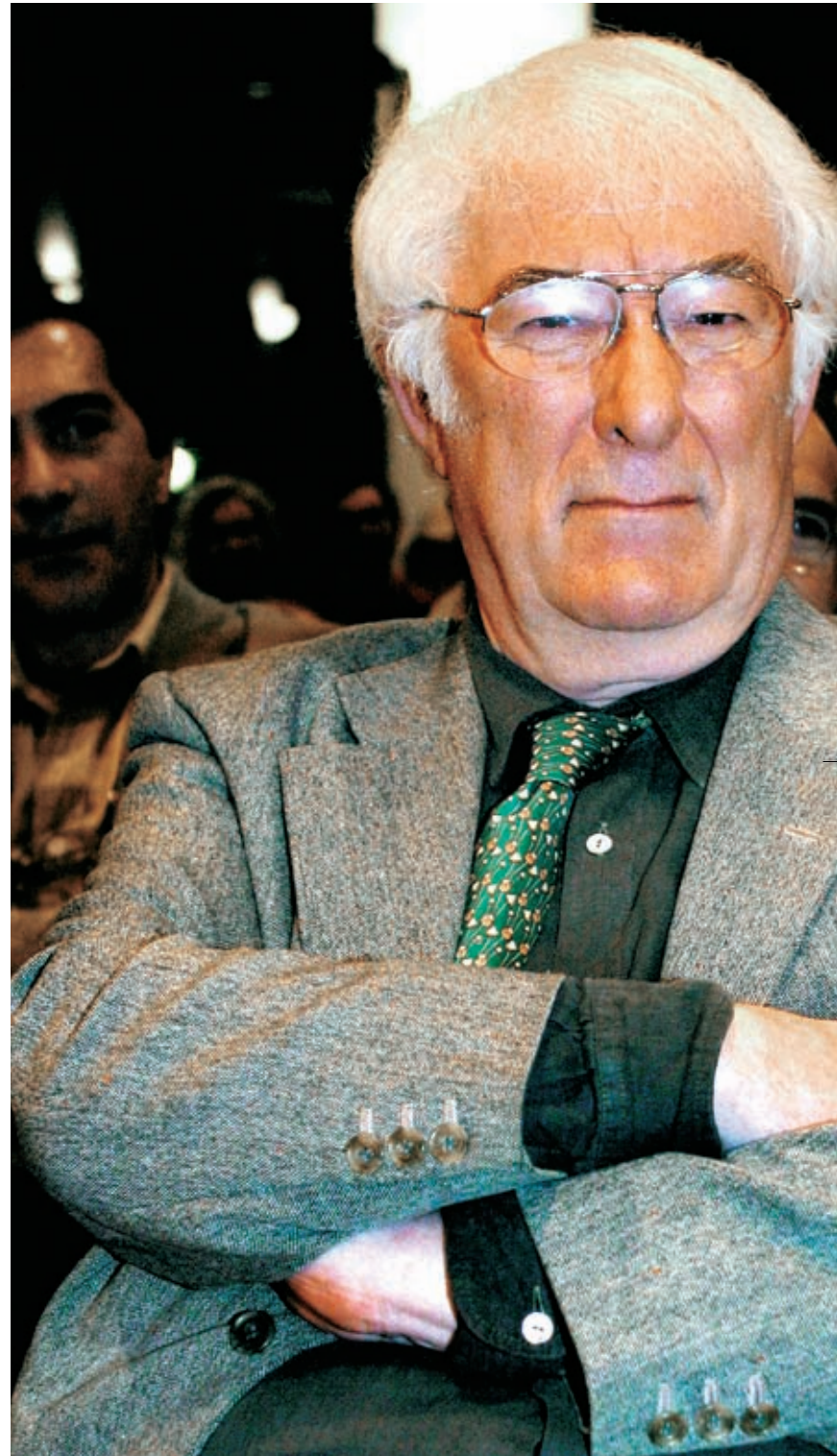
—Busco lo que todos los poetas, lo que Mandelstam llamó la “palabra persuasiva”. Los poemas que prefiero no son aquéllos en los que siento que Seamus Heaney habla, sino aquéllos que hablan en su nombre. Poemas en los que entras de verdad en lo que eres y logras extraer algo de lo que llevas dentro.

—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 euronños 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

dia”. 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

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 euronños 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”.

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 camión 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 Sëller, 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,

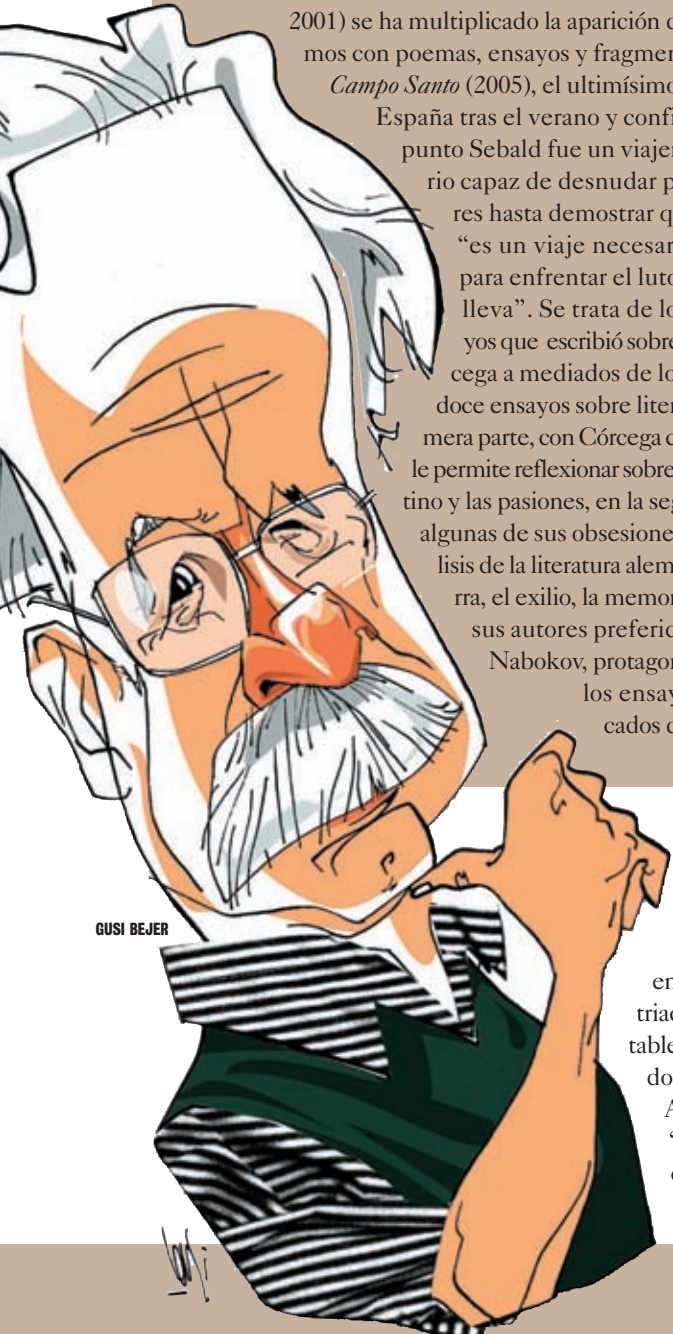
infeliz en su matrimonio, con los ojos “hundidos lateralmente en la soledad”, sin otro aliciente que recrear el espectáculo del mundo. El último poema se desliza hacia lo autobiográfico, reuniendo en el mismo cuerpo la reflexión sobre el exilio, el

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 matanza 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.**

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La conspiración	Dan Brown	Umbriel	1	6
2	La mujer justa	Sándor Márai	Salamandra	5	11
3	La Biblia de barro	Julia Navarro	Plaza & Janés	2	13
4	La pirámide	Henning Mankell	Tusquets	6	8
5	La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	4	140
6	La velocidad de la luz	Javier Cercas	Tusquets	3	14
7	Ángeles y demonios	Dan Brown	Umbriel	7	38
8	Vidas ajenas	José Ovejero	Espasa	8	2
9	El turno del escriba	G. Montes/E. Wolf	Alfaguara	7	3
10	El secreto del rey cautivo	Antonio Gómez Rufo	Planeta	9	2

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La inteligencia fracasada	José Antonio Marina	Anagrama	3	25
2	Adolfo Suárez: Una tragedia griega	José García Abad	La Esfera de los Libros	2	7
3	Paracuellos-Katyn	César Vidal	LibrosLibres	6	16
4	Los masones	César Vidal	Planeta	5	21
5	La fuerza del optimismo	Luis Rojas Marcos	El País Aguilar	1	8
6	Retratos y perfiles	José María Aznar	Planeta	7	10
7	El colapso de la República	Stanley G. Payne	La Esfera de los Libros	-	1
8	Rebelarse vende	Andrew Potter/Joseph Heath	Taurus	8	4
9	La tierra herida	M. Delibes/M. Delibes	Destino	9	11
10	Una historia de la guerra civil...	Juan Eslava Galán	Planeta	4	6

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
6	La hermandad de la Sábana Santa	Julia Navarro	DeBolsillo	6	14
1	El enigma Vivaldi	Peter Harris	DeBolsillo	1	23
2	Inquieta compañía	Carlos Fuentes	Punto de Lectura	2	9
7	El librero de Kabul	Asne Seierstad	Maeva	7	4
5	El año que trafiqué con mujeres	Antonio de Salas	Booket	5	7
4	El principito	A. de Saint-Exupery	Alianza	4	146
9	Tu inteligencia: cómo entenderla...	Alejandra Vallejo-Nájera	Punto de Lectura	9	3
3	El corazón de las tinieblas	Joseph Conrad	Edaf	3	6
8	El pelo de Van't Hoff	Unai Elorriaga	Punto de Lectura	8	4
10	El ingenioso hidalgo don Quijote...	Miguel de Cervantes	Espasa	10	14

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La piedra alada	José Watanabe	Pre-Textos	2	17
2	Hormigas sin sombra. El libro del haiku	Maurice Coyaud	Dvd	3	4
3	Soy vuestra voz	Anna Ajmátova	Hiperión	4	10
4	Limpia pescado	Luis Muñoz	Visor	1	11
5	Actos sacramentales	Kenneth Rexroth	Gadir	7	2
6	Poesía	Agustín de Foxá	Renacimiento	5	2
7	El umbral. La arena	Edmond Jabès	Elago	8	3
8	Poemas	Robert Graves	Pre-Textos	9	2
9	La realidad entera	Ángel Crespo	Galaxia Gutenberg	10	2
10	Huésped de tu voz	Juan Massana	Visor	1	1

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

ALEMANIA

- 1 Beweise, dass es böse ist**
Donna Leon (Diogenes)
- 2 Sakrileg**
Dan Brown (Lübbe)
- 3 Diabolus**
Dan Brown (Lübbe)
- 4 Hectors Reise**
François Lelord (Piper)
- 5 Tiefs**
Henning Mankell (Zsolnay)

CHILE

- 1 El Zahir**
Paulo Coelho (Planeta)
- 2 Don Quijote de La Mancha**
Miguel de Cervantes (RAE/Alfaguara)
- 3 El Zorro**
Isabel Allende (Sudamericana)
- 4 El intermediario**
John Grisham (Ediciones B)
- 5 El Chile que queremos**
Fernando Villegas (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Mermaid Chair**
Sue Monk Kidd (Viking Adult)
- 2 4th of July**
James Patterson (Harper Collins)
- 3 True Believer**
Nicholas Sparks (Warner Books)
- 4 The Closers**
Michael Connolly (Little, Brown & Co.)
- 5 1776**
David McCullough (Simon & Shuster)

MÉXICO

- 1 La conspiración**
Dan Brown (Umbriel)
- 2 Don Quijote de La Mancha**
Miguel de Cervantes (RAE/Alfaguara)
- 3 Angeles y demonios**
Dan Brown (Umbriel)
- 4 Los suspirantes**
Jorge Zepeda (Planeta)
- 5 Crónicas malditas**
Olga Wornat (Grijalbo)

REINO UNIDO

- 1 Mao**
J. Chang/J. Halliday (Jonathan Cope Ed.)
- 2 The Opal Deception**
Eoin Colfer (Puffin Books)
- 3 Rules of Engagement**
Tim Collins (Headline Books)
- 4 Angels and Demons**
Dan Brown (Transworld)
- 5 Long Way Down**
Nick Hornby (Viking)

Medios consultados:

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

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 leopardiano– 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 aprendizaje de conspirador*, *El escuadrón del Brigante* y otras más pertenecientes a las “Memorias de un hombre de acción”, de Baroja, autores que ya transitaron 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</p> <p><i>En el borde del mundo</i></p> <p>Memorias del juez que procesó a Pinochet</p>	<p>JON LEE ANDERSON</p> <p><i>La caída de Bagdad</i></p> <p>Una crónica magnífica y una proeza literaria</p>	
<p>ANAGRAMA</p>			

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*, *Óscar 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 entremezclen 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 desgarbados 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 Farias. 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 Farias 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



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 paraiso* a *Diálogos del conocimiento*. Se percibe que el futuro premio Nobel se

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



ALEIXANDRE, POR HIDALGO

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 comprometedor 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, 2'20 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 inva-

sión 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



Semiótica del discurso publicitario. Del signo a la imagen

20 €

Sonia Madrid Cánovas



El reto.

Premio de novela Vargas Llosa 2004

8,50 €

Lidice Pepper Rincón



La disciplina en el contexto escolar

18 €

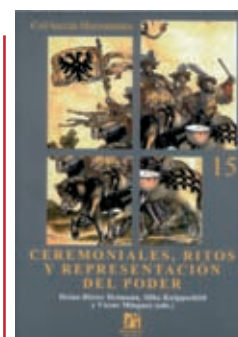
Pastora Calvo Hernández
Antonio García Correa
Gonzalo Marrero Rodríguez



"El perfume" de Patrick Süskind

18 €

María Cristina Santana Quintana



Ceremoniales, ritos y representación del poder

20 €

Víctor Manuel Mínguez Cornelles (ed.)



La república participada. Intereses privados y negocios públicos en Roma

15 €

Juan José Ferrer Maestro

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

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

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, recensiones 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 “distanciadas” 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-

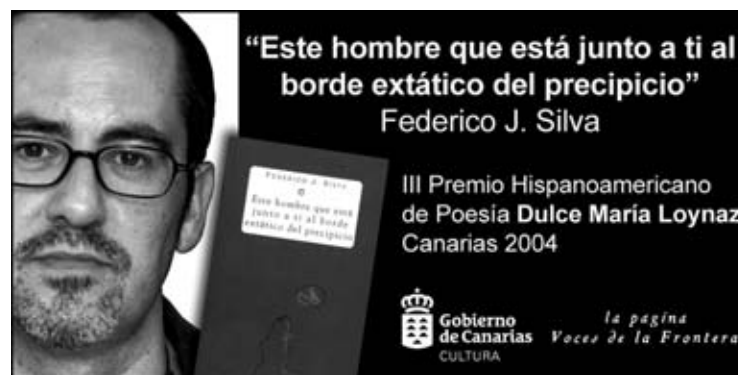
tos hay temperatura —y la hay— no es en primer lugar la del sentimiento sino la de un intelecto que, lejos de la antedicha frialdad, hierve, se agita en permanente ebullición.

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 Trías 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

Poco a poco, la bibliografía de Arendt va apareciendo en cuidadas traducciones al castellano. Así, además de su *Correspondencia 1925-1975* (Herder) con Heidegger; se ha recuperado *Hombres en tiempos de oscuridad* (Gedisa); *La tradición oculta* (Paidós), sobre el pueblo judío en el siglo XX; *Eichmann en Jerusalem* (Lumen), *El concepto del amor en San Agustín* (Encuentro), *Entre el pasado y el futuro* (Península) y *Sobre la revolución* (Alianza).





A R T E

Neo Rauch, escenas

NEO RAUCH. COMISARIO: JUAN MANUEL BONET. CAC MÁLAGA. ALEMANIA, S/N.

SEIS semanas después de su nacimiento, Neo Rauch (Leipzig, 1960) perdió a sus padres en un accidente de tren. Los padres de Neo eran estudiantes de arte. Criado por sus abuelos maternos, Rauch vivió desde su infancia rodeado de las pin-

turas primerizas de sus jóvenes progenitores. Aquellos cuadros, colgados por toda la casa, testificaban el grave estado de ambigüedad por el que atravesaban la estética y la práctica del arte en la Alemania del Este a finales de los cincuenta. En las no-

ticias biográficas de Rauch, que, desde que en 2002 fue galardonado con el prestigioso Premio Internacional Van Gogh de Arte Contemporáneo, se ha convertido en uno de los pintores carismáticos de la pintura europea última, se suele su-

brayar cómo aquellos cuadros alimentaron su vocación y lo animaron a ingresar en la Academia de Leipzig, sintiéndose “hijo de tales padres heredero”.

Con todo, conviene precisar el sentido desconcertante de la crisis



desplazadas

MÁLAGA. HASTA EL 18 DE SEPTIEMBRE

que alentaba en aquellas pinturas, el cual no era otro que el característico del cambio del arte de los países comunistas desde el realismo escultórico staliniano, hacia un realismo humanista pretendidamente nuevo. En efecto, a la muerte de Stalin en

1953 se inició un proceso para dotar de rostro humano a un socialismo recargado —desde los años treinta— por el personalismo, el formalismo y la burocratización. Así, en el informe secreto que Jruschov leyó en el XX Congreso del PCUS (1956), se de-



RAUCH, 2005. COL. BERNER. A LA IZQUIERDA, WALDBAHN, 2002. COL. PARTICULAR, BERLÍN

claraba un sentimiento de urgencia para rectificar en los dominios de la política y de la cultura. En el caso del arte, se trataba de romper con el dogmatismo y acriticismo del realismo socialista y de dotar de dimensión humanista a un nuevo realismo sin fronteras —en denominación de Roger Garaudy—, poniendo en claro, desde el marxismo, la relación estética del hombre con la realidad. Pero ocurrió que aquel cambio supuso, más que una puesta al día, una vuelta atrás, conectando con la tradición hegeliana de considerar el arte como un “conocimiento por imágenes”, como mera “ilustración sensible” de una realidad ya dada, inamovible. Las interpretaciones a que dio lugar una estrategia así tintó de ambigüedad la práctica del arte de los países soviéticos entre 1960 y 1990. Y ese estado tan ambiguo, deslizante entre testimonio social e idealismo estético, representando planos y escenas diferentes que se trasladan, se mezclan y se solapan en un mismo cuadro, está en la base de la pintura —de tono tan intuitivo— de Rauch.

Pero ocurrió que en los años noventa Neo Rauch hubo de experimentar sobre su visión ideológica otra experiencia histórica desconcertante: la de describir y simbolizar en su pintura escenas más actuales, más cambiantes y más renovadamente ambiguas, relativas a la vida diaria del tránsito de la Alemania del Este a la Alemania reunificada. Ello explica la inclusión en los cuadros más recientes de figuras y referencias de la historia alemana (personajes del XVIII), las alternancias y conversión —en carácter, pero tam-

bién en escala— de los héroes sociales en actores comunes de la vida vulgar, las insistentes rupturas en la narrativa, las citas al romanticismo patrio (el paisaje de Friedrich), el gusto

por el cartel y los recursos gráficos, el empleo del *kitsch* dentro de una línea de antimodernidad compleja —lúcidamente estudiada en el catálogo de la exposición por Robert Hobbs—, y el recurso al sentido lineal, al esquematismo, a los colores sombríos y a diversos elementos característicos (como los bocadillos para texto) del cómic. Se trata, a la vez, de una pintura extraordinariamente bien “pintada” que, como dice Juan Manuel Bonet, comisario de esta muestra, “construye sin programa ni plan previo, uno de los universos simbólicos más personales y enigmáticos de la nueva pintura europea”.

El CAC de Málaga se apunta un tanto al producir esta exposición primera en España (aunque hubo obra suya en la Bienal de Sevilla del año pasado) de este artista particularmente solitario y huidizo, tan reconocido y solicitado, sobre todo desde su brillante participación en la Bienal de Venecia de 2001, donde entusiasmó la mezcla singular de intuición y sueño de su magicismo —entre metafísico y balthusiano—, con escenas pobladas de seres híbridos, formas neumáticas y elementos deslizantes —de raíz surreal—, todo ello entretreído con hilos de realismo social, así como del manierismo de la escuela de Leipzig. Una obra entre narrativa y simbólica, tan enigmática como abierta a cada espectador en lecturas múltiples, bien lejos de la charada y del acertijo visual, supuesto que Rauch nunca trata de resolver enigmas, sino de subrayarlos, atendiendo a la dimensión inconmensurable, a las fracturas y a la perspectiva cambiante de la realidad en curso.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

Priscilla Monge, relaciones agonísticas

JUANA DE AIZPURU. BARQUILLO, 44. MADRID. HASTA EL 30 DE JULIO. DE 5.000 A 16.000 €

EN una serie anterior de obras, titulada *Pizarras*, Priscilla Monge (San José, Costa Rica, 1968) — fichada por Juana de Aizpuru tras ser seleccionada por Harald Szeemann en *The Real Royal Trip* y *La alegría de tus sueños*— se daba repetidamente consignas para tener un comportamiento “normal” y alejarse de los excesos de la “histeria femenina”. El personaje que la artista interpretaba entonces, y que sigue asumiendo, es el de una mujer de pasiones desmedidas obligada por el medio social (se entiende que regido por valores masculinos) a mantener el control sobre sí misma, consiguiéndolo solo a medias. Es una mujer que comunica su malestar por medio de mensajes escritos, que aparecen —bordados, dibujados, grabados— en cartas, encerados, lápidas, juegos de café y, ahora, espejos. En pintura inicialmente, y luego en fotografía, escultura y vídeo, se escenifica un drama teñido de ironía, con algunos episodios más persuasivos que otros.

En la primera sala de la galería se expone una nueva reelaboración (¿van ya demasiadas?) de un trabajo que se remonta al año 2001, *The artist reveals mystic truths* (en alusión a Bruce Nauman). Un grupo de personas ha estado tomando café, y las



AMO MI ARTE, 2005

tazas han quedado sobre la mesa, vestida con manteles finos o, como aquí, con un tapiz antiguo. En el curso de esa ceremonia social, alguien ha escrito en el interior de las tazas frases como “La historia es cosa de vida o muerte”, “La representación es cosa de vida o muerte”... también lo serían, dice ese comunicante, la poesía y la lengua. Sentencias que

son, como poco, melodramáticas. El hambre y la opresión, la violencia y la enfermedad, física y mental, son cosas de vida o muerte; sólo asociadas a alguno de estos males podrían ser mortales la representación y demás.

La tendencia melodramática se entremezcla con la locura narcisista en la segunda serie que presenta en

esta exposición, en la sala más grande. Son fotografías de espejos pomposamente enmarcados, en cuyo azogue se han rayado declaraciones de amor propio. *Amo mi arte, Amo mi nombre, Amo mi vida, Amo mi sexo* y, apoteósica, *Amo mi muerte*. Es muy difícil fotografiar espejos, que se suelen fingir con gradaciones de grises, como parece que se haya hecho aquí, y no se ha logrado el efecto de superficie reflectante; tal vez habría sido más eficaz haber presentado el propio espejo grabado, en vez de su reproducción. El diseño tipográfico y compositivo de los “mensajes” hace uso de letras antiguas, y de elementos gráficos tomados de la iconografía cristiana (el corazón con la corona de espinas) o de la heráldica (las cabezas enfrentadas, las filacterias), al estilo de los vetustos lemas caballerescos. Entre estas sustituciones del reflejo, una gran fotografía de un campo de fútbol dibujado sobre un mantel verde: un emblema de las relaciones agonísticas que se establecen entre el sujeto y su reflejo, o de la competición despiadada, pero sometida a un reglamento, que tiene lugar en torno a la mesa (haciendo referencia a la serie antes citada).

ELENA VOZMEDIANO

**CONDE
DUQUE**

Hasta el 10 de Julio

- **EMPIRISMOS: Nuevos lenguajes documentales en España y Portugal**

Hasta el 17 de Julio

- **OBSERVACIÓN DE MASAS. PHE'05**

Hasta el 17 de Julio

- **LAS CIUDADES DE WILLIAN KLEIN. PHE'05**

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





THE LONG HOUSE
(TV ROOM), 2004

En casa con Laurie Simmons

DISTRITO CU4TRO. BÁRBARA DE BRAGANZA, 2. MADRID. HASTA EL 23 DE JULIO. DE 12.500 A 18.000 €

LAURIE Simmons presenta su primera individual en una galería española con dos grupos de trabajo, ambos recientes, titulados *The long room* y *The Instant decorator*. La fotógrafa norteamericana (Nueva York, 1949) jugó un papel importante a mediados y finales de los setenta en el contexto de las transformaciones de la imagen desde la perspectiva feminista, aquella bandera enarbolada, entre otras, por Cindy Sherman, Sherry Levine o Barbara Kruger, en una época en la que, como afirma la propia Simmons, “se tenía mucho más claro hacia donde no se quería avanzar que hacia donde se quería ir”. En 1976, Simmons realiza uno de sus primeros grandes proyectos, recientemente documentado en el libro *In and around the House*, fotografías de interiores de casas de muñecas que mucho tienen que ver, tanto en lo formal como en lo conceptual, con las imágenes que hoy presenta.

Es precisamente 1976 la fecha de publicación del libro de Frances Joslin Gold *The instant decorator*, un manual de diseño de interiores que


tuvo gran éxito en los hogares norteamericanos. En el manual se podían diseñar los espacios interiores mediante papeles y tejidos con forma de mobiliario que se disponían aquí y allá en la sala de estar. Esto

es lo que ha hecho Laurie Simmons en la serie homónima: fotografiar esos collages en un ejercicio de construcción de imágenes en el sentido más literal, una práctica combinatoria en la que se ofertan multitud de

opciones para crear un hogar cálido y confortable. Pero a Simmons no le interesa eso. La artista quiebra perspectivas y distorsiona escalas para crear escenarios que nada tienen de plácidos por muy ostentosos que parezcan. Hay en esta fotografías de collages una atmósfera precubista, con lo bidimensional (los objetos que se disponen) y lo tridimensional (representación del espacio) en palmario conflicto.

Pero el cuerpo central de la exposición lo forma un conjunto de fotografías pertenecientes a la serie *The long room*. Ambas series están construidas sobre los mismos cimientos pero *The long room* alcanza niveles decididamente más dramáticos. Si en la primera la atmósfera es luminosa y lo in-

quietante no deja de ser algo intuído, en ésta lo turbador se convierte en elemento central de la imagen. Las figuras femeninas son aquí también añadidos, y Simmons no hace por integrarlas en la imagen sino que prefiere subrayar su situación descontextualizada. De este modo, descarta cualquier opción narrativa pues, como en la serie de las muñecas, no necesita darle carácter y sentimientos a la figura humana. Simmons ha admitido en numerosas ocasiones el poco interés que le suscita la fotografía realista, el salir a la calle, cámara en ristre, en busca de un motivo, pues para ella el verdadero interés radica en calibrar mediante la fotografía la naturaleza psicológica del mundo. Así, los interiores que aquí propone tienen mucho de escenario ficticio, ciertamente onírico, no ya sólo por la distorsión de escalas y perspectivas sino también por el violentísimo contraste entre las luces y las sombras—tan presentes—, los contornos siempre difusos y las formas huidizas.



ALFAMA
GALERÍA DE ARTE

PEQUEÑAS OBRAS DE GRANDES ARTISTAS



Hasta el 23 de julio

Serrano, 7 • 28001 MADRID • Tel.: 91 576 00 88

JAVIER HONTORIA

Richard Deacon

Del ser de la forma

THE SIZE OF IT. COMISARIO: J. GONZÁLEZ DE DURANA. ARTIUM. FRANCIA, 24. VITORIA. HASTA EL 28 DE AGOSTO

“SER consciente de la falta de palabras ante, por ejemplo, una escultura de Richard Deacon –por que la capacidad descriptiva de uno ya no basta para discutir constructos formalmente tan complejos– sería un verdadero logro por parte del espectador”.

Difficil panorama el que plantea R. Stecker en el catálogo que acompaña la exposición de Richard Deacon. Sobre todo si, como es el caso, uno tiene que verbalizar su contemplación. Afortunadamente, el texto de Timo Valjakka aborda las obras desde una perspectiva menos “inefablista”, proponiendo algunas directrices para su percepción: contrastar la obra con el aparato formal almacenado en la memoria, compararla con su entorno o contexto o, finalmente, aplicar la filosofía cartesiana: descomponer el objeto en factores más pequeños y analizar cada uno de ellos, para luego recomponer

OTHER SORTS, 2003



el resultado. Aunque tampoco niega la dimensión lingüística y esa idea de inefabilidad con que Wittgenstein concluye su *Tractatus*.

¿Es Deacon un escultor de lo indecible? Difícil responder; puede afirmarse que la suya es una escultura que aborda la construcción de un lenguaje, en el que forma, estructura y materiales se combinan buscando provocar ecos, no siempre precisos, en la mente de quien deambula a su alrededor. *When the Landmasses first appeared*, está compuesta por una estructura que recuerda vagamente a uno de los diseños de Alvar Aalto, aunque los barrotes la hagan parecer un espacio de confinamiento. Entrelazada en ellos, una cinta de plástico, retorcida sobre si misma, cuya función discursiva varía según el punto de vista del observador. Desde un extremo parece desplegarse, ocupar el interior. Desde otro, parece buscar la huida sin conseguirlo.

When the landmasses... parece un buen ejemplo del hacer de Deacon, al reunir sus principales rasgos: el carácter cerrado de sus formas, la combinación repetitiva de elementos, la relación entre una estructura externa que concentra la carga discursiva y un interior vacío. Si, igual que la arquitectura, y como la arquitectura, la suya es una obra construida, hecha, en la que los materiales, el proceso y la técnica revisten una importancia fundamental. Pero a diferencia de lo arquitectónico, sus esculturas buscan ir más allá de la función. ¿Dónde? A la intuición, simplemente a la intuición.

RAMÓN ESPARZA



El Anthony Caro

ANTHONY CARO. COMISARIA: CONSUELO CISCAR. IVAM. GUIL

El interés por la escultura ha sido, desde la fundación del IVAM, una de sus preocupaciones motoras. Pese a los vaivenes que ha sufrido el museo por los sucesivos cambios en su dirección, ese interés ha permanecido inalterable. El hecho de que el IVAM cuente con una de las colecciones más importantes de Julio González justifica la vertebración de la escultura en el museo. Así, y aun cuando la escultura actual ha carecido de la atención necesaria en los últimos años, exposiciones recientes como las de Turrell, Scott Burton o Barbara Hepworth, han contribuido a proyectar un mejor conocimiento de su evolución en la segunda mitad del siglo XX. Desde esa perspectiva cabe entender la exposición que en el IVAM hace apretado repaso de la trayectoria de

Anthony Caro. Tras la completa muestra retrospectiva que acaba de clausurar la Tate Britain, sorprendería encontrar una exposición dedicada también a Anthony Caro, que no fuera parte o una repetición de aquélla. Sin embargo, la colaboración tanto de la Tate Britain como del propio artista en la exposición ofrece cierta exclusividad a este proyecto.

Numerosos historiadores del arte han coincidido en señalar cómo, más allá de Bacon, Paolozzi o Hamilton, la gran contribución de Gran Bretaña al arte posterior al periodo de las vanguardias ha venido de la mano de la escultura. Con Henry Moore y Barbara Hepworth como predecesores, Anthony Caro logró desmarcarse de los dilatados límites de las experiencias de las vanguardias y trascender in-



SCULPTURE SEVEN, 1961. EN
SEGUNDO PLANO, SUN
FEAST, 1969-1970

Caro que fue

WILLÉM DE CASTRO, 118. VALENCIA. HASTA EL 4 DE SEPTIEMBRE

cluso la primera renovación de la escultura abstracta planteada por David Smith en los años cincuenta. Si bien otra vía de actuaciones a través de Johns y Rauschenberg, con Oldenburg a la cabeza, emprendieron una radical transformación de los procedimientos escultóricos, enlazando Pop Art con Dadá y Duchamp, el camino emprendido por Anthony Caro hizo coincidir ciertas experimentaciones del constructivismo con derroteros que promovería el arte Minimal, situando la escultura en un cruce de caminos del que arrancan itinerarios tan diversos como los abiertos, entre otros, por Richard Long, Tony Gragg, Richard Deacon, Anthony Gormley y Anish Kapoor.

Las primeras obras de Caro son herederas de la organicidad de Mo-

ore, siendo la figura humana y el paisaje sus temas principales. Un viaje a Estados Unidos permitió al artista entrar en contacto con David Smith, lo que contribuyó a variar sustancialmente su forma de trabajo. Es el momento en el que, como ha señalado Thomas Crow, las metáforas orgánicas de la piedra y el barro dejan paso al acero soldado, rompiendo con la idea de la escultura como volumen compacto y unitario. Con obras emblemáticas como *Veinticuatro horas* (1960) y *Una mañana temprano* (1962), no incluidas en esta exposición, Caro abandonó definitivamente la concepción estatuaria que tanto venía pesando en la escultura, llevando las láminas de acero soldadas con las que había empezado a trabajar a expandirse por un espacio más próximo a los

efectos visuales que a las formas relacionadas con la gravedad.

Sin embargo, más allá de la “op-ticidad” a la que se refirió el crítico Michael Fried, Anthony Caro había conseguido eliminar ya todas las analogías con el cuerpo humano, ofreciendo en su lugar perspectivas incorpóreas dirigidas a la mente. Es entonces cuando pone en juego las tres dimensiones de la escultura en un espacio en el que los procesos de industrialización dominan lo cotidiano. Anthony Caro comienza entonces a trabajar con formas muy simples que fueron perdiendo materialidad y su dependencia del basamento, para ser luego pintadas con un color uniformador mediante el que se remar-caba su carácter industrial. Con ello, abre el periodo más fértil y signifi-

cativo de su trabajo, el comprendido entre los años sesenta y setenta, del que esta exposición recoge obras sobresalientes como *Sculpture Seven* (1961), *Sun Feast* (1969-1970) o las extraordinarias esculturas de sobremesa *Table piece*. A este notable conjunto de obras a través de las que el espectador puede reconocer el alcance del trabajo Anthony Caro, se suman otras que, realizadas entre los años ochenta y noventa, significan una vuelta a las técnicas tradicionales, como el fundido en bronce, madera y piedra, incorporando de nuevo referencias figurativas anteriores; obras éstas que carecen, en general, del impacto y la trascendencia de los trabajos previos.

JOSÉ LUIS CLEMENTE



SADIC BEY: VISTA DE LA MEZQUITA DE LA MECA EN EL MOMENTO DE LAS DEVOCIONES ALREDEDOR DE LA KAABA, 1980

Occidente, Oriente y otros espejismos

OCIDENTE VISTO DESDE ORIENTE. COMISARIO: ABDELWAHAB MEDDEB. CCCB. MONTALEGRE, 5. BARCELONA. HASTA EL 25 DE SEPTIEMBRE

LA exposición *Occidente visto desde Oriente* posee una dimensión política y responde al contexto de reflexión y debate sobre la “cuestión islámica”. El comisario es Abdelwahab Meddeb, una voz implicada y, sin duda, autorizada. De origen tunecino pero francés de adopción, además de escritor y profesor de literatura, dirige la revista “Dédale”, una publicación en defensa de la multiculturalidad. Y, entre otros libros, su ensayo más difundido es *La enfermedad del Islam*. Su postura, explicada muy esquemáticamente, parte de la idea de que las culturas no son algo cerrado e incommunicable, de que no son identidades esencialistas: Occidente y Oriente –si se puede hablar en estos términos– son entidades dinámicas que se han influido mutuamente, que no pueden pensarse la una sin la otra. Meddeb trata de reconstruir la historia de estos nudos, una relación que no siempre ha sido fácil y a menudo tumultuosa. Ésta, se supone, es la tesis de la exposición

Y, sin embargo, tantas buenas intenciones no acaban de articularse en la muestra. El itinerario está construido a partir de objetos de arte y documentos culturales de todas las épocas, de obras de artistas contem-

poráneos y del testimonio de diversos intelectuales que, en la órbita de Meddeb, dan su opinión sobre “Occidente” y “Oriente”, la “enfermedad del Islam” e, igualmente, la “enfermedad de Occidente”... Ciertamente es que las palabras de estos comentaristas, tópicos o no, vacías o con sentido, apuntan y reivindican una idea de diálogo entre culturas. Pero

si desconociera las intenciones de Abdelwahab Meddeb, no sabría exactamente de qué se me está hablando en la muestra.

En la exposición se exhiben objetos de un gran refinamiento: primeras ediciones del libro de Al-Idrîsî, que es una de las primeras descripciones cartográficas de Europa; un globo celeste del siglo XII,

que es uno de los más antiguos que se conocen; exquisitas miniaturas de diversos periodos y procedencias... Todos estos objetos, sin duda, son emocionantes y tienen un valor por sí mismos. Pero la muestra es laberíntica, confusa. La incorporación de los artistas contemporáneos y su diálogo con los objetos y procesos históricos con la voluntad de introducir una lectura emocional y desde la actualidad, yo no sé si, por el contrario, ha contribuido a la dispersión. En todo caso estas obras no ilustran, sino que se abren a la metáfora, a la ambivalencia de significados.

¿Cómo es posible que un discurso intelectualmente estructurado se debilite de esta manera? ¿Es responsabilidad del comisario? No lo sabría decir con exactitud, pero intuyo que está más relacionado con la industria cultural que con la fragilidad de las ideas de interculturalidad y el trabajo de investigación de un profesor universitario. En la exposición se utilizan una gran cantidad de imágenes y objetos... pero parecen sin alma, como vacíos. A veces acontece que las imágenes ejercen una fuerza hipnótica, pura atracción sin más contenido.

JAUME VIDAL OLIVERAS

PHE05

Slow Down

PILAR PARRA & ROMERO. CONDE DE ARANDA, 2. MADRID. HASTA EL 23 DE JULIO. DE 4.000 A 13.000 E

Lo primero que vemos son unas grandes fotos de Beat Streuli (1957) con anónimos caminando por Nueva York. Entre las diferentes figuras de la composición una predomina. Tratamiento de retrato: se parte del exterior de los seres hasta su alma. Las demás figuras son sal en un mar de individuos que parecen más solos cuanto más en multitud. Pues bien, quizá sea ésta la mejor introducción a una colectiva de gran dinamismo cuyos puntos de cohesión quieren ser los resquicios contaminados entre la actividad pública y el ámbito privado y personal en el medio urbano, haciendo hincapié en los comportamientos. Aunque no en todos los casos esté tan claro. Salvo Streuli, los artistas prescinden de la figura humana y se centran en objetos y lugares para retratar su presencia previa o continuada. Tim Davis (1969) se sumerge en los huecos de la ciudad para dar cuenta de sucesos mínimos. Así, capta magníficamente el aura de las cosas y lugares por los que transitamos con desprecio. Aura que funciona como nuestro espejo. Algo parecido pasa con las melancólicas estampas de casas vacías y naturalezas muertas de Laura Letinsky (1962): sitios y enseres que recuerdan a los que los han dejado ahí. Por su parte, Christian Gieraths (1976), en un proceso cercano a la composición pictórica con el que quiere desentramar la ausencia más que la presencia, se preocupa de elementos y lugares públicos de interior. En paralelo, las estupendas imágenes de Frank Breuer (1962) sobre exteriores con containers que adquieren las características del modelo humano que los ha vuelto imprescindibles. Hiraki Sawa (1977) presenta una misteriosa vídeo instalación donde aparece una topografía el medio más íntimo (el hogar propio), junto a un mundo naif procedente de la imaginación. En suma: mejor detenerse y mirar. **ABEL H. POZUELO**



BEAT STREULI: 8TH AVENUE/ 35TH ST, 2003

es eficaz metáfora de esta idea, un vídeo, *Presentaciones, en proceso*, en el que el artista es presentado sucesivamente a personas por la persona previamente presentada. Los recién conocidos se inscriben así en un nuevo registro temporal pues a partir de esta presentación las personas cobran vida para nosotros, esto es, comienzan su existencia. Buena parte del trabajo de Baena se encuentra en el terreno del documental pero éste no está exento de guiños de carácter subversivo. En una interesante secuencia de retratos, *Cinco retratos de nadie*, Baena presenta un híbrido de dos rostros, el de personas desconocidas y el suyo propio. Son retratos visiblemente parecidos pero que no pertenecen a nadie. Así, el artista revela de nuevo su intención de enfrentar presencias y ausencias, lo tangible y lo ya ido, en el contexto, siempre, de nuestra condición insignificante frente a la magnitud inmensa del tiempo. **JAVIER HONTORIA**

Delia Piccirilli

LUIS GURRIARAN. SANTO TOME, 6. MADRID. HASTA EL 23 DE JULIO. DE 1.200 A 6.000 E



F. BAENA: FAMILIA NO ENCONTRADA, 2005

La fluctuación cromática se ha hecho fuerte en estas nuevas pinturas de Delia Piccirilli (1960), y no está dispuesta a renunciar a nada. Ello sin duda es causa principal de la expansión de los formatos, de una incondenida tendencia hacia la abstracción y del manejo de una técnica pictórica convulsa. En tales cuatro puntos cardinales, cuyo norte es ese color de apariencia descontrolada, se asienta la coherencia de las telas.

Se expone aquí alguna obra de 2003 donde aún aparece rastro evidente de aquella pintura vaporosa hecha de cavernas y oquedades, medusas de veneno transparente, acogedoras masas nubosas y líricas pero también habitadas por cierta perversión. Todo ello se mantiene de alguna manera en su serie más reciente de obras azules y rosas, pero más allá de lo sensorial y lo poético, en éstas se llega a algo que parece una explosión mental, una invitación a la descomposición casi atómica de la mirada y al viaje abstracto. Sugerimos que Piccirilli se coloca entre el artificio declarado y cierto salvajismo. El gesto opera, tanto en fondos como en los caudales que a veces los recorren, pero la composición es siempre resultado de un plan. De hecho, ese color erigido rey funciona como concepto, como precaución, si se prefiere. Ahora que, indudablemente, la sacudida es también una libertad tomada. Sus masas de color más que ser frutos de deslizamientos de la mano lo son de desprendimientos, por causas y leyes naturales. Y es que aquí entra también en juego cierta violencia natural algo que, nada en broma, podríamos llamar bio-lencia. El estruendo de esa tormenta está hecho de ondas visuales poco perceptibles y se confunde con el silencio. Pero realmente puede oírse una carcajada no exenta de rabia en la que se oye "Rosa es de niña y azul de niño". **A.H.P.**

PHE05

Fernando Baena

MAGDA BELLOTI. FÚCAR, 22. MADRID. HASTA EL 28 DE JULIO. DE 3.000 A 6.000 E

HAN sido los caprichos del azar los que han hecho que la pieza central de Fernando Baena en esta exposición de Magda Belloti se conforme como un *work in progress*. Recordará el lector la propuesta del artista cordobés (1962) para la segunda edición de Madrid Abierto el pasado invierno. Bajo los carteles del Círculo situó fotografías de retratos de familia que había encontrado también de forma azarosa. Las familias que vieron los retratos se pusieron en contacto con el artista pero una de las imágenes quedó sin reclamar y esa imagen es hoy, monumental y rotunda, *Familia no encontrada*. El trabajo de Fernando Baena versa sobre el tiempo y la memoria, sobre cómo el tiempo sigue, impertérrito, su curso y como a él nos adscribimos. Hay un trabajo que

D. PICCIRILLI: ... Y AZUL DE NIÑO, 2004





El teatro mágico de **Jeff Wall**

FOTOGRAFÍAS, 1978-2004. COMISARIA: THEODORA VISCHER. SCHAULAGER. MÜNCHENSTEIN. BASILEA. HASTA EL 25 DE SEPTIEMBRE



AN OCTOPUS, 1990. A LA IZQUIERDA, *MILK*, 1984. ARRIBA, *A VEN-TRILOQUIST AT A BIRTHDAY PARTY IN OCTOBER 1947*, 1990

Si tuviera que explicar a alguien lo que ha sucedido en el arte en las últimas décadas, le invitaría simplemente a visitar la espléndida exposición de Jeff Wall (Vancouver, 1946) en el Schaulager de Basilea. La muestra, que irá después a la Tate Modern, es la más ambiciosa que se haya dedicado a este artista canadiense que ya se cuenta entre nuestros clásicos vivos. Son unas setenta piezas del total de ciento veinte que Wall ha producido desde 1978, cuando comenzó a utilizar su soporte habitual, las cajas de luz (diapositivas en color de gran formato montadas en cajas de aluminio e iluminadas desde atrás).

¿Y qué es lo que explica esta exposición sobre el reciente devenir del arte? La fotografía ha visto al fin reconocido plenamente su estatuto de arte y más aún, ha heredado el lugar privilegiado que la pintura ocupó durante siglos en el sistema de las artes. Pero esa hegemonía se ha logrado a cambio de una especie de “desnaturalización” del medio fotográfico tal como fue definido por los clásicos de la modernidad. En cierto sentido, la fotografía ha triunfado a costa de dejar de ser fotografía en el viejo sentido de la palabra. En primer lugar, y contra la tradición de la *straight photography*, ahora el fotógrafo es ante todo un escenógrafo; antes de captar la realidad debe construirla materialmente. Las fotos de Jeff Wall tienen a veces aspecto de tomas espontáneas, como si plasmaran algo imprevisto. Pero no lo son. Los viajeros que arrastran su equipaje en *Overpass* (2001) no son gente encontrada al azar, sino modelos profesionales. Y las situaciones no son casuales, sino resultado de una puesta en escena ensayada una y otra vez hasta conseguir la toma perfecta. Eso no quiere decir que carezcan de relación con la realidad. El realismo cobra en ellas esa forma que Wall denomina “casi documental” (“near documentary”) y que consiste en producir una imagen fotográ-

fica de cómo debieron de ser los acontecimientos que no fueron fotografiados cuando sucedieron. Muchas veces, Wall recrea un incidente real del que fue testigo, en una especie de reconstrucción del crimen. Es un viejo método ensayado muchas veces en la pintura de historia del siglo XIX, en el cine histórico y en el docudrama televisivo.

Otro modo de apartarse de la *straight photography* es la manipulación digital. Wall ya no se ve limitado, en su uso de la fotografía, por el respeto o la fidelidad a un único negativo original. Sus grandes composiciones fantásticas, surreales, como *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol Near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) o *The Vampires' Picnic* (1991) constituyen en este sentido una especie de retorno a los procedimientos de los pictorialistas del siglo XIX que trabajaban “soldando” diversos negativos en una sola imagen. “Una paradoja con que me he encontrado”, dice el propio Wall, “es que cuanto más usas los ordenadores en la producción, más “hecha a mano”

¿Y qué es lo que explica esta exposición? La fotografía ha visto al fin reconocido plenamente su estatuto de arte y ha heredado el lugar privilegiado que la pintura ocupó durante siglos.

parece la imagen.” Vinculada a esta “cocina” invisible se encuentra una característica de la obra de Jeff Wall que supone una ruptura con la modernidad y un cierto retorno a la concepción decimonónica de la obra maestra. Wall no trabaja por series o por grupos, como era característico de los fotógrafos y de los pintores modernos; cada una de sus fotografías es una pieza singular, única.

Las ambiciones y pretensiones de la pintura monumental del pasado reviven, aunque sea irónicamente, en obras tan espectaculares como *Restoration* (1993) o los ya citados *Dead Troops Talk* (1992) y *The Vampires' Picnic* (1991). El mismo Wall caracteriza sus composiciones como “grandes imágenes con pequeños incidentes” (“big pictures with small incidents”). Se trata de panorámicas de una ciudad, de un barrio, de una calle, de una casa, pero que están cuajadas de detalles reve-

ladores. Esta relación complementaria de panorama y detalle provoca en el espectador, como explica Wall, un movimiento de ida y vuelta, porque nos hacen alejarnos para contemplarlas en conjunto y luego acercarnos mucho para observarlas fascinados. A veces, un detalle mínimo erosiona o destruye definitivamente el efecto de realidad. Consideremos por ejemplo esas maderitas colocadas bajo las patas de la mesa en *An Octopus* (1990), aparentemente con el fin de equilibrar la mesa: ¿quién las ha puesto ahí? ¿forman parte de lo real-encontrado o de lo escenificado por el fotógrafo?

A esta teatralidad “débil” que implica el modelo y la pose, el decorado y la puesta en escena, las imágenes de Jeff Wall agregan otro género de teatralidad: una teatralidad “fuerte” relacionada con los medios de presentación física de la fotografía. El modo característico en que Wall presenta sus imágenes es la *lightbox* o caja de luz de gran formato, un recurso tomado de la publicidad (en los últimos años el artista también ha trabajado con fotografía en blanco y negro sobre papel, con resultados a mi modo de ver no tan felices). Como dispositivo de instalación, la caja de luz inscribe las piezas de Wall en la historia de los “objetos específicos” a partir del minimalismo, y permite relacionarlas con las piezas de Judd y de Flavin. Gracias a la luz, las imágenes de Wall adquieren una presencia casi mágica, una presencia que vive en el tiempo como el propio espectador que las contempla. En virtud de la luz que irradian, las fotografías de Jeff Wall poseen un aura que paradójicamente escapa a la reproducción fotográfica.

GUILLERMO SOLANA

"The Spirit of Flowers" Juan Ugalde
Cortesía Galería Soledad Lorenzo

UN MÁSTER PARA VIVIR DEL ARTE

La Fundación Claves de Arte
y la Universidad Antonio de Nebrija
te presentan el MÁSTER EN MERCADO
DEL ARTE Y GESTIÓN DE EMPRESAS
RELACIONADAS.



Universidad
Antonio de Nebrija



CLAVES DE ARTE
FUNDACIÓN

Cea Bermúdez, 59
Residencia Augustinus-Nebrija
28003 Madrid • Tel: 91 411 25 89
info@fundacionclavesdearte.com
www.fundacionclavesdearte.com

T E A O



EL QUIJOTE, POR LA COMPAÑÍA EL MIRÓN CUBANO

¿CONMEMORACIÓN o furor cervantino? El Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro que este año dirige por primera vez Emilio Hernández se suma a las conmemoraciones del cuarto centenario de la publicación de *El Quijote* con una programación en la que la figura del hidalgo es casi omnipresente. Desde ayer y hasta el próximo 24 de julio Alonso Quijano cargará contra molinos de viento en veinte ocasiones y retará a sus enemigos hasta en japonés. La pregunta que surge es ¿cómo conseguir el interés del público por la puesta en escena de la obra —a un ritmo de *Quijote* por día— cuando ni siquiera el texto original de Cervantes ha sido leído por la mayoría? La respuesta está en la misma programación del festival, que reúne en apenas un mes gran cantidad de estilos escénicos y originales ver-

22 Quijotes en 24 días

La locura de Almagro

El ritmo es maratoniano: 22 montajes en 24 días. Un tema omnipresente: *El Quijote*, y una gran variedad de estilos: danza, títeres, pasacalles, teatro de texto, conciertos y una versión radiofónica. El Festival de Almagro se suma al año Quijote con una programación dedicada casi exclusivamente a la obra cervantina y en la que destacan “El Brujo”, Ramón Langa, Jose María Pou y Juan Echanove.

siones a partir de la obra de Cervantes en espacios de lujo como su famoso Corral de Comedias, el Claustro de los Dominicos o el Patio de Fúcares. Toda una demostración de la inagotable capacidad de creación de los lenguajes escénicos y de quienes los articulan: desde danza (como el montaje *Don Quichotte* de Almudena Ruiz con bailarines de la compañía *L'Amicale le Drapeau*, el día 13 de julio en el Corral de Comedias) y títeres (La Tartana estrena el día 22 *El Quijote, un auto de ilusión para andamio y calle*; Arbolé presenta el 6 *El Quijote en la graciosa aventura del títerero*; Los Claveles presenta *Don Quijote y Sancho Panza* el 21 y La Tirita estrena *El Retablo de Maese Pedro* el día 13, todos en el Claustro del Museo del Teatro), hasta una adaptación radiofónica (*Epifanía de un sueño* con José María Pou y Juan Echa-



IMPRESIÓN DE DON QUIJOTE, DEL TEATRO NEGRO DE PRAGA

nove, el 19 en el Corral de Comedias) y un concierto recital (*Sueños y delirios*, el día 18 en el Corral de Comedias) pasando por Els Comediants, que estrena hoy *Elogio de la locura*, El Mirón Cubano con *Quijote* (día 15, en la calle), la versión japonesa de *Don Quijote* de los nipones Ksec Act (día 12, Teatro municipal), los brasileños Pia-Fraus con *Farsa Quijotesca* (18, teatro Municipal), y *Sanchica, princesa de Barataria* que dirige Pedro Manuel Villora y ha escrito Ainhoa Amestoy (del 15 al 17, Patio de Fúcares).

Una de las propuestas más originales es la que dirige Lliuba Cid, *La noche de los Quijotes* (19 y 20 en el Patio de Fúcares), y que enfrenta sobre el mismo escenario al personaje de Cervantes con el apócrifo de Avelleda. Juan Antonio Molina da vida al Caballero Desamorado: “El *Quijote* apócrifo fue la contestación de los sectores más conservadores y represivos de la época al sentido liberal y de triunfo del libre albedrío que representaba la figura cervantina. Por ello –dice el actor– los valores del *Quijote* que yo represento son los de la defensa a ultranza de la fe católica impuesta a veces con métodos represivos”. Esta obra que firma Santiago Martín Bermúdez enfrenta en la venta manchega de Maese Roque a los dos hidalgos, que se batirán en duelo para intentar esclarecer la verdad. Para Molina, que asegura que su personaje al ser menos conocido permite una gran libertad creativa, “Liuba ha querido darle cierto toque de dictador o líder integrista, por lo que ha acentuado su fuerza física y la violencia verbal como contrapunto a la espiritualidad del personaje de Cervantes”. Guillermo Dorda interpreta al “verdadero” *Quijote*, el Caballero de la

Triste Figura, “que vive más cómodo en una fantasía creada a su medida que en la dura realidad de la soledad. Su necesidad de evadirse de lo real para percibir mejor la realidad le lleva a crear un mundo mágico coherente”.

Personaje reconocible. El hecho de que el personaje sea tan conocido no es un obstáculo para Dorda: “Es más fácil de criticar porque el público ya tiene una idea preconcebida, pero la dificultad está en la complejidad del personaje en sí mismo, ya que es un reflejo de la pro-

su personaje –apunta el actor–. Si acaso más combativo, porque lucha contra la gran injusticia de morir”. Pero ¿cómo se mete un actor en la piel de un personaje tan estudiado, tan representado en el arte, tan imaginado? “Con gran dosis de humildad, con firmeza de pensamiento, diciendo la verdad del texto y sin ataduras físicas”.

Menos existencialista, más ju-

cional de Praga, que emplea una técnica lumínica original y con proyecciones. *Impresión de Don Quixote* (8 julio. Claustro de los Dominicos) está dirigido por Francisco Plaza y cuenta con dos actores españoles como protagonistas. Por primera vez en este género la palabra toma el protagonismo frente a la imagen. “Es la primera vez que se lleva al teatro

Emilio Hernández, director del festival de Almagro “Es muy común una visión reductora de *El Quijote*”

DESPUÉS de su paso por el Centro Andaluz de Teatro, Emilio Hernández afronta su primera edición como director del festival centrandolo su programación en *El Quijote*.

–¿Cuáles son los retos de llevar a escena *El Quijote*?

–Partimos de una obra narrativa, lo cual es fantástico como reto pero de difícil resolución, porque una simple ilustración sería siempre reductora de su esencia. Se impone un trabajo personal y ri-

guroso de cada creador.

–¿La lectura que hacen de *El Quijote* formaciones como el Teatro Negro de Praga o la brasileña Pia-Fraus es muy distinta de la que realizan las formaciones españolas?

–Creo que las compañías extranjeras abordan con mayor desinhibición un mito universal como es el *Quijote*. Las lecturas de esta magna obra a través de las diferentes culturas, y su reflejo e influencia en las mismas ha-

sido determinante para incluir en la programación obras de Brasil, Colombia, Ecuador, Cuba, Francia, Praga o Japón.

–¿Las compañías españolas tienen un mayor conocimiento de *El Quijote*?

–No estoy muy seguro de que los españoles tengan la patente de un mayor conocimiento o entendimiento del *Quijote*. Hemos escogido los trabajos más rigurosos de los muchos que han estado a nuestra disposición. Sorpren-

dería lo común que es una visión reductora del *Quijote* ausente de pensamiento o de la reflexión sobre la creación literaria misma.

–¿Todo vale en la adaptación escénica de un clásico?

–Todo vale en el trabajo de un creador teatral. No debe tener límites. Una cosa será si ese trabajo pretende recrear más o menos fielmente el texto original, o si declara abiertamente un trabajo teatral libre a partir de un texto o una idea.

pia complejidad del ser humano”.

¿Qué hubiera sido de Don Quijote si, recuperada la cordura, hubiera tenido un día más de vida? Este es el punto de partida de *Don Quijote en la niebla* (mañana en el Teatro municipal), obra de resonancias unánimas donde el dramaturgo Antonio Álamo recupera a ese Alonso Quijano que apenas ocupa lugar en el texto original y lo enfrenta a su creador para pedirle –ya cuerdo– un día más de vida. Ramón Langa da vida a un Quijano que le pide cuentas a Cervantes por su existencia y que “reniega de Don Quijote”. “Este Alonso Quijano sigue siendo igual de honesto, justo y valiente que

glaresco es el *Quijote* de Rafael Álvarez “El Brujo”. En *Los misterios de El Quijote o El ingenioso hidalgo de la palabra* (del 15 al 23 de julio en el Claustro de los Dominicos) el actor dirige, escribe e interpreta un texto que sostiene la tesis de que “Cervantes no existió. Es una figura renacentista inventada, un seudónimo tras el que se esconde otra personalidad o varias”, asegura “El Brujo”, que ha realizado un trabajo de investigación y recuperación de la tradición juglaresca. “Mi papel es el del narrador que relata las aventuras de don Quijote, pero no soy él”.

De gran belleza es el montaje que propone el Teatro Negro Na-

un *Quijote* de estas características donde se mezclan el lenguaje audiovisual, el teatral y la técnica del teatro negro de Praga con la intención de reflejar los múltiples significados y ambientes implícitos en la novela original. La acción dramática, el espacio sonoro y las imágenes aportan una visión singular del texto cervantino”, dice Plaza, que asegura que cualquier espectador, independientemente de su conocimiento de la novela, “encontrará una conexión con el espectáculo en cualquiera de las formas expresivas con las que jugamos”.

ITZIAR DE FRANCISCO



RIGOLA TRASLADA A UN BAR
LUMPEN A RICARDO III

ROS RIBAS

La seducción de *Ricardo III*

Cuatro versiones de *Ricardo III* coinciden a partir del sábado en Almagro. Dos son producciones privadas, –Chema Cardeña y su compañía Arden y Sergio García con Avanti– y las otras de teatros públicos –Àlex Rigola del Lliure y Manuel Guede del Centro Dramático Gallego–.

RICARDO III es obra de numerosos personajes, en la que se cruzan dos familias dinásticas y sus aliados; por ello, es difícil seguir la obra para todo aquel que no esté muy versado en la guerra de los Dos Rosas, la que enfrentó durante 30 años a la casa de York con la de Lancaster por el trono de Inglaterra. Con este título Shakespeare puso fin a la serie de tragedias históricas que escribió sobre la historia de su país. La complejidad del “dramatis personae” han llevado a Àlex Rigola, director del Lliure, a entregar al público, al inicio de la función, un árbol genealógico que sitúa a cada personaje.

El de Rigola es el primer *Ricardo III* en subir el telón en Almagro. Coproducido con el Teatro Español de Madrid, lo estrena el día 2 y en castellano. Para Rigola es su tercer Shakespeare (después de *Tito*

Andrónico y *Julio César*) y, según confiesa, “lo natural hubiera sido hacer *Coriolano* para cerrar el ciclo romano, pero ya se representó el año pasado en Barcelona, por lo que opté por un título que hacía tiempo que no veíamos”. El director justifica la elección del texto porque “es la culminación de las obras en las que Shakespeare aborda la historia de Inglaterra y en el que nos presenta un periodo donde la violencia y el poder van de la mano, un periodo que nos tiene que hacer reflexionar en nuestros días”. Así se entiende que los castillos de la Inglaterra del XV sean ahora un bar lumpen de entrada restringida, poblado de mafiosos; semejante traslación se justifica porque para Rigola “la estructura del poder político es parecida a la de las mafias”, un revelador pensamiento que le lleva a preguntarse: “¿qué tipo

de educación estamos propiciando cuando desde el poder de los últimos ocho años se ha mentido para ir a una guerra y no pasa nada?”. Nada raro tiene entonces que le haya salido una tragicomedia –“es lo que me pedía el texto”–, en la que el tullido protagonista Ricardo III ha llegado a la condición de malvado asesino por la influencia del nefasto ambiente en el que se crió y la educación recibida: “es tan cabronazo como la sociedad que le rodea”.

Música sesentera. El espectáculo, interpretado por el elenco con el que acostumbra Rigola, esta encabezado por Pere Arquillué, Lurdes Barba y Chantal Aimée. La música, original de Eugeni Roig, incluye temas de la Velvet Underground, Rolling Stones y Jacques Brel que el propio elenco interpreta, y para el mon-

taje el director sigue una técnica muy utilizada por el alemán Frank Castorff, en la que graba a los actores y proyecta sus imágenes en tiempo real.

Seducido también por esta obra, y sobre todo por su vigencia, el director del Centro Dramático Gallego (CDG), Manuel Guede, ha hecho una producción ambiciosa; llega a la ciudad manchega los días 5 y 6, en versión gallega y con subtítulos en castellano. Quince actores componen el reparto, que lidera Xosé Manuel Oliveira ‘Pico’.

Por otro lado, las producciones privadas presentan repartos más limitados, aunque no mucho menos si se piensa que la compañía Arden, que dirige Chema Cardeña, reúne a nueve actores (Juan Carlos Garés, en el papel protagonista). Esta formación valenciana es-

trénó este título para celebrar su décimo aniversario: “Muchos creen que fue escrita por Shakespeare y Marlowe; sería pues como cerrar el círculo para nosotros, que iniciamos nuestra andadura con una obra mía, *La estancia*, que estaba protagonizada por ambos”, dice Cardeña. Su propuesta, sencilla, con un escenario prácticamente vacío y definido por un marco blanco, deja a los actores la narración de esta historia “que hemos adaptado limpia de aspectos históricos y lejanos”. Se verá los días 3 y 4, y coincide con *Después de Ricardo*, protagonizada por tres actores andaluces; un espectáculo que su director, Julio Fraga, se ha planteado como un texto nuevo a partir del original y que ha escrito en colaboración con Sergio Rubio.

LIZ PERALES



MAREK GARDULSKI

KRISTIAN LUPA DIRIGE LA VERSIÓN ESCÉNICA DE DOSTOIEVSKI

Llegan los Karamazov

LOS amantes de Dostoievski tienen ocasión de ver una de sus mejores novelas, *Los hermanos Karamazov*, escenificada. La adaptación, además, la firma uno de los directores polacos más acreditados, que ha llevado a escena numerosas obras de la literatura rusa y austriaca: Krystian Lupa (Jastrzebie Zdroj, 1943). De él, que yo recuerde, no se ha visto nada en nuestro país, pero sus trabajos son muy bien recibidos en Francia donde, según dice, “son el ingrediente irracional que falta en el menú tradicional francés”. Lupa se inició en las artes plásticas, estudió cine y, finalmente, dirección escénica. Ha dirigido varios teatros en su país, entre ellos el Stary Teatr de Gracovia, y ha impartido clases también en el Conservatorio de Arte Dramático de la misma ciudad. Gombrowicz (*El matrimonio, Yvonne, princesa de Borgoña*) ha sido uno de sus autores de cabecera en su época temprana, años en los que puso en práctica su “teatro de la revelación”, teatro como un

instrumento de exploración del individuo: “El teatro de la revelación es el examen de las capas sucesivas que componen la materia de la que está hecho el individuo y el mundo. Yo los descascarillo hasta el agotamiento. Me interesa siempre transgredir los límites del individuo, porque son el resultado de nuestras contradicciones internas, de nuestras angustias, de nuestros deseos inconscientes y de la amenaza que nos expulsa de nuestra espiritualidad”.

Los hermanos Karamazov es un clásico del repertorio del director: La estrenó en su país en 1990 y la repuso en el Odeon de París diez años después. Lupa consigue reducir la monumentalidad de la obra y envolverla en una atmósfera onírica, sutil y sublime. Está protagonizada por Jan Peszek, Zbigniew Rucinski, Jan Frycz y Pawel Miskiewicz. Se representa en el Lliure de Barcelona, en polaco con subtítulos en catalán, y dura cuatro horas.

A pedir de boca, danza sobre la mesa

LA sala Pradillo de Madrid vuelve puntual a su cita estival con la danza y la gastronomía. A partir de mañana, el escenario de la sala se convierte en un restaurante donde los comensales podrán disfrutar del menú degustación *A pedir de boca*, un singular programa que conjuga sugerentes platos de cocina con danza contemporánea, danza teatro, flamenco, baile español... El aperitivo se aliará con la participación de Paloma Díaz y Charo Sánchez y su coreografía *Verde que te quiero verde*. De primer plato se servirá pipirrana con bacalao, aderezado con los pasos de Daniel Doña y Olga Pericet. Ternera a la miel calentada con la coreografía de Guillermo Wieckert es el succulento segundo plato al que le seguirá el postre, titulado *María Ácida y El Niño La Traca*, de Carlos Chamorro y Lola Blanco. Café, copa y puro encendido por la danza apasionada de Nicolas Rambaud y Coral Troncoso ponen el punto final a este festín que se ve, se huele, se degusta y se escucha.

Perfecto

AUTOR, DIRECTOR Y MÚSICA: ROBERTO GARCÍA **INTÉRPRETES:** ALFRED PICÓ, VANESA CANO, NOELIA PÉREZ **BORRÁS.** BARCELONA. EN CATALÁN

ROBERTO García, autor de *Oxid*, *Scout* (accésit Bradomín 1997) e *Indecent* (Premio Ciutat d'Alcoi, 2003), traza la mayor parte de su trayectoria a través de obras en colaboración con autores valencianos, entre ellos Carles Albelola con quien coescribe *Besos y 23 cms* para Albena Teatre. Y también Albena es la responsable de la producción de su texto *Love me tender* que él mismo dirige con el nombre de *Perfect*. Ésta es una sencilla puesta en escena que a través de 30 escenas nos narra la historia de un pene y con ella pretende ser metáfora, explicitada al final, de nuestra sociedad enferma. Son elementales pequeños chistes sobre un hombre que ve disminuir la longitud de su pene, que se somete a diversas operaciones y trasplantes, llegando a un absurdo grotesco cuando en su cuerpo se incorpora el de una cotorra. Hay ingenio, humor negro, carcajadas y sonrisas pero siempre en tono menor. Una pantalla al fondo del escenario, un sofá rojo cilíndrico y un micrófono constituyen la sencilla escenografía. Alfred Picó es un protagonista con fuerza y entidad pese a lo endeble del texto. Vanesa Cano y Noelia Pérez encarnan con audacia a todos los personajes del reparto. Tienen gracia las primeras escenas, sosean hacia la mitad del espectáculo (miramos el reloj), sorprenden las escenas finales por una audacia carente de gusto y de significado pese a su ambición metafórica. Se nos explica al final la intención de este cuen-

to con “happy end” que quizá sería más propio en un café-concierto pero que tiene un público potencial, sobre todo entre los que se divierten con los “espectáculos.com”. **MARÍA JOSÉ RAGUÉ**

El búfalo americano

AUTOR: DAVID MAMET **DIRECTOR:** PACO CARRILLO **INTÉRPRETES:** JAVIER MAGARIÑO, JUAN ANTONIO LUMBRERA Y JOSÉ VICENTE MOIRÓN **CÍRCULO BELLAS ARTES. MADRID.**

El búfalo americano no es el mejor Mamet. No es siquiera el máximo ejemplo de la demolición que, de forma un tanto inconexa, se ha venido denominando “el sueño americano”. Tiene, eso sí, algunos de los elementos que configuran el estilo fulgurante de Mamet, el latigazo de sus diálogos, la confrontación de las palabras que hieren como navajazos. Algo de estas fulguraciones verbales ha de deberse, supongo, a la versión de Fermín Cabal. *El búfalo americano* es un drama de trapicheos, de “chorizos de poca monta”; de amistad y de pequeñas traiciones y de droga y desesperanza. Para eso, quizá, no sea necesario ir a espigar en el teatro americano. A mí, en el supuesto, en el que *El búfalo...* sea un sueño americano roto, me interesa mucho más el sueño español hecho trizas, la deriva de una sociedad celtibérica sepultada primero por la Dictadura y hecha trizas después, peligrosamente, por los cascotes de una libertad y de una democracia que no acaban de consolidarse. Con todo, el rigor de la puesta en escena y la excelente interpretación merece la pena y es altamente encomiable. **JAVIER VILLÁN**

C I N E



Productores del

El presente y futuro del cine español



DE PIE, DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ ANTONIO FÉLEZ, ANTONIO SAURA, TOMÁS CIMADEVILLA, JUAN GORDON Y JOSÉ ANTONIO ROMERO. SENTADO: PAU CALPE. EN LA CASA DE AMÉRICA DE MADRID

ANTONIO HEREDIA

siglo XXI

... en sus manos

Son seis productores con las ideas claras y con ganas de cambiar la dinámica de la industria. Aunque no pertenecen todos a la misma generación, el comienzo de sus peripecias profesionales al frente de proyectos cinematográficos ha coincidido con el estreno del nuevo siglo. Ahora les toca a ellos seguir los pasos y los éxitos de productores como Emiliano Piedra, Elías Querejeta o Andrés Vicente Gómez. Desarrollando estrategias muy distintas entre sí, pero todas bajo la consigna del riesgo y la ambición, gran parte del cine español que veremos a partir de ahora depende de sus ideas, sus elecciones y su instinto para descubrir nuevos valores y desarrollar títulos que vuelvan a seducir al espectador, quien actualmente sólo ve una película española por cada diez veces que acude al cine. Aunque nunca se hable de ellos, tienen rostro y son tan responsables o más que los directores de los títulos que representan, entre ellos grandes éxitos—*El otro lado de la cama*, *Días de fútbol*—, películas multipremiadas y aplaudidas por la crítica—*En la ciudad sin límites*, *Astronautas*—, proyectos arriesgados y singulares—*Las voces de la noche*, *La flaqueza del bolchevique*, *El calentito*— o producciones de carácter internacional—*Comandante*—. Son José Antonio Féléz (Telsela Films), Tomás Cimadevilla (Telespan 2000), Antonio Saura (Zebra Producciones), Juan Gordon (Morena Films), José Antonio Romero (Rioja Audiovisual) y Pau Calpe (DeAPlaneta). Algo más les une: su pasión por el cine. El Cultural los ha reunido para hacer posible la imagen del recambio esperado, un grupo de productores con ideas frescas dispuesto a recuperar el gusto por el cine español. ¿Lo conseguirán?

TELESPAN 2000

Tomás Cimadevilla

Sólo un amante de la serie Z y de los subproductos senderos –Jess Franco a la cabeza– como él puede producir una película como *Kárate a muerte en Torremolinos* y no equivocarse, aunque no ha sido esta disparatada aventura la culpable de que entre el gremio le conozcan como “Cimademidas”. Y es que desde que creara Telespan 2000 hace cinco años, Tomás Cimadevilla (Madrid, 1968) ha convertido en oro casi todo lo que ha tocado, generando desde su productora tres de los mayores éxitos del cine español: *El otro lado de la cama*, *Días de fútbol* y *Torremolinos 73*. Especializado en la comedia, sólo él y Santiago Segura parecen guardar la fórmula secreta de un género tan difícil como destrozado: “Se ha realizado comedia demasiado facilona que ya no engaña al espectador –sostiene–. Cuando se hace de forma seria, con grandes interpretaciones y un guión que trata temas cercanos, es posible conectar con el público”. Si se tiene cerca a alguien del talento de David Serrano es más fácil, claro, si bien su implicación con las películas en marcha es absoluta. “Aquí hacemos todo, desde el guión hasta el cartel. Pero donde más nos volcamos es en el lanzamiento, que es uno de los temas más descuidados del cine español. Vender bien una película no sólo es cuestión de dinero, también de imaginación”. Tantas son las imaginativas fórmulas de promoción que han adoptado –“a veces una simple frase marca

A. H.

toda la diferencia entre el éxito y el fracaso”–, que incluso sus películas profundamente hispanas han viajado por el mundo con notable éxito, rompiendo el viejo tabú de que la comedia española no interesa en el extranjero. Lo último en asaltar las taquillas ha sido *El calentito* y lo próximo será la secuela *Los dos lados de la cama*, a la que seguirán las próximas películas de David Serrano (*Encerrados en la mina*) y de Pedro Tremboury (*Ellos robaron la picha de Hitler*), pasando por el documental de ficción *El crimen de la novia*. Su experiencia al frente de proyectos le ha demostrado que el director

es sólo una parte de la película –“muy importante, claro”–, pero que “el productor lo es todo, es quien debe marcar una coherencia, una línea de venta clara del producto”. Su mayor temor no pasa por la excepción cultural o las políticas de ayudas al cine, pues tiene asumido que “hay que dar resultados aunque trabajemos en una industria cultural protegida por el Gobierno”, sino por “la necesidad acuciante de acabar con la piratería audiovisual”. Desde el éxito que ahora disfruta pide para la industria “más ambición... porque podemos hacer todo lo que nos proponemos”. Él, desde luego, lo está consiguiendo. ■



ZEBRA PRODUCCIONES

Antonio Saura

hallados, alguien “incapaz de decir que no a un buen guión”. Por eso desde su compañía Zebra Producciones –cuya gestión comparte con José Velasco y Natacha Kucic– le hincan el diente a películas de todo género y condición, con apuestas heterogéneas que van desde las comedias comerciales *Dí que sí* y *Dos tipos duros* a los experimentos *El gran mariano* y *Salomé* o los éxitos de crítica *En la ciudad sin límites* y *Rencor*. Antonio Saura (Madrid, 1960) está convencido de que “la taquilla es el resultado de campañas de marketing, y no de que las películas sean buenas o malas”, y como ex-coordinador de la Media Business School sabe de lo que habla, estableciendo constantes analogías entre el negocio del cine y el de la construcción (con concesiones administrativas y especulaciones incluidas), si bien asegura que “el cine español nunca ha estado en mejor momento creativo”. Se incluye entre ellos cuando afirma que “los productores europeos son los que más arriesgan, pues no existen ayudas al desarrollo de proyectos, sólo recompensas al éxito”. Para lograr sus éxitos genera el 70% de los títulos que produce, especialmente atento a nuevos valores y consciente de que “en estos momentos resulta vital volver a seducir al público español como ocurrió a principios de los noventa”. Su teoría es que desde entonces los americanos “se dedican a colocar una película grande cada fin de semana para desmoralizarnos”, pero desde su responsabilidad como productor –“toda película debe tener un propósito”– intentará desbancarlos próximamente con *Oculto*, de Antonio Hernández. ■

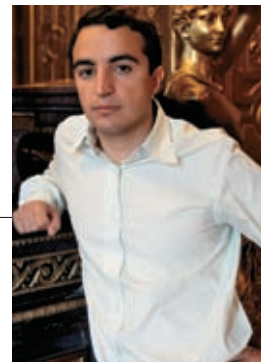
DEAPLANETA

Pau Calpe

EL ‘benjamín’ de los convocados, Pau Calpe (Barcelona, 1969) también es el único que no es socio de la productora donde trabaja (DeAPlaneta), cofinanciadora de éxitos recientes como *Smoking Room* y *Héctor*, pero sí un productor de altas miras muy a tener en cuenta. De él dice el cineasta Salvador García Ruiz que “es una figura fundamental para el tipo de cine que hacemos en España”, y es que gran parte del milagro de que una película tan ‘a contracorriente’ como *Las voces de la noche* saliera adelante se debe a su tenacidad y confianza en los proyectos arriesgados. “En un mercado tan pequeño –apunta–, todo al final depende de los matices”. Achaca gran responsabilidad de una deseable regeneración de nuestro cine a los guionistas, pues asegura que le “cuesta mucho encontrar un guión convincente”, y eso que lee no menos de trescientos al año. En todo caso, su corta pero intensa experiencia –antes de llegar a DeAPlaneta trabajó cuatro años con Elías Querejeta en Esigma–

le dice que avanzamos hacia una industria en la que “se harán menos películas pero más grandes

y mejor pensadas”, pues “el mercado español es muy limitado para absorber tanta producción”. Ahora que los mercados internacionales lo reclaman, anda desarrollando dos proyectos de fanta-terror, *Trastorno*, de Fernando Cámara (el director de *Memorias del ángel caído*), y el próximo largometraje aún sin título del realizador de *Nos miran*, Norberto López Amado, que se rodará en inglés con figuras internacionales. “Para mí lo más difícil de este negocio es dar con el concepto de la película: cuál es la clave y a quién se lo vamos a vender”, una labor aún más complicada cuando, tal y como señala, cada película requiere “poner de acuerdo la percepción del director, la intuición del productor, los gustos de la televisión y las demandas del público”. Algo que rara vez ocurre. ■





RIOJA AUDIOVISUAL

José Antonio Romero

Su pasión por el cine se mide en el riesgo de sus propuestas, que algún día volverá a él en forma de taquillazo, “porque en esta industria, arriesgar es sembrar”. Y puede presumir de ello. Inauguró su productora Rioja Audiovisual con *Se buscan fulmontis*, cuya singularidad no era sino el pálido precedente de una producción aún mucho más marciana que estaba por llegar, *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*. Sorprendió después con una de las propuestas más interesantes del último cine español, *La flaqueza del bolchevique*, pero ni los premios recibidos ni la excelente acogida crítica fueron suficientes para remontar su vuelo en taquillas. En el camino, ha perdido dinero y amigos, aunque asegura que le “duelen más las decepciones humanas que las económicas”. Comenzó como meritorio en el rodaje de *Patrimonio Nacional*, luego trabajó en el laboratorio Madrid Film y en la distribuidora Warner, lo que le ha permitido conocer de cerca todos los eslabones de la cadena cinematográfica. “Dis-

fruto de todo el proceso de una película—asegura—, aunque donde más me implico es en el guión”. Decepcionado pero no derrotado, pues su natural optimismo le impide sucumbir a las dificultades del sector, no oculta su deseo latente: “Pido una revolución en la industria. Muchos confiábamos en el nuevo Gobierno para que la iniciara, pero de momento no se están produciendo ni reformas”. Asegura que el gran cambio tendrá que llegar por el lado de la distribución y la exhibición, “si es que algún día es posible acabar con el doblaje”. Le hubiera gustado producir *Belle époque* o *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, pero de momento espera su taquilla soñada con el *thriller* que rodará en otoño, *Laberinto de espejos*, bajo la dirección del novel Guillermo F. Groizard. Romero (Logroño, 1955) es uno de los hombres a tener en cuenta para señalar nuevos rumbos al cine español. Él lo tiene claro: “La industria sobrevive porque un puñado de productores amamos el cine”. ■



MORENA FILMS

Juan Gordon

desarrolla documentales dirigidos por cineastas como Oliver Stone (*Comandante, Looking for Fidel*), Spike Lee o Martin Scorsese (ambos en preparación), y “Trauma” está enfocado a la producción de *thrillers*, cuyo primer título será *Cargo*, dirigido por Clive Gordon. “Nuestro objetivo es adaptar la realidad inmediata a los géneros cinematográficos para hacerla atractiva”, afirma este productor formado en Estados Unidos y convencido de que “hay un público con ganas de ver cine español al que estamos descuidando”. Juan Gordon (Gijón, 1963) debe de ser de los pocos productores del país que tiene una opinión definida sobre lo que demanda ese público español, “un producto que le entretenga y que al mismo tiempo no le decepcione intelectualmente”, por eso quizá asegura que la misión más importante de cualquier productor es “demostrar la firmeza necesaria para mantener la visión inicial de la película a lo largo de su desarrollo”. Para ello defiende la figura del “productor creativo”, alguien que no contrata directores a ciegas y que asume su papel como “motor de toda película”. Próximamente, veremos su mano invisible en el musical *Iberia*, de Carlos Saura; el fantaterror *Nocturna*, de Paco Cabezas, o el drama *Skin*, de Fran Torres. ■

TESELA FILMS

José Antonio Félez

El Bola fue el principio de casi todo para José Antonio Félez (Madrid, 1953), posiblemente el productor con los criterios más claros en torno a los cambiantes tiempos del cine español. El exitoso debut de Achero Mañas resumía una forma de entender el cine a la que Tesela Films se ha mantenido fiel, aunque no siempre haya concurrido con tanta armonía a la crítica y al público. “Los productores dejamos rastro en nuestras películas”, asegura, “y si no tienen un éxito inmediato, podrán tenerlo con el tiempo”. Desde este convencimiento se explica que en sus prioridades coloque “hacer buenas películas por encima de hacer mucho dinero”, aunque todos sabemos que las dos cosas son muy complicadas en el cine español. Cada piedra del mosaico (tesela) de su productora va encaminada a crear un conjunto de títulos que, a pesar de sus diferencias, comparten una actitud de compromiso con los talentos emergentes y con los tiempos que corren. Los argentinos Eduardo Mignogna y Adolfo Aristarain, a los que ha producido sus últimos trabajos, son las excepciones a la regla. “No desechamos géneros, pero sí hay cierta identidad y estilo en las películas que hacemos”. Fue Elías Querejeta quien le metió el gusanillo de la producción en el cuerpo, y de él ha aprendido que el romanticismo no está peleado con el negocio. Sirva de prueba la fidelidad volcada hacia Santi Amodeo y Alberto Rodríguez, coautores de la incatalogable *El factor Pilgrim*. Ambos cineastas han podido debutar en solitario bajo su protección—con *Astronautas* y *El traje*—, y aunque no hayan conseguido grandes resultados, Félez no ha puesto reparos en producir a ambos un segundo largometraje (el primero en llegar será *7 vírgenes*, de Rodríguez). “En la medida en que nos sigamos entendiendo, seguiremos haciendo películas juntos—explica—, porque el nivel de confianza entre productor y director acaba dando buenos frutos”. Lo mismo puede decirse de Achero Mañas y de sus nuevas adquisiciones: el cortometrajista Daniel Sánchez Arévalo, que dará el salto al largo con *Azuloscurocasinegro*, y Marcos Carnevale, que estrenará en breve *Elsa & Fred*. “La base existe, que es el talento y los profesionales de la industria, y hay diversas sensibilidades en el cine español... lo que falta es superar los prejuicios y vencer los problemas de comercialización”. Convencido de que el futuro de nuestro cine depende del compromiso de la televisión, “como medio educativo y parte fundamental de la financiación”, asegura que “desde el punto de vista de los productores no se puede hacer mucho más de lo que se hace”. De momento, él se conforma con mantener un ritmo de tres largometrajes (“muy cuidados”) al año. ■



Sucedió una noche

El Cultural entrega el próximo jueves, por sólo 8,95 euros, el DVD *Sucedió una noche* (1934), de Frank Capra. Aparte de obtener los cinco Oscars más importantes y de erigirse en uno de los grandes éxitos cinematográficos, esta película asentó las bases de la comedia romántica, que desde entonces hasta ahora no ha hecho más que introducir variaciones.

No importa el número de veces que veamos esta película. La química entre Clark Gable y Claudette Colbert seguirá intacta, el trasfondo social mantendrá su vigencia y, sobre todo, en cada visionado se irá reforzando la impresión de que Capra no desperdició ni un sólo segundo de película. Todo lo que ocurre, todo lo que nos cuenta y cómo nos lo cuenta, está en su sitio con el propósito de servir a una de las comedias románticas que más han hecho por establecer los cánones del género. En realidad, cualquier otra película 'chica conoce chico-no se soportan-están obligados a verse-acaban enamorándose' que se haya hecho después no ha inventado gran cosa, sólo ha introducido variantes (como *Vacaciones en Roma*). Todo estaba en Capra. Y en Hawks. Y en McCarey, claro. Pero sobre todo en Capra. Lo que diferencia a *Sucedió una noche* de otras de su estirpe, aparte de su condición canónica en la comedia moderna, es el subtexto de la historia, tanto social como sexual, que Robert Riskin apuntaló con un extraordinario guión a partir de un reportaje que leyó Capra en una revista.

Resumamos: Ellie Andrews / Claudette Colbert es la popular hija de un magnate que escapa del yate donde la tiene encerrada su padre (Walter Connolly) por haberse casado con alguien que él no aprueba ("es demasiado falso para ti"), el piloto King Westley / Jameson Thomas. Al llegar a la costa de Miami, Ellie coge un autobús camino de Nueva York donde le toca compartir asiento con Peter Warne / Clark Gable, un periodista fanfarrón y en paro en busca de una buena historia. Ambos llegan a un acuerdo: él no hará nada por cobrar la jugosa recompensa que ofrece el padre siempre que ella le dé la exclusiva de su loca aventura recorriendo la costa este del país para encontrarse con el hombre de quien ha sido apartada. De la desconfianza inicial al amor último habrá 3.000 kilómetros que recorrer, en autobús, a pie y en coche, cruzando ríos y campos, pasando hambre y sueño, entre vaivenes emocionales, echando mano de la picardía y el engaño, escapando a detectives y delatores, con el telón de fondo de un país hundido en la depresión económica y anímica (de ahí la importancia y la emoción de esa maravillosa escena musical en el autobús, tantas veces copiada después... la última por Cameron Crowe), tropezando con niños



CURIOSIDADES

–El filme se rodó con un presupuesto de 325.000 dólares, de los cuales 50.000 se destinaron a pagar la participación de Claudette Colbert, que exigió el doble de su caché habitual.

–Existe un 'remake' confeso de la película, *You Can't Runaway from It* (1956), dirigido por Dick Powell y protagonizado por Jack Lemmon y June Allyson.

–El papel de Ellie Andrews fue rechazado por Carole Lombard, Myrna Loy, Miriam Hopkins, Margaret Sullivan, Constance Bennett y Bette Davis.

hambrientos, ladrones de poca monta, desconfiados propietarios de moteles... gente desesperada. Es una comedia romántica, pero también una *road-movie* y un drama social que, como siempre en Capra –más tarde rodaría sus otras obras maestras *Qué bello es vivir*, *Caballero sin espada*, *Juan Nadie*, etc.–, se pone del lado de los vencidos y los humillados, pero sin despreciar a los ricos y triunfadores. Su cine siempre simpatizó con la gente de espíritu libre y honesto.

Corazón y entrañas. A día de hoy, reconoceremos clichés que en su momento fueron todo lo contrario –la escena del auto-stop–, pero nos seguirá sorprendiendo por la picante sexualidad que respira la película, en diálogos y miradas, por la capacidad de seducción de los personajes y la franqueza de un guión perfectamente medido, que avanza a golpe de giros inesperados y convincentes, con especial mención al que concierne al padre de la novia, auténtico pulmón de la película (el corazón pertenece a Colbert y las entrañas son de Gable). A fin de cuentas, el final le dará la razón: Westley era demasiado falso para su hija. El gremio de los periodistas, sin duda la parte más imaginada, queda retratado con la entrañabilidad y maledicencia a la que acostumbraba el viejo Hollywood, aunque en comparación con *Luna nueva* (H. Hawks, 1940), aquí los periodistas parecen auténticos samaritanos.

Sucedió una noche fue un verdadero hito en su tiempo que recogió los cinco Oscars más importantes (hazaña que sólo han repetido *Alguien voló sobre el nido del cuco* y *El silencio de los corderos*). Su éxito tiene más mérito desde el momento en que nadie, ni la mismísima estrella de la película, ni el director de fotografía (¿cómo logró la magia de los destellos dorados en la escena del río?), confiaran demasiado en la idea original de Capra, que se vio obligado a rodar la película sin la excesiva complicidad de la Columbia, en apenas cuatro semanas, prácticamente sin decorados –lo que al final jugó en beneficio del realismo de la película– y soportando las continuas quejas de la Colbert, mimetizada con la joven caprichosa a la que daba vida. Dijo Capra que el rodaje sólo lo disfrutaron (y mucho) Clark Gable y él. Parece mentira. **CARLOS REVIRIEGO**

M Ú S I C A

DOS ESCENAS DE LA FLAUTA MÁGICA EN EL MONTAJE DE LA FURA DELS BAUS

La Fura toca *La Flauta* El Real estrena la polémica versión de la ópera de Mozart

Precedida de una fuerte polémica en París, llega el próximo martes al Teatro Real la lectura (más bien revisión) que ha llevado a cabo la Fura dels Baus de un clásico, *La Flauta Mágica* de Mozart. El grupo catalán ha entrado a saco en el libreto original, transformando un cuento de hadas dieciochesco en un drama onírico. Le han extirpado los diálogos, en alemán, sustituyéndolos por unos textos alusivos de Rafael Argullol. Al frente de un reparto joven, estará una de las grandes estrellas de la dirección de orquesta, el francés Marc Minkowski. El Cultural se sumerge en esta fábula simbólica y brinda las claves para entender la trama de la mano de sus ocho protagonistas.

VUELVE *La Flauta Mágica* de Mozart al Teatro Real para cerrar su temporada y lo hace en un montaje controvertido, fruto de una coproducción del Festival de Ruhr, la Ópera de París y el propio coliseo regio, a cargo de la Fura dels Baus. Junto al grupo catalán y Mozart, habrá un tercer protagonista, esta vez en el foso, el maestro francés Marc Minkowski, una de las grandes estrellas de la vida musical actual que, para mayor Inri, no ha dudado en mostrar su desagrado por la versión escénica, que ya tuvo ocasión de dirigir en París. Pocos títulos como éste han logrado tanto aprecio popular con tan diferentes acercamientos escénicos. En

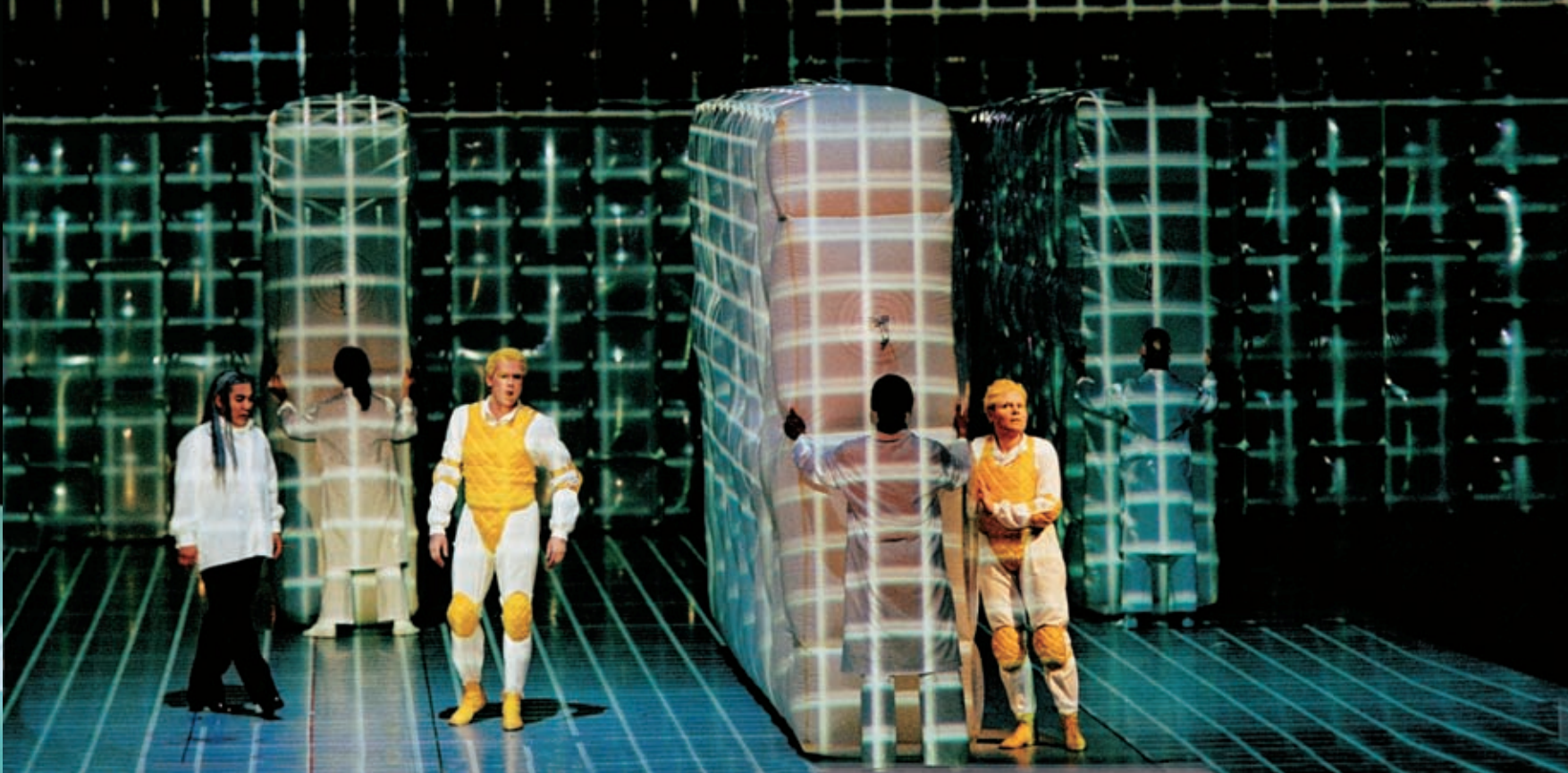
algunos de los últimos montajes se ha visto ambientada en el circo (Achim Freyer en Salzburgo), encerrada en una logia masónica (David McVicar en el Covent Garden) o, incluso, hermanada con Broadway (Julie Taymor en el Met).

Estreno vienés. Estrenada el 30 de septiembre de 1791, a instancias del empresario Emanuel Schikaneder —autor de su libreto y protagonista del personaje de Papageno— vio la luz en un recinto “de barrio”, el Theater auf der Wieden, con un éxito que trascendería la muerte de su autor. Así, la genial realización mozartiana fue inmediatamente apre-

ciada por sus contemporáneos. El mismo Beethoven la calificaba como “obra maestra de Mozart”, y Salieri, convertido por la leyenda en antagonista cinematográfico, certificó que era digna de “ser representada delante de los más grandes monarcas y en las festividades más solemnes”. Lleno de entusiasmo, Goethe llevaría a cabo un libreto, titulado *La segunda parte de La Flauta Mágica* en 1798, y encomendó la partitura al hoy casi olvidado Paul Wranitzky (1756-1808) quien, por cierto, había sido un referente con su *Oberon* en la elección del tema por Schikaneder.

Pero si la música se yergue intocable, el libreto ha conocido otras va-

loraciones. Técnicamente es lo que se denomina un *singspiel*, una obra en idioma alemán, que alterna partes habladas y cantadas. Por concepción híbrida, *La Flauta* ha sido vista como un antecedente de muchos géneros, incluido el musical. Mozart se había sentido interesado en la realización de una “obra alemana” tras el éxito, unos años antes, de *El rapto en el serrallo* pero como han destacado Amedeo Poggi y Edgar Vallora, *La Flauta* se distingue de las demás óperas mágicas, “por la genial contaminación de elementos populares y contenidos filosóficos de indudable trascendencia, de caracteres fabulosos y esotéricos, de episodios có-



WOLFGANG SILVERI

micos y poéticos”. El libreto, que lleva el sello del hombre de teatro que era Schikaneder —que, igual que Mozart, formaba parte de una logia masónica—, está inmerso en el mundo de las *Zauberopern*, (óperas de magia), muy populares en la época. Su fuente principal fue *Lulu oder die Zauberflöte* de Liebeskind, publicado en una conocida antología de cuentos de hadas de los años ochenta, si bien son perceptibles otras múltiples fuentes. Pensada para un teatro popular, se apoya en hasta 14 cambios escénicos, así como continuos chistes, característicos de la escena alemana. Ni que decir tiene que anida una concepción masónica, tantas veces resaltada, aunque los detalles pueden haberse difuminado dos siglos después.

Libreto antagónico. Pese a su estimación general, las opiniones sobre la validez del libreto son antagónicas. Aplaudida por Hegel —que afirmaba que, lo mismo que las obras de Shakespeare, cumple su labor como propuesta teatral— o Schopenhauer —quien veía en él, un “drama pedagógico”—, ha sido muchas veces denostado, tachándolo de ingenuo o incoherente. Las nuevas relecturas, incluyendo la de la Fura, no carecen de lógica. Tal y como afirma el estudioso Stefan Kunze, uno de los

Marc Minkowski (París, 1962) ha logrado escalar con mérito los peldaños que le han empujado a la fama. Se inició como fagotista en formaciones como Les Arts Florissants o La Chapelle Royale, para más tarde fundar el conjunto Les Musiciens du Louvre que ha revolucionado las interpretaciones de muchos compositores, como Haendel o Rameau y le han llevado a calificarle como el “nuevo Harnoncourt”. Dotado de una excepcional energía, sus versiones de la ópera en francés (Gluck, Offenbach, Meyerbeer, Debussy) han sentado cátedra. Graba para Deutsche Grammophon y convierte cada disco en un acontecimiento.

J. ZUBIRÍA



mayores expertos en la ópera mozartiana, “el componente fabuloso de la obra impide el carácter cerrado. De hecho, cuenta con la imaginación del espectador, que continúa desarrollando el tejido suelto de la acción sin que sea necesario fijar alguna versión esclarecedora de los antecedentes”.

Guiños a Goethe. La Fura ha realizado continuos guiños a la consecuencia literaria de su admirado Goethe (no en vano han concebido hasta cinco acercamientos diferentes al *Fausto*), añadiendo elementos de la segunda parte del escritor alemán, en una especie de proyección en el tiempo de los protagonistas. Todo apoyado en una concepción onírica, a partir del trabajo de su colaborador habitual, el escultor Jaime Plensa. Éste declaraba en París, que “el sueño es el espacio ideal donde es posible proyectar la libertad. En tiempos de Mozart, esa misma búsqueda quizá corría por otros caminos, y en su caso, la masonería. Nosotros hemos intentado desempolvar la búsqueda de la libertad, en un momento en el que todos sufrimos la pérdida de referencia. Para nosotros la universalidad pasa hoy por lo cotidiano y la libertad de soñar”.

Aunque esta visión fue muy criticada —y levantó por igual protes-

tas y elogios entre los 28.000 asistentes que abarrotaron las representaciones parisinas—, tiene múltiples puntos de apoyo. El antes citado Stefan Kunze afirma que “es un error pedir lógica en el desarrollo de la acción cuando deben prevalecer los efectos de la abundancia teatral... La música condensada en formas cerradas se libera de la necesidad de vincularse excesivamente a la vía de la realización dramática”. Y aunque pueda coincidir con el análisis de Kunze, más polémica resultó la decisión de prescindir de los diálogos originales, sustituidos por unos textos alusivos de Rafael Argullol, que transforman la ópera en una *work-in-progress*, algo que coincide con la concepción que de la ópera, en general, tiene Gérard Mortier, quien encargara el proyecto a su amada Fura. La polémica en el drama no oscureció la impresionante lectura musical de Minkowski. El maestro francés es todo un fenómeno y sus lecturas del barroco o el romanticismo han dado nuevas visiones a un repertorio, recuperando obras olvidadas. Y si interés tiene su *Flauta*, no menor ha de ser su futura lectura de *Mitridate* que se escuchará en versión de concierto en la próxima temporada del Real.

LUIS G. IBERNI

Ocho personajes mágicos

El sueño de Tamino

EL protagonista de *La Flauta Mágica* es el príncipe Tamino. Mozart eligió la voz de tenor (en origen Benedikt Schack) para un personaje que debe llevar a cabo un largo recorrido iniciático—aspecto en el que se aprecia la cosmogonía masónica de sus autores— que comienza nada más levantarse el telón. Enamorado inmediatamente de Pamina a la que conoce a través de una imagen, atormentado por no poder llevar a cabo su labor, presionado por todo tipo de sacrificios, precede en muchos aspectos a los héroes románticos. Para la Fura, toda la historia es

fruto de un sueño de su protagonista. Agobiado por la información, por la manipulación del mundo que le rodea, esto lo lleva al estrés, representado por una serpiente luminosa. Se desmaya y cuando se despierta, se da cuenta que su vida ha cambiado por completo. Ya no es el mismo y deberá afrontar las nuevas circunstancias.



La reina más ambigua

LA Reina de la Noche es uno de los personajes más populares de la obra. Originalmente pensado para la soprano Josepha Hofer, cuñada de Mozart y embarazada de varios meses, es un papel estático, en parte fruto de esta situación. Canta dos de las arias más famosas—y difíciles— de la partitura, en las que, de alguna manera, muestra sus dos caras: una madre que demanda la salvación de su hija y una mujer poderosa y vengativa dispuesta a todo. Para la Fura, la Reina tiene un papel mucho más ambiguo, también más rico. Frente a lecturas que la muestran sólo como un personaje de maldad, aquí se diseñan facetas intermedias. Es un personaje distante y, como se ve en la segunda parte que redactara Goethe, es un ente del pasado, cuyo mundo se desmorona. En todo caso, no deja de ser una figura muy atractiva y, no olvidemos, es la primera mujer a la que ve Tamino cuando despierta.

El rey del Glam

EL personaje de Papageno es una voz centrada, un barítono, adecuado a las características de su primer protagonista, el libretista Emanuel Schikaneder. En alguna medida es la contrafigura de Tamino, cuyos orígenes dramáticos son perceptibles en el teatro popular vienés. Es un personaje simple, de una pieza, que canta un tipo de arias muy sencillas—donde son perceptibles incluso guiños folclóricos— pero de indudable impacto popular. Para la Fura, dentro de un ambiente onírico, y como tal distorsionado y exagerado, Papageno aparece convertido en un seguidor de los divos del Glam, especie de adorador de Prince, que muestra una cierta frustración por no poder convertirse en lo que realmente quiere. Y proyecta en su amada Papagena su concepción de la realidad que le rodea.



Guías del camino

No hay ninguna duda de que *La Flauta Mágica* es una de las historias más complejas, y ambiguas, que ha inmortalizado el mundo de la ópera. Entre tantos personajes protagónicos, hay toda una serie de secundarios que, sin embargo, tienen una gran importancia. Son los diferentes guías que surgen y ayudan—y en ocasiones dificultan— el recorrido de los protagonistas. En este ámbito deben ubicarse las Damas de la Reina de la Noche, los tres geniecillos, los dos guardianes o el conocido como “Sprecher”, un sacerdote que clarifica algunas de las preguntas que le surgen a Tamino en ese camino iniciático. Las tres damas (tres voces de mujer), son émulas de la Reina de la Noche, en la versión de la Fura, y tienen como ella idéntico carácter seductor, lo mismo que algunos animales, caso de la serpiente o el gato. Los niños aparecen simbolizados por tres bailarinas que, ambiguas, parecen mostrar vínculos lo mismo con la Reina que con Sarastro. El resto adquiere la misma identidad onírica.



La flauta de neón



EN la versión de la Fura el personaje de Pamina adquiere unas características especiales. En *La Flauta Mágica*, la hija de la Reina de la Noche—interpretada por una soprano lírica que cuenta con una bellísima aria— es el centro que da sentido a todo. Es el personaje que une el mundo por su amor y por su belleza. Además depende de ella misma al separarse de su madre, con lo que debe afrontarlo todo en primera persona. Para la Fura, Pamina es también fruto del sueño. Es como si fuera el igual de Tamino y, por ello, lo apoya en todo su recorrido. De alguna medida más que un *alter ego*—como puede ser Papageno— es la otra cara del protagonista. Tamino cuenta para superar todos los problemas con una flauta, que le entrega la Reina de la Noche, que en el caso de la versión de la Fura dels Baus, es de neón, todo un símbolo de una realidad con la que debe convivir.



Monostatos motero

Si hay un personaje interesante en el terreno dramático, aunque quizá no cuente con una presencia acorde con su realidad, ése es Monostatos. Canta un aria, en la que Mozart acude a referencias turcas, en una demostración de su desprecio –característico en su época– por los habitantes del estado asiático que eran, para los centroeuropeos, como el enemigo permanente. Es un personaje marginal, malvado, que se siente atraído por Pamina, porque en realidad ve en ella a todas esas mujeres que le desprecian. Es una figura moderna que, como resalta Kunze, habla de un mundo frío y muy poco humano. La Fura destaca todas las posibilidades que reporta. Vestido como un motero, con la apariencia de aquéllos que recorren kilómetros montados en su Harley Davison, muestra una temeridad y un coraje de los que, en realidad, carece. Parece malo aunque sólo sea para superar la marginalidad a la que se ve sometido. Acabará liándose con la Reina para superar su insatisfacción.

Sarastro cínico

EL personaje de Sarastro – cantado por un bajo, un timbre que refleja autoridad– es mucho más complejo de lo que, aparentemente, parece. Rodeado de un carisma y de un aura que impactan a su alrededor, para todos los efectos, también es un ser autoritario, tal como subrayan sus diferentes intervenciones. No es malvado, como le califica la Reina de la Noche, pero muestra una permanente intransigencia y una gran crueldad, sobre todo al tratar a Monostatos. Sarastro es el motor de la acción cuando rapta a Pamina. En la versión de la Fura, Sarastro no es tampoco monolítico, incluso tiene un toque cínico. De ahí que se le vea vestido con un smoking al modo de los dueños de los casinos, que le da un cierto aire mafioso.



Mundo onírico

LA Fura ha diseñado un escenario muy especial, realizado por el escultor Jaume Plensa, lleno de colchones hinchables, piscinas de bolas, arneses, columpios, toboganes, con unos vestidos cómodos, que tienen sus hombreras y rodilleras, como si se tratara de personajes de videojuego. Con ello se pretende captar esa imagen de un sueño en el que intentan sumergir a los personajes y a todo el público. La escenografía, en alguna medida, se convierte en un protagonista más, dotado de vida que está en continua interrelación con los protagonistas. Es un mundo un tanto confuso que va adquiriendo su realidad progresivamente y se plasma al final del todo, cuando se caen las paredes y surge limpio el fondo del teatro.



XXIX FESTIVAL DE JAZZ DE VITORIA-GASTEIZ

ENTRADAS A LA VENTA EN INTERNET www.jazzvitoria.com

Polideportivo de Mendizorroza

Domingo, 10 de julio
18,30 horas

Concierto Para Niños
Juilliard All Stars

Lunes, 11 de julio
20,30 horas

Noche Electrónica
Ortophunk
De Phazz
Us3

Martes, 12 de julio
21,30 horas

Charlie Parker Legacy con: Wess Anderson, Jesse Davis, Vincent Herring, Ronnie Mathews, Ray Drummond & Jimmy Cobb **Invitado especial:** Francesco Cafiso
Chick Corea & Carles Benavent, Jorge Pardo, Rubem Dantas & Tom Brechtlein

Miércoles, 13 de julio
21,30 horas

Noche Blue Note **Joe Lovano Quartet** con: Hank Jones, George Mraz & Lewis Nash
Cassandra Wilson

Jueves, 14 de julio
21,30 horas

Charlie Haden & Land Of The Sun con Gonzalo Rubalcaba, Miguel Zenon, Tony Malaby, Michael Rodríguez, Oriente López & Ignacio Berroa
Steps Ahead con: Michael Brecker, Mike Mainieri, Mike Stern, Richard Bona & Steve Smith

Viernes, 15 de julio
21,30 horas

Noche Uerve **Madeleine Peyroux**
Jamie Cullum

Sábado, 16 de julio
21,30 horas

Taj Mahal Trío
Koko Taylor & Her Blues Machine
The Robert Cray Band



29º Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz
10-16 Julio Uetalla
Gasteizko Jazzaldia
IBERDROLA



Oficina de atención al público del 30 de mayo al 16 de julio:
San Prudencio, 8 bajo • 01005 Vitoria-Gasteiz • Tfno. 945 14 19 19
• Fax 945 13 02 87

Correo electrónico: jazzvitoria@jazzvitoria.com
Página web: www.jazzvitoria.com

Teatro Principal 18,30 horas

12 de julio **Matthew Bourne**
13 de julio **Moutin Reunion Quartet**
14 de julio **Akosh.S.Unit**
15 de julio **Hiroimi**
16 de julio **Bobby Previte – Charlie Hunter – Greg Osby**

Keler Jazz de Medianoche Alrededor de Medianoche

Hotel NH Canciller Ayala

Del 12 al 16 de julio **Benny Green Trio**
Del 12 al 14 de julio **John Pizzarelli Quartet**
Días 15 y 16 de julio **Kurt Rosenwinkel Trio**

Del 12 al 16 de julio

VI Seminario de Jazz con la Juilliard School de Nueva York

Seis profesores de la Juilliard School de Nueva York darán clases de trompeta, trombón, saxo-clarinete, piano, contrabajo y batería. Chick Corea impartirá una Clase Magistral. Además tendremos clases para niños que sean alumnos de Conservatorios y Escuelas de Música ("Descubriendo el Jazz") así como clases y foros de pedagogía para profesores de música.

Un taller

LA pasada semana tuvo lugar en el patio principal de la Universidad de Alcalá de Henares, sin ocupar grandes titulares en la prensa, un acto ejemplar en muchos sentidos. Se trataba del final del taller de canto y escena operística organizado por dicha universidad con la autoría de Gian Carlo del Monaco. El director de escena, hijo del legendario tenor Mario del Monaco, recibió la medalla de honor de la Universidad de manos de su rector Virgilio Zapatero. Era la forma de agradecer el trabajo realizado "por amor al arte". Resulta ejemplar que figuras del prestigio de este artista se avengan a trabajar gratis durante semanas a beneficio de los jóvenes.

Tras considerar los tipos de voces de los jóvenes finalistas, se decidió presentar una gala final de curso con escenas de *Bohème*, *Pagliacci* y *Rigoletto*, un repertorio amplio y complicado que permitía valorar el trabajo realizado. El nivel canoro no desmerecía del que se escuchó en el reciente Operalia. Pero lo importante en este taller fue precisamente la labor escénica desarrollada. No se puede sacar más partido a un precioso patio y me voy a referir, como ejemplo, a la escena final de *Rigoletto*.

El público, que disfrutó de estas escenas, no pudo imaginar cuánto esfuerzo había detrás, ni caer en todos los detalles de un trabajo que se trataba de auténtico teatro y no sólo de "fotografías de gran belleza plástica". De ahí que asistir a los ensayos proporcione una información fundamental. Esfuerzo del profesor y esfuerzo de los alumnos, que habían de repetir una y otra vez las partes hasta quedar a completa satisfacción de un maestro un tanto exigente y dominante. Yo pensaba que alguno tiraría la toalla, pero no. Perdonaban tanto sudor porque del Monaco era una exhibición: cantaba las partituras casi mejor que ellos y conocía el fondo musical y escénico como nadie. "¡Eres una puta, has ayudado a tu hermano a liquidar cuantos ha querido, pero ahora te quieres tirar a este joven y nadie te lo va a impedir. Empuja, pega a tu hermano, oblégale a que te haga caso!" le decía a Magdalena. Y así una indicación tras otra hasta dar vida en un simple patio, y sin decorados, a una escena final de *Rigoletto* como no se ve en los teatros. Eso es talento.

GONZALO ALONSO

Galicia busca la coherencia

EL de Galicia es un Festival Internacional, con sede en Santiago, que nació hace siete años, quizá como reacción desde la capital de la Comunidad al ya más acreditado y, también, de más coherente planteamiento titulado Mozart, sito en La Coruña. Después de algún tiempo a una aparente deriva, poco a poco, las cosas se van orientando. Dentro de una programación sin nexos comunes, vemos ahora un cierto orden, dentro de una disposición abierta, en la que es difícil descubrir grandes nombres de la interpretación, si exceptuamos al director Lorin Maazel, que actúa al frente de la Filarmónica Toscanini (Rimski-Korsakov, Musorgski/Ravel), y al pianista virtuoso, en vías de convertirse también en auténtico músico, Arcadi Volodos (Beethoven, Scriabin). Se otorga notable protagonismo a la música vocal. Así, la ópera está presente en el recital de la frágil soprano armenia Elizaveta Martirosyan, a la que acompaña el pianista Sergio Kuhlmann (canciones italianas y dos fragmentos de *Rigoletto* y *La rondine*) y en el de la soprano Ainhoa Arteta y el tenor Luis Dámaso, junto

a la Sinfónica Ciudad de Oviedo y Enrique Patrón de Rueda. Ópera es también, en la versión habitual, *Marina* de Arrieta, que se presenta en un arreglo (?) de J. A. Irastorza. S. Krasteva y el venezolano, cada vez más asentado, Juan Tomás Martínez son sus protagonistas. A este grupo



LORIN MAAZEL DIRIGE EN SANTIAGO

pertenece también el interesante concierto dedicado a Weill por la soprano Itziar Álvarez y la pianista Bárbara Granados. Muy apetecible el concierto Vivaldi de la Orquesta Barroca de Venecia que dirige Andrea Marcon, modernos conjunto y maestro de calidad.

El magnífico pianista canario Iván Martín es el divo en la sesión Bach de la Orquesta Proyecto Bach. La joven directora vasca Inma Shara se sitúa ante la Orquesta Sinfónica de Ucrania y el especialista en barroco y clásico Harry Christophers lo hace ante la Real Filharmonía de Galicia (Mozart, Haendel y Stravinski). Nos queda hablar de dos conciertos que pueden tener su aquí: el de espirituales a cargo de Soweto Gospel Choir y el del Grupo de Música Antigua Il Dolcime lo dirigido por Isabel Monteiro. **A. REVERTER**

Jazz con querencias latinas

ALCALATINJAZZ, el certamen, que se desarrolla desde hoy hasta el 24 de julio próximos en la madrileña Alcalá de Henares, quiere atender a las propuestas más cruzadas del género, dando cancha, no sólo al jazz con acen-

G. MIRALLES



tos latinos y caribeños, sino a otras propuestas musicales menos ortodoxas como el blues, la música brasileña o electrónica. La cita se inaugura hoy con uno de los guitarristas cardinales del género, Pat Metheny. Luego llegarán los apuntes electrónicos y brasileños del trío Mocotó y el jazz de uno de los bajistas que apadrinara Miles Davis, Marcus Miller (5 de julio). La tercera jornada estará dedicada enteramente al blues de uno de los artilleros más acreditados de la escena norteamericana, Lucky Peterson, y al de una

dama con mucho diablo dentro, la yugoslava Ana Popovic (6 de julio). El jazz amable y delicado del cantante y guitarrista Jesse Harris compartirá, el 14 de julio, tarima junto a la banda del guitarrista Cornell Dupree, Soul Survivors. La recta final, por su parte, contará con ese gurú de la música electrónica que es Louie Vega y un trío de la casa, Dead Capo (17 de julio). El festival concluirá con la cantante mallorquina de origen guineano Concha Buika y el piano exiliado, aunque cubanísimo, de Bebo Valdés. La Huerta del Obispo acoge el festival. **P. SANZ**

DISCOS



GIACOMO PUCCINI

ANGELA GHEORGHIU. SINF. DI MILANO G. VERDI
EMI 5795500

ANGELA Gheorghiu lleva camino de convertirse en la soprano que más graba aquello que no puede cantar en escena. Su nuevo disco recoge arias de las óperas más conocidas de Puccini, la mayor parte de las cuales corresponden a obras que nunca ha interpretado sobre un escenario. Así *Butterfly*, la dramática *Fanciulla del West* o el personaje central de *Turandot*. La verdad es que Gheorghiu canta con mucho gusto y con personalidad, pero ni el estudio es capaz de evitar que se perciba la irrealidad de este canto lleno de trucos para disimular las muchas impotencias en graves o dinámicas. Dicen que no se venden discos, éste es posible que se venda, pero, al paso que vamos, habrá que comprar exclusivamente grabaciones en vivo. El resto es casi puro engaño. En algunas piezas cuenta, cómo no, con breves intervenciones de Roberto Alagna. Alguna hasta forzada para dar más relevancia a la intervención. **G. ALONSO**



J. B. BOISMORTIER

SONATAS PARA BAJOS. LE CONCERT SPIRITUEL
GLOSSA GCD 921609

UNA de las cosas que más atraen de este espléndido disco es su sonoridad, construida a base de timbres graves, de instrumentos que suelen formar parte del bajo continuo. La música es de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), situado a veces entre dos influencias, la italiana y la francesa y que pasó parte de su vida en Cataluña y alrededores. Su tradicional rica imaginación resplandece en esta serie de sonatas, escritas en París de 1726 a 1734 y que dan pie a la exhibición de la viola de gamba, el chelo y el fagot, sobre la base de contagiosos aires de danza, que nos traen alguna de las características esenciales del estilo del músico: dobles cuerdas en los tiempos fuertes, fricciones armónicas, oscilación ternaria... La interpretación del conjunto Le Concert Spirituel, a las órdenes de un nervioso Hervé Niquet, es extraordinaria. A la altura de las que ya nos ha ofrecido de Purcell, Demarest o Haendel. **A. R.**



UMO JAZZ ORCHESTRA

TRIBUTE ELLINGTON. K. LINTINEN, DIRECTOR
WARNER 1618832

EL norte europeo, si exceptuamos el caso francés, dispone de los cimientos más sólidos del jazz continental, por lo que no extraña la extraordinaria madurez de sus representantes. La UMO Jazz Orchestra es una valiosa maquinaria auspiciada por el gobierno finlandés, que nació para estimular la creación de talentos jazzísticos en el país (vaya, lo mismito que aquí...). Esta nueva entrega, dedicada a la audacia compositora de Duke Ellington, lleva la firma de su director, el pianista Kirmo Lintinen, que aporta unos arreglos de una modernidad algo clásica. Entre sus líneas se descubren jazzistas de mucho poderío, como los trompetistas Tero Saarti y Timo Paasonen, o los trombonistas Markku Veijonsuo y Mikko Mustonen. Así, el fuego orquestal de esta locomotora nórdica se pasea con emoción y gloria sobre clásicos como *Perdido*, *Sophisticated Lady*, *Caravan* o *The Mooche*. Un homenaje que hubiera aprobado el propio Ellington. **P. SANZ**

"UNA AUTÉNTICA REVOLUCIÓN DEL UNIVERSO VISUAL DEL MUNDO DE LA ÓPERA"

TEATRO REAL MADRID

MINKOWSKI EN EL TEATRO REAL LOS DÍAS: 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18 DE JULIO

www.elcorteingles.es

MINKOWSKI

DIRIGE EN EL TEATRO REAL "LA FLAUTA MÁGICA" CON UN ESPECTULAR MONTAJE DE LA FURA DELS BAUS

CONSIGUE AHORA, POR TIEMPO LIMITADO, LOS MEJORES DISCOS DE MINKOWSKI A UN PRECIO INCREÍBLE

TEC 002 89474 51426	TEC 002 89474 20927	TEC 002 89474 42724	TEC 002 89474 04821	TEC 002 89474 21429
TEC 002 89471 56224	TEC 002 89471 13324	TEC 002 89483 47431	TEC 002 89471 34721	TEC 002 89474 21825

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



MERCEDES RODRÍGUEZ

Inma Shara

“Ha llegado el momento de la mujer directora”

El próximo martes la directora alavesa Inma Shara se enfrenta a uno de los mayores retos de su carrera: dirigir a la Filarmónica de Israel en un concierto dedicado a España. Con este motivo, la joven batuta ha hablado con El Cultural sobre su carrera y la dificultad que existe en España para alcanzar cierta estabilidad en su profesión.

TAN sólo dos directores españoles han sido invitados a ocupar el podio de la Filarmónica de Israel en sus setenta años de historia. Tras Frühbeck de Burgos, será Inma Shara (Amurrio, Álava, 1972), la que el próximo martes dirija un concierto que servirá para clausurar el festival de verano de la legendaria formación: “Curiosamente será la primera vez que la orquesta toque la *Rapsodia española* de Albéniz. Va a ser un reto el intentar transmitir las claves de una obra que desconocen”. Un compromiso que corona un lustro de actividad como directora invitada —este año participará en las temporadas de las Sinfónicas de Atlanta, Jerusalén o Roma— y en el que no ha dejado de formarse al lado de relevantes batutas como Rahbari, Colin Davis o Zubin Mehta, cerca del que ha trabajado en Florencia o Israel. Shara volverá de nuevo a España en julio para dirigir a la

Nacional de Ucrania dentro del Festival Internacional de Galicia.

—¿Se lo pensó a la hora de dedicarse a una profesión tan compleja?

—Empecé con cuatro años, sin ser muy consciente de lo que hacía. A los quince vi claro que lo que quería era dirigir, que mi medio de expresión sería la orquesta. Nunca me planteé una carrera de solista. Estudié piano y viola para conocer sus posibilidades técnicas y expresivas, algo que te ayuda a saber lo que puedes pedirle o no a un músico. También composición, para profundizar desde dentro en las entrañas de la música, un bagaje fundamental para entender un lenguaje tan complejo; saber, por ejemplo, qué planos son los más importantes y cuáles secundarios dentro de una sinfonía.

—Es mujer y joven en una profesión dominada por los hombres, ¿Cómo ejerce el necesario liderazgo?

—El respeto es lo más importante. Una orquesta es una gran familia, con sus grandezas y sus miserias. Y, como cada cultura, cada una es distinta. Cuando tú amas la música, normalmente la formación te responde y es receptiva a tus indicaciones, al trabajo en conjunto. Antes dominaba un modelo más autoritario, cercano a Toscanini, pero la figura del director ha evolucionado.

—¿Cuáles han sido sus referentes?

—Para mí uno de los históricos ha sido Bernstein, ejemplo de hombre completo. Fue un gran músico y pedagogo, todo fuego y pasión. Además estaba su extraordinaria técnica, algo que siempre evita perder tiempo y ayuda a encontrar una unidad musical. Admiro también a Metha, Kleiber o Masur. Pero no existe el director perfecto que aúne técnica, trabajo, exquisitez, liderazgo...

Acceso complicado

—En España sigue siendo muy complicado acceder al mundo profesional desde el académico...

—Es duro, aquí no hay una infraestructura que canalice de alguna manera la carrera de los directores de orquesta. Ni asociación ni nada, uno acaba la carrera y ya. Y es muy di-

fícil entrar ya que la mayoría de las veces funciona como un *do ut des*, tú me invitas a tu orquesta para que yo te invite a la mía, como un círculo cerrado. Y, claro, si uno no es titular de una orquesta no tiene nada que ofrecer al otro. Por eso me considero una privilegiada por vivir de una profesión a la que es muy difícil llegar.

—¿Ve lejana una titularidad?

—¡Claro que me encantaría ser directora titular de una! Pero no es fácil porque no hay tantas orquestas. Ya llegará si tiene que llegar, yo luchó y trabajo para que sea así pero a veces no depende de una misma, sino de las circunstancias de la vida.

—¿Nota que se valora más al artista que viene de fuera?

—Sin duda, me siento mucho más apreciada cuando trabajo en otros países. No tanto por el público, porque la acogida aquí siempre ha sido extraordinaria, sino por esos círculos que se generan en el ambiente profesional nacional. Además, ésta es una carrera individual, para acceder a los puestos no hay oposiciones, sino que todos son cargos de confianza cuya elección depende, a menudo, de muchos intereses.

—¿Es el mejor momento para la mujer directora?

—Al igual que la incorporación de la mujer en la orquesta ha sido algo paulatino, creo que su llegada a la dirección viene ahora. Será un cambio lento. La excepción está quizás en Estados Unidos donde la música es una carrera universitaria. Tampoco el público está habituado a ver una mujer directora. Es importante romper con esta concepción tan “clásica” que rodea a nuestra disciplina. La mujer puede tener la misma fuerza para dirigir que un hombre, y éste la misma exquisitez o sensibilidad que una mujer. Se trata más bien de amar o no la música y sentirte o no artista.

CARLOS FORTEZA

Jesús María Sanz

“Las ciencias básicas no atraen suficiente talento”

“LAS universidades son instituciones de una complejidad que excede todo lo imaginable”. Son palabras de Jesús María Sanz (Valladolid, 1953) que, además de rector, es catedrático de Matemática Aplicada. Su interés por potenciar la investigación desde la universidad empieza a dar sus frutos introduciendo un sistema global de reconocimiento de las tareas de investigación del profesorado. “También hemos aprovechado los fondos europeos para mejorar las infraestructuras”, precisa.

—¿Qué papel juega en estos momentos la universidad en el desarrollo científico?

—A pesar de no estar, ni haber estado nunca, bien financiadas, las universidades españolas han conseguido hoy salir de su largo y profundo atraso y generar ciencia y tecnología en una cantidad que se corresponde relativamente bien con nuestra demografía y con nuestra economía. Afortunadamente todos los indicadores numéricos así lo prueban. En mi opinión, la introducción de los sexenios de investigación (complementos económicos al profesorado que investiga) y la creación de un sistema de financiación de proyectos basado en el mérito han sido los principales agentes en el proceso de mejora universitaria de los últimos veinte años. Por el contrario, nuestras empresas ni de lejos dedican todavía a tecnología e innovación los recursos que serían de esperar dado su tamaño. El reto de las universidades en producción científica es ahora



CARLOS ARRANZ

La universidad ante el desarrollo científico, la iniciativa privada y su relación con Iberoamérica a través de la red Universia son algunos de los aspectos que aborda en esta entrevista para El Cultural Jesús María Sanz, rector de la Universidad de Valladolid. Además, valora la celebración en Madrid del Congreso Internacional de Matemáticas.

mejorar la calidad; aún son pocos, por desgracia, los científicos españoles que consiguen suscitar gran impacto internacional.

Becas y salarios

—Como rector, ¿existen suficientes medios en la universidad española para desarrollar programas científicos sin tener que emigrar a otros centros europeos y americanos?

—Creo que, en general, hay medios suficientes, aunque siempre habrá excepciones en algunos campos concretos. Sin embargo faltan becas y salarios que permitan incrementar el número de investigadores en la medida que sería necesario. También hay que recordar que emigrar tal vez sea malo, pero pasar temporadas largas fuera de casa es imprescindible y tanto más cuanto

mayor sea la calidad a la que se aspire. La movilidad de profesores, investigadores y alumnos es otra de las metas por conseguir para nuestro sistema de universidades e investigación, excesivamente localista. La transferencia a las Comunidades Autónomas tampoco ayuda mucho a este respecto.

Campos matemáticos

—Como matemático ¿en qué situación se encuentra la investigación matemática en España dentro del ámbito universitario?

—El avance experimentado en los últimos veinte o treinta años es sencillamente espectacular: se partía de un nivel muy bajo en cantidad y calidad y hoy jugamos un papel en la escena internacional más que satisfactorio en todos o casi todos los campos matemáticos. Hace treinta años la ausencia de España en los congresos y revistas internacionales era más la regla que la excepción. La principal amenaza hoy es que los estudiantes de bachillerato bien dotados para la matemática suelen elegir estudiar ingenierías en la universidad; las ciencias básicas no atraen suficiente talento. Es un problema común a todo occidente.

—¿Cómo contempla el panorama dentro del análisis numérico?

—Una vez más he de decir que la mejora ha sido increíble. Cuando yo empezaba, hace unos veinticinco años, muchos de los antiguos catedráticos de matemáticas en la universidad negaban o ignoraban hasta la misma existencia del análisis

“El sistema universitario español debería ser la referencia para el estudiante iberoamericano y sin embargo EEUU ejerce una atracción muy superior. Aún debemos trabajar mucho desde las administraciones públicas, las universidades y las empresas”

numérico (resolución efectiva de problemas mediante uso de ordenadores). Hoy el nivel es más que adecuado, tanto en los aspectos más teóricos, como en la atención a los problemas reales de la empresa y de las otras ciencias.

—¿Qué expectativas tiene con respecto al Congreso Internacional de Madrid de 2006?

—La serie de Congresos Internacionales de Matemáticos celebrados cada cuatro años es claramente el evento matemático más importante y de más nivel de cuantos se organizan en el mundo. Creo que la mayor de las satisfacciones que he tenido en mi carrera es la invitación que recibí a participar en la edición de Zurich en 1994. Que se nos haya concedido la organización en 2006 es un reconocimiento al hecho de que hoy contamos en la matemática mundial, a pesar de carecer de tradición. El congreso debe ser una ocasión de hacer visibles las matemáticas en España y de estimular el interés de la sociedad hacia ellas. Tenemos un gran reto de comunicación.

—¿Qué iniciativas ha desarrollado la Universidad de Valladolid en el ámbito de la investigación?

—Hemos introducido un sistema global de reconocimiento de las tareas de investigación del profesorado, que se utiliza, junto a los datos docentes, tanto para fijar las asignaciones económicas a los departamentos, como para determinar la plantilla de los mismos. El resultado

rector no puede apostar por potenciar sólo la investigación: hay que buscar un equilibrio con el estímulo de la docencia, la gestión y otras actividades.

Innovación y desarrollo

—¿Qué papel juega la iniciativa privada?

—Los contactos universidad/empresa van mejorando constante-

a la vez efecto y causa de la poca productividad de nuestra economía y con especial incidencia en las zonas del país donde domina más la pequeña empresa.

—¿Son suficientes los lazos con las universidades iberoamericanas?

—Son numerosos, pero no suficientes. El sistema universitario español debería ser la referencia para el estudiante iberoamericano y sin embargo los Estados Unidos ejercen una atracción muy superior. Creo que aún debemos trabajar mucho desde las administraciones públicas, las universidades y las empresas, en especial aquellas con intereses e inversiones en el continente americano. En particular nos perjudica que el sistema español, que ha logrado dotarse de diplomaturas y licenciaturas de razonable calidad, aún no haya desarrollado satisfactoriamente los estudios de postgrado. El Espacio Europeo de Educación Superior abre posibilidades a este respecto y debemos aprovecharlas.

JAVIER LÓPEZ REJAS

Cinco años de Universia

La Universidad de Valladolid forma parte del proyecto Universia, una red de cooperación universitaria patrocinada por el Grupo Santander que está integrada por 843 universidades iberoamericanas. El portal (www.universia.net), presente en 11 países, cumplirá cinco años el próximo 9 de julio. Es un portal de información, cooperación y servicios para universitarios. Jesús María Sanz lo considera “una gran iniciativa” en la que “lo mejor está por venir, sobre todo en la integración de los diversos sistemas iberoamericanos entre sí y en la conexión Iberoamérica-España”.

ha sido atraer a la investigación a sectores que antes no estaban activos. Muchos indicadores de actividad se han duplicado en unos pocos años. También hemos aprovechado bien los fondos europeos para mejorar las infraestructuras. Pero un

mente y en muchos terrenos: prácticas de pre y postgraduados, enseñanza a medida, proyectos de investigación. Por desgracia algunos sectores empresariales se hallan aún muy alejados del mundo de la innovación y el desarrollo; algo que es

Farmaindustria

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

El valor del medicamento



GONZALO SUÁREZ

“Ahora no me manifestaría ni por el cine español, hay inflación”

PREGUNTA: Advierte que quizá no debiera haber escrito *El hombre que soñaba demasiado*. ¿Es una confesión, una declaración de principios, una provocación?

RESPUESTA: Tonta coquetería de escritor, combinada con cierta reticencia y pudor a la hora de hablar de mí mismo y de involucrar inevitablemente a otros.

P: ¿Y por qué algunos no deberían leerlo?

R: Por precaución, porque los libros no deben caer en según qué manos.

Necesitan su momento y su lector. Especialmente, *El hombre que soñaba demasiado*.

P: ¿Ya le ha perdonado a Carmen Balcells que le incitara a escribirlo?

R: Desde luego, cómo no perdonar el empujón creativo a esa mujer admirable e irresistible..

P: ¿Cuánto hay en el libro de recuerdos, sueños e imaginación?

R: No tengo contable. Pero me he aplicado a contar estrictamente la verdad. La vivida y la soñada.

P: Nació en vísperas de la revolución de Asturias, estaba en Madrid cuando los sucesos del cuartel de la Montaña... ¿es seguro tratar con usted?

R: Sí. Soy un auténtico caballero andante que suele salir indemne hasta de sus propios desmanes.

Además, hace tiempo que no me bombardean.

P: ¿No es una lástima que algunos tarden tanto en crecer? Porque usted con cuatro años se supo “mayor” al descubrir que ya no le gustaban los tiros ni la guerra.

R: Nunca me han gustado. Ni en juegos. Siempre he sospechado que detrás de Gary Cooper matando al malo venía, por ejemplo, lo de Iraq.

P: Hablando de Iraq ¿por qué se manifestaría ahora?

R: Dada la inflación de manifestaciones, por nada.

Aunque me pagaran el autobús, el bocadillo y la pancarta. Más bien trataría de calmar el panorama.

P: Y a los políticos, supongo.

R: Algunos padecen una ludopatía contagiosa y confunden la realidad con sus videojuegos.

P: ¿Ni siquiera saldría a la calle por el cine español?

R: No. Por el cine, haría cine. Y, si fuera preciso, inventaría el cine. Como en mis inicios.

P: ¿Cómo se vive entre sueños y

Una mujer desenterrada, con un zapato en la mano, persigue a Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) a través de las páginas de *El hombre que soñaba demasiado* (Areté). Su autobiografía. O sea, una obra de ficción en la que casi todo es real y parece un sueño. ¿O es



al revés? Por eso, muestra sus huellas dactilares, su infancia, el fútbol, la pasión por el cine, por la escritura y la vida. Una historia soñada y real a un tiempo por la que pasean un buen puñado de fantasmas, desde su padre al hombre del arco, de Helenio Herrera a Orson Welles.

realidades?

R: No conozco los confines, pero mantengo saludables relaciones con la realidad.

P: ¿La vida es sueño?

R: Y los sueños también son vida. Sólo los muertos dejan de soñar.

P: Como decía Leolo, el protagonista de la película de J. C. Lauzon, ¿“porque sueño no estoy loco”...?

R: Efectivamente.

Pero no basta soñar.

Hay que actuar incluso en sueños.

P: ¿Cuál ha sido su mejor sueño de seductor?

R: Es inconfesable.

P: Hablando de sueños, ¿estamos soñando esta conversación, o le parece quizás una pesadilla?

R: Soñada o no, nuestra conversación se esfumará, pero dejará una huella impresa. Confío en que no resulte una pesadilla para los demás.

P: Escribe que el cine es peligroso para el que lo hace, y contaminante para quien lo ve. ¿El crítico cinematográfico vendría a ser Greenpeace?

R: Todo mancha, todo quema, todo pincha. El cine también. Pero, a veces, es un buen subterfugio para soportar la realidad.

P: ¿Qué director o productor le parece el mayor enemigo de la ecología cinematográfica española?

R: Los mayores enemigos

de la ecología, incluida la cinematográfica, están más arriba, y alguno usa sombrero tejano.

P: Hace años, Cortázar le describió como un escritor que hacía cine y un cineasta que escribía. ¿No le ha acabado perjudicando?

R: Con su proverbial lucidez, me ha fastidiado. Porque ahora, en lugar de hablar de mis libros y películas, algunos se contentan con repetir el estribillo.

R: ¿Siente nostalgia de sus años de pésimo actor?

R: Sólo tengo nostalgia de cuando jugaba al fútbol en una playa asturiana, con los pies descalzos y la marea baja.

P: Escribe que la técnica siempre le ha perseguido pero que no logró alcanzarle... ¿ni siquiera ahora?

R: La técnica acude siempre en tu ayuda cuando le llevas la delantera.

P: ¿Ha encontrado ya su lugar bajo el sol en el cine español?

R: No, no creo que haya tal lugar bajo el sol, más bien a la sombra y en espacios abiertos.

P: “El hombre que soñaba demasiado” confiesa al final que ha “dejado de cazar sueños” ¿definitivamente?

R: Puede que los sueños me hayan cazado a mí...

NURIA AZANCOT