

EL CULTURAL

30 de marzo-5 de abril de 2006

www.elcultural.es

Adriana Mater

Todo sobre la ópera del año

Censura

El teatro prohibido por el franquismo

Best sellers

Genuino sabor americano

Kim Ki-duk

habla sobre la película *El arco*

El nuevo comisario de la Bienal de Venecia nos desvela las claves del arte que viene

Robert Storr

“Quiero ver el arte nuevo que se hace en España”

EL MUNDO



Cosas veredes, amigo Sancho: tras meses de negociación inteligente y silenciosa, RBA compra la prestigiosa editorial Gredos. La oferta, acariciada durante meses por las cuatro familias propietarias de la editorial clásica desde su fundación, en 1944, no podía ser rechazada: RBA, que ha hecho su negocio fundamentalmente en el kiosko, paga bien y no desguaza; al contrario, se compromete a conservar las colecciones de clásicos de Gredos y fomentar la literatura de fondo. Gredos da para llenar muchos huecos, y RBA se da un baño clásico, así que todos contentos.

Me colé en el curso *express* que **Boadella** dio a los ejecutivos. Buena idea la de los organizadores pero si fuera empresario no enviaría a mis empleados a sus clases. ¿Cómo fiarme de un señor que elogia la pereza y que anima a trabajar como si fuera una diversión? Puede que a él estos consejos le hayan ido bien para su empresa de 25 nóminas/actores, pero suena subversivo, muy **Lafargue**.

Todavía no acabo de entender el bombo que le dieron al concurso supuestamente internacional que el Museo Nacional de Arte de Cataluña convocó para elegir nuevo director, tras la dimisión de **Eduard Carbonell**, que llevaba en el puesto más de diez años. Al final **María Teresa Ocaña**, directora del Museo Picasso de Barcelona desde hace más de dos décadas, es quien pasa al veci-

una despedida de mucho bombo en el MNAC. RBA se queda con Gredos, y no desguaza. Vargas Llosa, sólo para abonados. Valentín Fuster o la ciencia de la promoción. Boadella, arrastrado por el mundo ejecutivo, a pesar de su elogio de la pereza. King Kong en la Castellana de Madrid. Dublín celebra a Beckett por todo lo alto. Alfredo Conde y su sólida candidatura al Nobel.

Confesiones de un solapero



ARRIBA, ALFREDO CONDE, EDUARD CARBONELL Y VALENTÍN FUSTER. ABAJO, EL DIRECTOR DE CINE ATOM EGOYA Y NAOMI WATTS.

no MNAC. De entre las 18 candidaturas (4 extranjeras) se eligió a Ocaña. Además de sus conocimientos acreditados como directora de otra institución, se valoró que hablase catalán... ¡Acabásemos! Para la vacante que deja en el Picasso no se convocará concurso. ¿Para qué, si al final lo que prima es saber o no saber la lengua de **Maragall** (el abuelo-poeta, claro)?

Siguen siendo insaciables. Las agentes literarias, digo. Me cuentan que las peripecias de las Obras Completas de **Vargas Llosa** en Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg se las traen. Verán: en Círculo, y sólo para abonados, ya están los tres

primeros tomos, pero como por contrato en el sello Galaxia, es decir, en librerías, sólo pueden lanzar al año dos tomos, éstos van a ser el primero y el sexto, que aparece en mayo con los ensayos. Los otros y el propio Vargas tendrán que esperar.

Mi cardiólogo de cabeza **Valentín Fuster** promociona *La ciencia de la salud* (Planeta), un manual imprescindible para combatir el sedentarismo y sus consecuencias desde su experiencia personal, o sea científica. No como otros de títulos similares. Me cuentan que la promoción no está entre las aficiones del cardiólogo. Lo que de verdad le ocu-

pa es la "salud" y el crecimiento del Centro Nacional de Investigaciones Cardiovasculares (CNIC) recién inaugurado por los Reyes, responsabilidad que comparte con la dirección del Instituto Cardiovascular Mount Sináí de Nueva York.

Pero para tinglado el que montará la Universal el próximo martes en Madrid. Presentan el DVD *King Kong*, y no han reparado en gastos. A partir de las nueve de la noche, la fachada de El Corte Inglés de Nuevos Ministerios (900 m²) servirá de pantalla donde podrán verse y oírse (8.000 W de sonido) las escenas más impactantes de la película. Di-

cen que será la proyección más espectacular jamás vista en la ciudad. Después de tomar Nueva York persiguiendo a **Naomi Watts**, el gorila de **Peter Jackson** devorará Madrid.

Lo confieso, soy solapero. Vamos, que me gustan las solapas de los libros y algunas de las patochadas que los autores derraman a veces. **Alfredo Conde** en la de su última novela, *Lukumí*, proclama que es candidato al Nobel por "prestigiosas universidades de cuatro continentes" nada menos. ¿Es que no lo leen en la Antártida? ¿Hay una conspiración en Australia para arrebatarse el merecido premio al gallego que cuando era Consejero de Cultura de la Xunta subvencionó una tesis sobre su obra? ¡Qué mala es la envidia!

En Dublín no pierden el tiempo y la ciudad ya se ha engalanado para celebrar el centenario del nacimiento de **Samuel Beckett**. El programa de su "festival" es de lo más apetitoso: **Atom Egoyan** dirigirá *Eh Joe* en el Gate Theatre (el 4 de abril), y **John Hurt** protagonizará *La cinta de Krapp* bajo la dirección de **Robin Lefevre**. Más: **John Banville** dará una conferencia sobre la relación de Beckett con las artes visuales en la National Gallery, y el Trinity College sacará a la luz todos sus manuscritos y cartas. Proyecciones, obras de teatro, conciertos, y una exposición fotográfica de **John Minihan**, quien mejor retrató al padre de *Godot*...

JUAN PALOMO

Tirante el blanco (como don Quijote) Un caballero de carne y hueso

POR ROSA NAVARRO DURÁN

El valenciano Joanot Martorell empezó a escribir su *Tirant lo Blanc* el 2 de enero de 1460, lo acabaría cuatro años más tarde; pero no vio nunca impresa su magnífica obra. El editor de la segunda edición, la barcelonesa de 1497, Diego de Gumiel, lo publica traducido al castellano en 1511 en Valladolid como obra anónima y sin que conste su origen. Ese es el libro que estaba en la biblioteca de don Quijote; el cura, entusiasmado al verlo, no sólo lo salvó de la quema, sino que le recomendó al barbero que lo leyera. Es la obra a la que le dedica los mayores elogios y la que glosa más extensamente; le dice a su amigo: “Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen”. Lo que le atrae es, pues, su realismo; sus personajes parecen de verdad, de carne y hueso. El cura es un personaje de Cervantes, y un reflejo de su propio entusiasmo por *Tirante el Blanco*; no hay más que poner el nombre de su héroe, don Quijote de la Mancha, junto al del héroe bretón, *Tirante el Blanco*, para advertir que la dilogía del término Mancha está muy buscada; tanto que, para

mantenerla, el escritor usa “lugar” (y no su equivalente “aldea”) al comienzo de la obra: “En un lugar de la Mancha...”.

Don Quijote, como *Tirante*, morirá por causas naturales: una calentura agrava la melancolía que le produce su derrota y, antes de morir, dicta también testamento. Un agudísimo dolor de costado, que no pudieron curar los médicos, había acabado con la vida del joven *Tirante*; en su testamento, deja como heredero a su sobrino Hipólito, al que vemos por ello muy alegre. Don Quijote nombrará heredera a su sobrina, pero no se olvida del ama y de su fiel Sancho, cosa que les consolará mucho.

Hay más huellas que muestran la cuidadosa y entusiasta lectura que hizo Cervantes de *Tirante el Blanco*, porque la misma aceptación de la derrota que hace su héroe en las playas de Barcelona está recreando la de otro personaje mencionado por el cura: Tomás de Montalbán. Ambos admiten declararse vencidos a pesar de la ignominia que esto suponía; a Tomás no le queda más remedio que hacerse franciscano, retirándose del mundo; y don Quijote ya no levantará cabeza, su lecho de muerte le está esperando. Pero además el hidalgo manchego sufrirá el mismo doloroso ac-

cidente que *Tirante*; y en una ocasión irá con un ligero atuendo realmente ridículo, tanto que nos recuerda lo risible que también está en paños menores la *Viuda Reposada*. Vamos a verlo.

Don Quijote y Sancho están en una loma contemplando dos ejércitos que van a enfrentarse, sólo que es el hidalgo manchego quien imagina a los caballeros que están a punto de entrar en combate, porque lo que hay en la llanura son ovejas y carneros ocultos por grandes polvaredas. Cuando un enardecido don Quijote decide entrar en batalla y empieza a alancear los rebaños, los pastores le responden con piedras que le lanzan con hondas. Una “almendra” le va directa a la boca en el momento en que está bebiendo bálsamo de Fierabrás, al que había acudido para calmar el dolor de sus alcanzadas costillas; la piedra romperá la alcuza y le llevará al hidalgo “de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca”; el dolor de las quijadas que sentirá don Quijote será tal que “no le dejaba sosegar”. Sin saberlo, está siendo imagen de *Tirante el Blanco*.

Los reyes de Egipto y de Capadocia atacan al joven capitán y matan a su caballo, que, al caer, le aprisiona una pierna. Con gran esfuerzo, conseguirá sacarla de debajo del animal y ponerse en pie, pero se le cae la babera;

¿Por qué?

Se puede o no estar de acuerdo con las reivindicaciones de los “Cajales” pero, ¿cómo puede explicarse que un alto cargo del CSIC diga que si

se les trata como merecen no habría sitio físico en la institución? ¿Por qué Carlos Martínez, de reconocida solvencia científica, es incapaz de dar una solución a este problema? Bastaría con un poco de voluntad para

“hacerles sitio” en nuestros laboratorios. Deberían caber todos y alguno más.

¿Qué está ocurriendo con algunos cineastas españoles (generalmente pesos pesados) para que,

sumándose a la costumbre de distribuidoras internacionales, se nieguen a mostrar su película a los críticos (mejor dicho, a determinados críticos, que es peor) antes de su estreno? ¿Es que tienen miedo al qué dirán/escri-

birán? ¿Inseguridad ante su obra? ¿Necesidad imperiosa de llenar las salas durante el primer fin de semana? A Santiago ‘Torrente’ Segura se ha sumado ya Pedro Almodóvar y, estos días, Vicente Aranda. ■

en ese momento, el rey de Egipto le echará un bote de lanza, y "como no tenía barbera, dióle en medio de la cara, que le derribó cuatro dientes y muelas, de donde perdió mucha sangre y tenía gran dolor". Tirante y don Quijote sufren, pues, parecido accidente.

Vayamos ahora a un episodio de Tirante el Blanco que sucede en la cámara de Carmesina. La audaz Placer de mi Vida ha escondido a Tirante en una gran arca, que tiene un agujero por donde respira; la doncella pone ropa encima y la deja un poco abierta para que el caballero pueda mirar a gusto. Carmesina -que no sabe nada- se desnudará, y Placer de mi Vida toma "una candela encendida, y por hacer placer a Tirante mirábala toda la persona". Cervantes adapta la deliciosa escena en El celoso extremeño, sólo que trueca los papeles: son las damas las que mirarán, por un agujero que han hecho en el torno, al bien vestido galán; un viejo esclavo eunuco paseará la lumbre por su cuerpo para que puedan ellas admirar su gallardía.

Pero volvamos al aposento, donde acaba de entrar la Viuda Reposada y la princesa le pide que se bañe con ella. "La viuda se desnudó del todo y quedó en calzas coloradas y un garvín en la cabeza", y comenta el narrador que "aunque ella tenía gentil persona, las calzas

El libro de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, estaba en la biblioteca de don Quijote; el cura, entusiasmado al verlo, no sólo lo salvó de la quema, sino que le recomendó al barbero que lo leyera. Hoy se estrena en Valencia la película sobre el héroe de Martorell

abre la puerta, se pondrá en pie en el lecho y se envolverá en una colcha de raso amarillo; la dueña verá así una extraña figura, de rostro y bigotes vendados (éstos para que no se le desmayen), y con un birrete en la cabeza. Al caballero manchego le duele muchísimo la boca porque ha perdido dientes y muelas como Tirante, y su figura es más ridícula que la de la Viuda Reposada, "cuyos amores y embustes" había también recordado el cura.

Podría seguir tendiendo puentes entre las dos obras, porque hay muchos más; pero parece ya evidente que tanto Tirante como don Quijote son personajes de carne y hueso porque a ambos les duelen parecidos golpes, enferman y mueren..., e incluso sus herederos pasan del llanto a la alegría. Tampoco el ridículo -ese sentimiento que atormenta tanto al ser humano- es ajeno ni a personajes del Tirante ni, por supuesto, al hidalgo manchego, aunque ni él ni la Viuda Reposada lleguen a darse cuenta de la mirada sonriente del narrador. ■

y el garvín la afeaban tanto que parecía un diablo"; en ese atuedo, la Viuda está ridícula y no tienta a nadie. Tampoco lo hará un "malferido" don Quijote en la cama, donde va a visitarle la viuda doña Rodríguez. Cuando el caballero ve que alguien

El foco

Israel Galván

EL arte del sevillano Israel Galván, Premio Nacional de Danza 2005, nos lleva la mirada hasta el Festival ¡Mira!, un



certamen empeñado en dar a conocer las artes escénicas contemporáneas españolas y portuguesas en el sur de Francia (y viceversa). El bailarín actúa hoy

en Burdeos con *La edad de oro* y mañana, en colaboración con la bailarina Sol Picó, presenta *Paella mixta*; además, su danza rupturista y audaz será analizada en una conferencia. Junto a Galván figuran otros reclamos artísticos en el ¡Mira!, que también se celebra en Tolouse: obras de Àlex Rigola, Rodrigo García, Legaleón, Marta Galán, Marcell Antúnez, así como de varios coreógrafos y performers (Mal Pelo, Dani Pannullo, María Jerez, Cristina Blanco, Sonia Gómez). La nota musical corre a cargo de Tomatito y Esperanza Fernández. Esta es la tercera edición de ¡Mira!, nacido con el apoyo de la UE para crear una red que haga circular espectáculos entre Francia, España y Portugal. La idea merece que le pongamos foco. La réplica francesa del Festival llegará pronto a Madrid, Barcelona y Sevilla. ■

SAÑUDO





ARRIBA, BLANCA ROSA ROCA, JUAN GÓMEZ-JURADO, CLAUDIA CASANOVA Y ANA ROSA SEMPRÚN. ABAJO, ANA LEIRÁS, EMILI ROSALES E ILDEFONSO FALCONES



Genuino sabor americano

La búsqueda del *best seller* reinventa el oficio de editar en España

TRES debutantes en la novela explican mejor que ningún análisis metaliterario lo que está ocurriendo: en un país en el que las tiradas rondan los 2000 ejemplares y que el título que alcanza los 10.000 ya se adueña de las listas de los más vendidos, el 3 de marzo Grijalbo lanzó 80.000 copias de *La catedral del mar*, de un desconocido Ildefonso Falcones. Tres semanas después se han agotado también tres reediciones de 20.000, se han vendido los derechos de publicación a China, Alemania, Holanda, y se negocia la versión cinematográfica.

Poco antes, en febrero, Rocaeditorial lanzó 50.000 ejemplares de *Espía de Dios*, del también primerizo Juan Gómez-Jurado, y ya ha necesitado dos reediciones. Más aún, su agente, Antonia Kerrigan, “armada” con unos capítulos y la síntesis del libro, cerró en la feria de Francfort las ediciones italiana, holandesa y americana. Ahora está contratada en diecinueve países, y en Estados Uni-

dos el sello Dutton pagó 175.000 dólares por el libro, inédito entonces en España. Y *La dama y el león*, de Claudia Casanova (Planeta), se mueve en cifras similares: una tirada inicial de 50.000 y varias reimpressiones, también en tiempo récord. En los tres casos los editores supieron descubrir las posibilidades de una novela de autor primerizo y para sacarle el máximo partido pusieron todo de su parte. Y todo es, en palabras de la editora de Falcones, Ana Liarás, “enamorarse del manuscrito, trabajar casi página a página, matizar personajes, y una vez terminada esa labor, iniciar otra aún más esencial en este tipo de libros: la promoción. Lograr convencer al resto de la editorial de sus posibilidades, implicar en la ‘conspiración’ a los departamentos de marketing, hacer que los comerciales no se desanimasen ante las casi 700 páginas del libro y, ver su reacción tras enviarles los tres primeros capítulos. Y fue alentadora. Como la de los librerías, claro... de hecho su

respuesta entusiasta fue lo que estableció la tirada inicial. Y no nos equivocamos”.

Ahora Sandra Bruna, la agente que primero creyó en el libro, recuerda cómo tras leerla le pareció “buenísima, aunque necesitaba retoques. Nosotras le recomendamos recortar unas sesenta páginas y mejorar las partes en las que flojeaba. Su editora colaboró también con él perfilando algunos personajes, simplificando episodios. Y sí, todas las reescrituras han valido la pena”.

Página a página

Ana Liarás, responsable editorial del libro, confirma esta labor conjunta “tan grata. Ése es el camino, trabajar con el autor página a página para sacar el mayor partido de la trama, porque como editora sé lo que funciona. Lo hago siempre, no sólo con los noveles españoles, incluso he llegado a mandarles observaciones a autores extranjeros y me lo han agradecido”. Quizá por eso defiende que

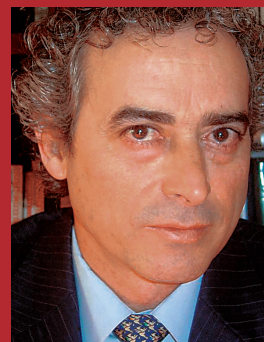
es así, “a la americana”, como “habría que editar siempre, aunque en España no es demasiado frecuente, porque aquí el editor tradicionalmente sólo negocia y lee, y no le resulta fácil ni romper la rutina ni implicarse personalmente con un libro y un autor”.

¿Y éste, Ildefonso Falcones? Abogado de prestigio en Barcelona, “aficionado a leer y escribir desde siempre”, es el más asombrado por el éxito, aunque sólo sea por el “calvario” padecido hasta que el libro vio la luz. Hace cuatro años comenzó a escribir la novela. “Primero la corregí en la Escuela de Escritura del Ateneo, y cuando ya me pareció que estaba bien la envié a seis editoriales, las mejores. Un despilfarro inútil en fotocopias pues sólo recibir alguna carta rechazando el libro. Total, que a través del amigo de un amigo el libro acabó en manos de Sandra, y a través de ella, a las de Ana, en Grijalbo. Como sabe, trabajamos mucho con el libro los tres, porque al recor-

Azotada por los balances de resultados y las modas a lo Dan Brown, la edición española se está haciendo cada vez más a la americana, de modo

que los editores ya no se conforman sólo con cuadrar números a final de temporada sino que vuelven a aconsejar como antaño, pero ahora más preocupados por las tramas y los personajes que por la calidad excelsa del libro. No se trata tanto de lograr de un autor primerizo la obra

maestra, como de cocinar entre autor, agente y editor un libro que venda, y venda bien. Hablamos, claro está, de best sellers, con crimen y misterio a lo Código da Vinci si es posible.



tar la extensión tuve que cambiar algo el argumento, di más empuje a algunos personajes, aunque sin alterar la trama". Hoy, en plena campaña de promoción, dice estar "muy malamente, porque no puedo escribir una línea, ni arañar alguna hora o algún fin de semana, como antes". A pesar de lo cual, ya ha firmado el contrato por esa segunda novela inexistente, por 60.000 euros.

Cambio de título, poco comercial

También ya tiene clara la idea de su segunda novela Juan Gómez-Jurado (Madrid, 1977). Ex periodista de ABC, Cope y *Los 40 principales*, dedicó tres años a *Espía de Dios* (Roca), la historia del asesinato de dos cardenales en vísperas del cónclave que iba a elegir al sucesor de Juan Pablo II. "Comencé a escribirla en 2003 y cuando ya estaba lista, el Papa se murió de verdad y tuve que reescribirla". No fue el único cambio. Como en el caso de Falcones, su agente y su editora le aconsejaron modificacio-

nes. La primera, el título, "porque a la editora no le pareció suficientemente comercial. Me propusieron tres que no me gustaron y por consenso, elegimos éste. No tocamos la trama, pero sí me descubrieron algunos fallos e incoherencias que detectaron al primer vistazo". En realidad, todas las sugerencias fueron bienvenidas, entre otras cosas porque fue eso, "el cuidado personal del editor", lo que le hizo preferir la oferta de Roca "a las de las de los dos grandes grupos editoriales, más generosas económicamente pero que no nos garantizaban el mismo esfuerzo".

Por su parte Blanca Rosa Roca, que también se siente editora a la americana, aconseja pero no reescribe personalmente porque "soy economista. Por supuesto, en el equipo tenemos editores que sí trabajan codo con codo con los autores. No se trata de cambiar por cambiar sino de redondear, aprovechando nuestra experiencia del libro y del mercado. Intentamos que nuestras nove-

dades conquisten a ese público que devora los libros de Dan Brown y que tal vez antes no leía demasiado. Libros con conspiraciones, crímenes y misterios históricos, pero escritos por autores españoles a menudo con más rigor y calidad que los americanos. No imponemos temas ni tramas, pero si recibimos una novela que toca alguno de los temas que ahora interesan a los lectores, y tiene calidad, apostamos por él con todos nuestros recursos."

Libros de aquí que influyen fuera

En el otro extremo de la balanza se encuentra Emili Rosales (Planeta), editor del mayor *best seller* español de los últimos tiempos: *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón, y de *La dama y el león*, de Claudia Casanova. Para Rosales, "editor es el que se enamora de un original y se rompe los cuernos para que se publique de la mejor manera posible. Sin olvidar que el protagonista es el autor y su libro, su carrera literaria. Una buena relación entre autor y editor, una lectura atenta y crítica del original, pueden hacer que un libro se pule, mejore, ¡pero el protagonista debe seguir siendo el autor! Habiendo excelentes originales y excelentes autores, me parece un disparate que el editor presuma de 'reescribir' libros. Significa que se equivocó de libro y de autor".

Claro que para Rosales, "escribir sobre un tema de actualidad o de moda no tiene secreto, pero no garantiza que se escriba una buena novela o que esa novela tenga éxito. Cuando existe una relación fluida entre autor y editor naturalmente se contrastan temas y enfoques, pero el autor espera encontrar en el editor confirmación u opinión sobre algo en lo que ya trabaja, no un dictado". Y va más allá: a pesar de las modas exteriores, "lo novedoso es que los libros de aquí influyan fuera: Ruiz Zafón es ya una referencia en todo el mundo. Aunque, ahora que hablamos de modas, lo cierto es que los

gustos no son inmutables, y los editores no tenemos la varita mágica. Y un buen libro es mucho más que un cálculo de probabilidades".

Claro que en el caso de Claudia Casanova, Rosales no tuvo problemas. La escritora no sólo ha trabajado como lectora y traductora sino que también es editora, así que no ha necesitado más reescrituras que las suyas: "Siempre he querido escribir, pero necesité la oportunidad, el tiempo y encontrar un tema que me fascinó. No me influyen las modas, pero el personaje y la época se apoderaron de mí". Por eso ha trabajado con absoluta libertad aunque reconoce que, como editora de ensayo "sí aconsejo mucho a los autores para que sus libros sean más accesibles. Les descubro los problemas de sus textos, pero dejo que sean ellos quienes los solucionen".

En cambio Ana Rosa Semprún, responsable de Suma, la nueva editorial de *best sellers* del grupo Santillana, sí cree en un trabajo editorial más directo y en la importancia de las modas y la promoción: "Hay quien prefiere negarlo, pero el éxito de Dan Brown ha confirmado un cambio en los gustos de un público mayoritario y menos lector, que ha focalizado su interés en ese tipo de libros. Y ha transformado nuestro trabajo, exigiendo que nos impliquemos más, porque la competencia es despiadada". Por eso, "si los libros de autores españoles contratados tienen algún fallo hacemos todas las sugerencias necesarias, aun sin cambiar nada a las bravas. ¿A la americana? Tal vez y ojalá, al menos tenemos las ideas muy claras para que un título funcione. Y un editor que lo es de veras no puede renunciar a ello, está en el sueldo, por incómodo que resulte. Lo mejor es que, como éste es un negocio lleno de sorpresas, no podemos dar nada por hecho de antemano, nos queda todo por descubrir cada día. Apasionante, ¿no?".

NURIA AZANCOT

Miserias de la guerra

PÍO BAROJA. POSTFACIO DE MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ.

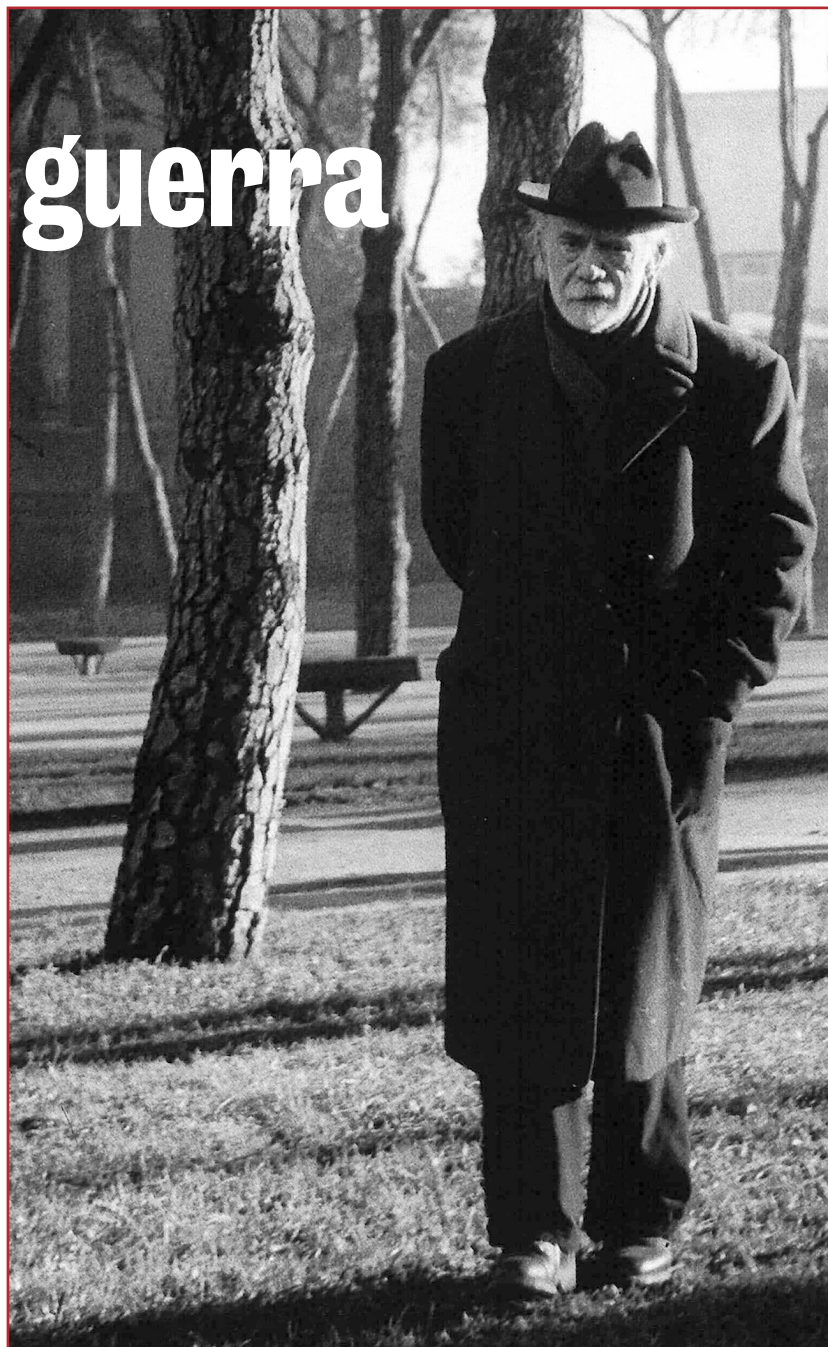
CARO RAGGIO, MADRID, 2006, 318+37 PÁGS., 17'85 E.

En 1910 escribía Ortega y Gasset a propósito de Baroja: “En Baroja se suceden los volúmenes con una periodicidad rigurosamente astronómica. Por el otoño, se van las últimas hojas de los árboles cuando en los escaparates brotan las hojas de un nuevo volumen de Baroja. Hacia mayo, no sabemos bien quién ha venido, si la primavera o Aviraneta”.

El humor de estas aseveraciones no encubre, sino que destaca un hecho palmario: Baroja, como otros autores de su época, fue escritor de gran laboriosidad, que se dedicó exclusivamente a su tarea y no dejó de escribir, una vez entregado al oficio, en ningún momento de su vida. Escribió en su casa de Madrid, en Itzea, durante los viajes, en fondas y hoteles modestos, en sus tiempos de refugiado en Francia durante la guerra civil, a menudo en condiciones de trabajo que hoy no toleraría un estudiante mediano. Esto explica su ingente producción, que ni las circunstancias desapacibles ni la edad pudieron frenar. Claro está que el Baroja posterior a la guerra civil española no es ya el de los grandes títulos, el de *El árbol de la ciencia* o el de la trilogía *La lucha por la vida*, y ni siquiera el de *La sensualidad pervertida*, que muchos consideran la última obra notable y plenamente representativa del escritor vasco. En las últimas novelas (*El hotel del Cisne*, *El cantor vagabundo*, etc.), la ac-

ción se diluye a menudo, sustituida por secuencias de anécdotas, conversaciones, historias parciales. A esta etapa final corresponde *Las miserias de la guerra*, novela de la que, como explica en las notas finales Miguel Sánchez-Ostiz, no existe un manuscrito definitivo, sino dos, fechados en 1950 y 1951, más la versión presentada en su día a la censura, con numerosísimas tachaduras y supresiones. Aquí se reproduce la que parece versión última de las conservadas, aunque el lector sigue teniendo la impresión de que la obra carece de la última mano del autor y tiene todavía algunas repeticiones y flecos sueltos, consecuencia del modo de trabajar del último Baroja, que no reescribía íntegramente los textos, sino que aprovechaba partes que daba por válidas, las cortaba y las insertaba en la nueva versión.

Sea como fuere, el hecho es que nos encontramos ante una obra que, aun siendo producto de la senectud de Baroja, era esperada desde ha-



cía años con interés, porque *Las miserias de la guerra* forma parte de una serie inacabada de novelas que Baroja situó durante los años de la República y de la guerra civil, y existía curiosidad por conocer la visión

que el irreductible novelista ofrecía de aquellos años convulsos. El lector advertirá de inmediato que el Baroja aficionado al improperio, ese Baroja adusto y sincero que admiraba Ortega, continúa alentando en estas páginas, con su misma visión negativa del ser humano y con su desdén hacia los políticos, todos ellos ambiciosos y mediocres, sin distinción de color. Gran parte de las

La hasta ahora inédita *Miserias de la guerra* forma parte de una serie inacabada de novelas que Baroja situó durante los años de la República y de la guerra civil, y existía curiosidad por conocer la visión que el irreductible novelista ofrecía de aquellos años



NICOLAS MULLER

El lector advertirá de inmediato que el Baroja aficionado al impropio, ese Baroja adusto que admiraba Ortega, continúa alentando en estas páginas, con su visión negativa del ser humano y con su desdén hacia los políticos, sin distinción de color

acciones del Madrid prebélico en que se sitúa la novela están narradas por un inglés, Carlos Evans, militar y diplomático, que ha sido Agregado en la embajada de su país en Madrid y continúa en la capital, tras obtener una licencia en su empleo. En este aspecto, el arranque no puede ser más barojiano, porque Evans es uno más de los innumerables personajes ingleses que pueblan las páginas del escritor. Recuérdese que ya en *El mayorazgo de Labraz* acudía Baroja a la ficción de publicar un manuscrito original de un inglés, Bothwell Crawford. En las novelas de *La lucha por la vida* tiene un papel relevante Roberto Hasting, y pueden recordarse muchos otros personajes ingleses: Macbeth en *Parados*, Thompson en *La ruta del aventurero*, Kennedy en *César o nada*, sir Walter Seymour en *Los impostores joviales*, Cavendish en *Las figuras de cera y otros varios*.

Una breve primera parte compuesta por siete capítulos traza los rasgos y la biografía de Evans y lo deja finalmente, ya fuera de la embajada e instalado en una pensión de la Gran Vía, observatorio privilegiado de manifestaciones, protestas y disturbios callejeros. A partir de la segunda parte se transcribe supuestamente el *Diario* con notas de Carlos Evans, escrito “sin seguir siempre un estricto orden cronológico

pensando que quizá con el tiempo ordenaría mejor sus datos” (pág. 11). Estas notas de Evans ocupan las partes II a VI de la novela (págs. 29-240), esto es, el grueso del volumen. El resto está constituido por informaciones procedentes de unas cartas de Will —el chófer de la embajada— a Evans y de otros testimonios.

Para Evans, la diferencia entre esta guerra y otras civiles también españolas radica en que ésta ha sido más sangrienta. En lo demás “ésta no tiene ni originalidad ni grandes figuras” (pág. 51). Y expresa su intención de contar “lo que he presenciado y las conversaciones que he oído de viva voz. No quiero perderme en largos comentarios” (pág. 52). Y así ocurre, con pocas excepciones. La narración es a menudo seca, cortante, y se desarrolla con la impasibilidad de una crónica noticiosa. El mismo tratamiento reciben las tertulias de la librería —repletas de conversaciones sobre todo lo divino y lo humano que recuerdan escenas y situaciones semejantes en muchas novelas del autor—, las manifestaciones entusiastas del Frente Popular, el asesinato a sangre fría de un capitán o el detenido relato del ataque al cuartel de la Montaña. El precipitado reparto de armas por parte del gobierno, el sitio de Madrid, las ostensibles dife-

rencias entre el poder militar de ambos bandos, el temor a represalias y venganzas y, finalmente, la caída de la capital, forman parte de la multitud de hechos narrados en estas páginas, que concluyen con la salida apresurada de los últimos resistentes. Un pariente de Will que había trabajado con los republicanos escapa hacia Valencia, de allí a Marsella, luego a Burdeos y finalmente a México. El narrador comenta que las personas que tenían influencia con el gobierno salían de Madrid con facilidad. Y añade estas palabras que cierran la novela: “Los cucos se escaparon con habilidad y con dinero. Los torpes por falta de comprensión, o de astucia, cayeron en la trampa” (p. 318). No cabe visión más negativa de la naturaleza y de la sociedad humana. Pero no hay que achacarla a las características de la historia narrada. Es casi seguro que, medio siglo antes, Baroja hubiera podido escribir lo mismo, con idéntica falta de fe en la bondad humana, con la misma convicción inalterable —tan barojiana y tan reiterada por el escritor— de que los poderosos aplastan siempre a los débiles porque el hombre es, por naturaleza, un animal dañino. Este Baroja de la senectud conserva todavía las uñas tan afiladas como la pluma.

RICARDO SENABRE



Residencia de Estudiantes

C I C L O D E C O N F E R E N C I A S

DESDE LA MEMORIA

HISTORIA, MEDICINA Y CIENCIA EN TIEMPOS DE... *Cajal*

4ª sesión MARTES 4 DE ABRIL • 19:30h

Cajal y la ciencia Moderadora: D^a. Carmen Iglesias. Catedrática de Historia de las Ideas Morales y Políticas, URJC

- **La herencia de Cajal en la Neurociencia de hoy.** D. Carlos Belmonte. Director del Instituto de Neurociencias de Alicante, CSIC-UMH
- **Cajal y la comunidad neurocientífica internacional de su tiempo.** D. José Manuel Sánchez Ron. Catedrático de Historia de la Ciencia, UAM

Lugar de celebración: Salón de Actos de la Residencia de Estudiantes. C/ Pinar, 21-23. 28006 Madrid

Para más información: Fundación de Ciencias de la Salud • Telf.: 91 353 0150 • E-mail: info@fcs.es • www.fcs.es

Con la colaboración de



LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN

	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La fortaleza digital	Dan Brown	Umbriel	3	6
2	Harry Potter y el misterio del príncipe	J.K. Rowling	Salamandra	1	5
3	El pintor de batallas	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	2	3
4	La catedral del mar	Ildefonso Falcones	Grijalbo	6	2
5	Brooklyn Follies	Paul Auster	Anagrama	4	3
6	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Suma	5	9
7	La sombra del viento	Carlos Ruiz Zafón	Planeta	-	174
8	Llámame Brooklyn	Eduardo Lago	Destino	8	5
9	La dama y el león	Claudia Casanova	Planeta	-	4
10	Alta sociedad	Begoña Aranguren	Planeta	9	3

NO FICCIÓN

1	El viaje a la felicidad	Eduardo Punset	Destino	2	16
2	El pequeño dictador	Javier Urrea	La Esfera de los Libros	1	3
3	Los perdedores de la historia de España	Fernando García de Cortázar	Planeta	4	4
4	La naturaleza humana	Jesús Mosterín	Espasa	3	2
5	Los enigmas de 11-M	Luis del Pino	LibrosLibres	6	2
6	23 F. La verdad	Francisco Medina	Plaza & Janés	8	5
7	Jesús y Yahvé: los nombres divinos	Harold Bloom	Taurus	-	1
8	Por qué soy cristiano	José Antonio Marina	Anagrama	7	15
9	Jesús y los manuscritos del Mar Muerto	César Vidal	Planeta	10	4
10	Ya no sufro por amor	Lucía Etxebarria	Martínez Roca	8	12

BOLSILLO

1	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de lectura	1	13
2	Memoria de mis putas tristes	Gabriel García Márquez	De bolsillo	-	1
3	Cabo Trafalgar	Arturo Pérez-Reverte	Punto de lectura	2	21
4	El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Booket	5	3
5	Déjame que te cuente	Jorge Bucay	RBA	10	23
6	Es fácil dejar de fumar	Allen Carr	Espasa	9	2
7	A sangre fría	Truman Capote	Anagrama	3	4
8	La cena secreta	Javier Sierra	De bolsillo	4	2
9	Mentira	Enrique de Hériz	Edhasa	-	1
10	En el blanco	Ken Follet	De bolsillo	7	6

POESÍA

1	Deseo	Adam Zagajewski	Acantilado	1	13
2	Autorretrato en espejo convexo	John Ashbery	Dvd	4	3
3	Últimos poemas de amor	Paul Eluard	Hiperión	8	11
4	Soy vuestra voz	Anna Ajmatova	Hiperión	7	2
5	El poema de Tobías desangelado	Antonio Gala	Planeta	6	19
6	Los lieder de Schubert	Franz Schubert	Hiperión	3	10
7	Cantar de ciego	Vicente gallego	Visor	-	7
8	Manual de infractores	J.M. Caballero Bonald	Seix Barral	2	22
9	Rapsodia española	Antonio Burgos	La Esfera de los Libros	5	22
10	Escrutaba la locura en busca de...	Charles Bukowski	Visor	9	16

Albacete: Herzo Almería: Sintagma Ávila: Senen Badajoz: Universitat Barcelona: La Central, Casa del Libro Bilbao: Casa del Libro Burgos: Mainel Cádiz: Manuel de Falla Castellón: Plácido Gómez Córdoba: Luque La Coruña: Arenas Cuenca: Juan Gerona: Geli Granada: Continental Guadalajara: Cobos Huelva: Saltés Huesca: Casa de las Novelas Jaén: Metrópolis León: Pastor Logroño: Santos Ochoa Lugo: Souto Madrid: Antonio Machado, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, Manzano, Vips Málaga: Rayuela Murcia: Diego Marín Oviedo: Ojangueren Palencia: Alfar Palma de Mallorca: Signo Las Palmas: Canaima Pamplona: 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: París-Valencia Valladolid: Oletvm Vitoria: Study Zamora: Pya Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 **Die Vermessung der Welt**
Daniel Kehlmann (Rowohlt)
- 2 **Sakrileg**
Dan Brown (Lübbe)
- 3 **Kennedys Hirn**
Henning Mankell (Zsolnay)
- 4 **Die Heimkehr**
Bernhard Schlink (Diogenes)
- 5 **Zwischen Himmel und Liebe**
Cecilia Ahern (Liebe)

CHILE

- 1 **Harry Potter y el misterio del príncipe**
J.K. Rowling (Salamandra)
- 2 **La fortaleza digital**
Dan Brown (Umbriel)
- 3 **Memorias de una geisha**
Arthur Golden (Punto de lectura)
- 4 **Las crónicas de Narnia. El león...**
C. S. Lewis (Andrés Bello)
- 5 **Chile: ¿De qué estamos hablando?**
Patricia Politzer (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

- 1 **The 5th Horseman**
James Patterson/ M. Pattro Little, Borwn)
- 2 **The Tenth Circle**
Jodi Picoult (Atria)
- 3 **The Da Vinci Code**
Dan Brown (Doubleday)
- 4 **The House**
Danielle Steel (Delacorte)
- 5 **Marley and Me**
John Grogan (Morrow)

MÉXICO

- 1 **Harry Potter y el misterio del príncipe**
J.K. Rowling (Salamandra)
- 2 **Las crónicas de Narnia. El león...**
C. S. Lewis (Destino Infantil)
- 3 **Las crónicas de Narnia. El sobrino...**
C. S. Lewis (Destino Infantil)
- 4 **Diccionario panhispánico de dudas**
Real Academia Española (Santillana)
- 5 **Los demonios del Edén**
Lydia Cacho (Grijalbo)

REINO UNIDO

- 1 **Blue Shoes and Happiness**
Alexander McCall Smith (Polygon)
- 2 **The Time Traveler's Wife**
Audrey Niffenegger (Vintage)
- 3 **Labyrinth**
Kate Mosse (Orion)
- 4 **Stuart: A Life Backwards**
Alexander Msters (HarperPerennial)
- 5 **Suite Francaise**
irene Nemirovski (Chatto And Windus)

Medios consultados:

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

Prólogo de José Saramago

Doce historias de personas que contribuyeron, movidos por la solidaridad, a salvar la vida de otros españoles del bando contrario durante la guerra civil

temas de hoy

www.temasdehoy.es



Fuente de Médicis

GUILLERMO CARNERO. PREMIO LOEWE. VISOR. MADRID, 2006. 46 PÁGINAS, 8 EUROS

Desde su ya lejano *Dibujo de la muerte* (1967), la poesía de Guillermo Carnero (Valencia, 1947) ha venido evitando la repetición, el manierismo, mostrándose como una poética en transformación y este libro viene a confirmar esa poética en marcha al presentar varias novedades.

PARA empezar, *Fuente de Médicis* es un único poema extenso y, además, todo él consiste en un diálogo sin que haya una voz narrativa, una pura dramatización. El texto pone en escena a tan sólo dos personajes. Uno es Galatea, y el tratamiento se aleja del paródico con que suele aparecer en la poesía contemporánea. El referente, naturalmente, es Góngora y su *Fábula de Polifemo* y, de hecho, de este poema se toma un verso que figura como lema, otro más se inscribe en el texto y aún hay alguna deuda más, como “luz dudosa”.

Se lee también el verso final del soneto XCIV de Shakespeare, pero *Fuente de Médicis* no quiere ser una imitación de la poesía clásica, y no es detalle menor al respecto el que las palabras iniciales de la ninfa, y del libro, sean las mismas de *Himno a la juventud* de Jaime Gil de Biedma: “¿A qué vienes ...?” El otro participante en el diálogo, o disputa, pues las posiciones son encontradas durante todo él, se nos presenta como un “viejo y solo”; es un hombre que ha vivido, que ha amado y ha escrito, pero que ahora ha tomado conciencia del paso del tiempo, siente cerca la muerte y descreo del valor de su vida y de su obra. Alguien que, habiéndosele mostrado la belleza, creyó en lo absoluto y sabe ahora que todo fue vano. Un hombre, pues, desengañado de todo y es esta cuestión de fondo lo que enlaza este libro con la poética barroca y no la adopción de un estilo que remedase el gongorino. Por el contrario, el lenguaje aquí está próximo al coloquial y no parece que en esto el magisterio de Gil de Biedma sea ajeno.

La escena y el diálogo no son más

que un dispositivo que sirve para tematizar una serie de asuntos, gobernados todos por la visión de quien dice que ha cruzado su tiempo para verse al final con las manos vacías.

Fuente de Médicis es un diálogo de muertos. Más que la de un fracasado, la voz del personaje es la de un muerto, quizá porque sabe que jamás ha vivido la vida, quizá porque en negarse a vivirla encuentra su único refugio, su único aliento paradójicamente de vida. Dialoga con la piedra mohosa de una estatua que le recuerda de forma insistente –las descripciones modernamente barrocas sobre la decrepitud de la carne abundan en el libro– que ella tampoco nunca estuvo viva, que sólo es un engaño para añadir a su desengaño. Que por andar tras ella en los jardines –*locus amoenus* reitera-

do que en realidad ni fue nunca su *locus ni amoenus*–, “Has rechazado/ el mundo de los vivos por buscar/ en ellos un engaño de completa/ pulcritud que no existe”. Que se deje “llevar por los sentidos” y que se agarre a esa vida que aún le queda y rechaza. Pero es un diálogo de sordos. Las razones de Galatea no van a convencer a aquél que siempre anduvo enamorado de la muerte y cuyo cuerpo, que buscó la belleza del lirio, por sus actos ahora es lirio podrido. Como supremo orgullo sólo le resta renunciar a todos los sentidos y a todos sus engaños. Y así renuncia al tacto, al oído, a la vista, al gusto y al olfato. Y renuncia también a la memoria si no se le permite otra vez empezar, “que cobre juventud, esperanza, fortaleza/ y con ellos al tiempo que crucé/ incons-



ERNESTO CAPARRÓS

ciente, creyendo que era mío”. Mas hasta esta renuncia le habrá de ser vedada: “tú no puedes/ renunciar ni borrarte: te has escrito”.

Y hoy quiere justamente el castigo merecedor “de quien cambió su vida/ por un sueño de libros y museos”, porque sabe que él es ese jardín “sin vida ni esperanza/ ni más aspiración que ser escrito”. Pero no habrá castigo para quien, como dice Hölderlin en uno de los lemas del libro, “logró plasmar lo más querido/ y sagrado, el poema”. Y al renunciar a todos los sentidos, las aguas de la muerte, nuevo pastor, imposible amor de Galatea, le esperarán tranquilas “ya que vas de la mano que no sientes”. Y Guillermo Carnero, como la voz poética de *Fuente de Médicis*, habrá vivido y muerto como los dioses: tendrá la poesía, nada más le será necesario.

TÚA BLESA

¿RECUERDAS QUÉ MÉTODO UTILIZASTE PARA APRENDER INGLÉS?

ALFAGUARA

UNA NOVELA CON GRANDES dosis de HUMOR Y TERROR.

Carme Riera
El verano del inglés

www.alfaguara.com

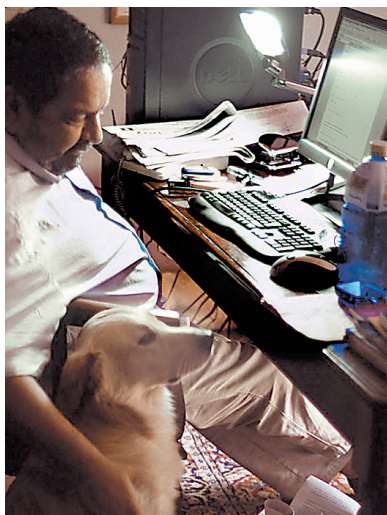
De un mal golpe

FÉLIX BAYÓN. DESTINO. BARCELONA, 2006. 160 PÁGINAS, 14 EUROS

Con esta obra Félix Bayón (Cádiz, 1952) parece haber encontrado un territorio fértil en Marbella para situar sus incursiones por la novela policíaca, con rasgos de la novela negra, en su pretensión de dar cuenta de las transformaciones sociales allí operadas.

MARBELLA ofrece los ingredientes novelescos para este tipo de relatos de género, desde los negocios inmobiliarios de blanqueo del narcotráfico y de la prostitución hasta los intermediarios locales que las mafias tienen allí para llevar a cabo los sobornos destinados a corromper a políticos, funcionarios, policías y cargos de la Justicia. De ello trata esta novela de lectura fácil y rápida, que podrá contar con muchos lectores sin más pretensiones que la de llenar unas horas de entretenimiento.

La narración no se detiene a mostrar y analizar los cambios producidos en la sociedad marbellí, ni en los sectores encumbrados por el dinero rápido ni en los bajos fondos alejados de la fachada turística de la ciudad. Antes bien, se limita a contarlo en escuetos resúmenes narrativos que agilizan el relato en su eje principal, con algunos desvíos hacia otras líneas secundarias bastante convencionales y con escasa presencia de los acentos sociales de la novela negra. Aquí prima lo policíaco en la inves-



tigación de las relaciones entre un funcionario municipal destacado por su integridad, una joven abogada que lo saca de su vida rutinaria y el intermediario de la mafia rusa en las operaciones urbanísticas de la ciudad. El honrado Celestino tiene miedo a ser víctima de un chantaje sexual, Carmen ha desaparecido y el temible Macías aparece muerto. De la investigación se ocupa Luis León, periodista retirado que se gana la vida como detective investigador de adulterios. Por amistad con el subcomisario de policía se encarga de la investigación solicitada por Ce-

lestino. Y su anterior profesión de periodista le sirve para entrar en contacto con algunos personajes curiosos de la ciudad, como el viejo abogado sabelotodo Marismillas o un dentista alemán de pasado fabuloso, que lo orientarán en la investigación de los hechos, además de las singulares aficiones y destrezas de la esposa del subcomisario.

La historia novelada transcurre en unos días otoñales de nuestro siglo XXI, con amplias elipsis temporales y prolongación hasta cerca del verano siguiente y con algunas retrosecciones en que se recrean aspectos de la vida pasada de Luis León. En grandes trazos se informa del paso de la Marbella de los petrodólares en los años 70 a la invasión de las mafias y su poder corruptor de políticos, policías, jueces y fiscales, que prefieren mirar para otro lado y explicar cualquier crimen como obra de asesinos venidos de fuera, lo cual exime de más ingratas investigaciones. Marbella es así la ciudad de la impostura y la corrupción generalizadas, donde todo está comprado por el dinero sucio de sociedades fraudulentas con sede en paraísos fiscales y con poder suficiente para que los papeles de cualquier investigación acaben "en los sótanos en los que se pierde la Justicia".

ÁNGEL BASANTA

La dama y el león

CLAUDIA CASANOVA.
PLANETA. 448 PP, 21 E.

CLAUDIA Casanova lleva muchos años vinculada, como editora, al mundo editorial. Siempre había querido escribir; sin embargo, alguien que conoce bien los entresijos de este mundo no puede ser un autor inocente. Me pregunto si Casanova hubiera escrito esta novela si su currículo fuera otro. ¿Habría elegido la Edad Media, de gran interés para muchos lectores? ¿Sería su protagonista una mujer en lucha contra el mundo si no supiera que las lectoras son fundamentalmente mujeres? Lo dudo mucho.

La novela habla, pues, de la aventura de Aalis, una joven que, tras conocer la muerte de su prometido, es obligada a casarse con un hombre poderoso y viejo. Por supuesto, Aalis cuenta con la simpatía del lector (¿lectora?) cuando decide rebelarse contra un mundo de hombres. Lo mismo que hace Leola, la protagonista de *Historia del rey transparente*, de Rosa Montero, muy afín a ésta en ambientación e intenciones. Crea Casanova una protagonista respondona que difícilmente hubiera sobrevivido en la clasicista Edad Media. A menudo el problema de una novela no es la verosimilitud; los problemas de ésta son, desde luego, muy otros. La falta de ritmo, por ejemplo: la trama se dilata sin necesidad y pierde fuelle. También se echa en falta algo más de ambición estilística. Una menor presencia del tópico también hubiera sido deseable aunque, ya se sabe: lo conocido, vende.

CARE SANTOS

Michel Houellebecq
Contra el mundo,
contra la vida

Ediciones Siruela

ALEJANDRO JODOROWSKY
CABARET MÍSTICO

Siruela

Alejandro Jodorowsky
Libros del Tiempo

Cielo de Tango
ELSA OSORIO

Siruela

Cielo de Tango
Elsa Osorio
Nuevos Tiempos

www.siruela.com

El amante extremadamente puntilloso

ALBERTO MANGUEL. BRUGUERA. BARCELONA, 2006. 112 PÁGINAS, 14 EUROS

Esta obra del autor de *Una historia de la lectura* es un juguete literario con ciertas reminiscencias borgianas y un tratamiento irónico de la historia que se nos cuenta, sin que falten, incluso, ciertos atisbos de *roman à*

ESCRITA como el fingido ensayo de un historiador local sobre Anatole Vasanpeine, un *voyeur* especializado en avizorar primero y fotografiar después fragmentos de cuerpos humanos como oscuro objeto del deseo, su peregrina trayectoria personal y el drama con que concluye son reconstruidos con la ayuda de los diarios del protagonista y un variado repertorio de fuentes bibliográficas relacionadas con la región de Poitou-Charentes, en cuya capital habría nacido Anatole en el año del caso Dreyfus.

De este personaje, que se rebobaba desnudo en un lecho cubierto por sus fotos de anatomías parciales, se ofrece incluso un retrato antes de comenzar la narración de su caso,

que se dice abordado por primera vez en un texto apócrifo de Jean-Luc Terradillos, un periodista real que dirige una revista de provincias. A partir de esta primera nota, Manguel pone al servicio del narrador frecuentes referencias eruditas de carácter ficticio o que encierran una clave que no le será fácil descubrir al lector. Por ejemplo, el père Bouquet, autor de una autobiografía titulada *Mes tête-à-têtes avec Dieu*, supuestamente publicada en Poitiers en 1932 por L'Estampette chrétienne, parece trasunto de un editor con el mismo nombre que se encarga de difundir en francés las novelas del propio Manguel mediante su sello de culto, Editions de l'Escampette.

En otras oportunidades el autor se muestra más complaciente con su público y enseña enseguida sus cartas. Así por ejemplo cuando propone que se cuenten entre las fuentes artísticas del desvarío que lleva a la muerte a Vasanpeine el arte del mosaico, que floreció en Poitou cuando la dominación romana, pues aunque reproduzca la totalidad de los cuerpos representados lo hace mediante la integración de numerosas teselas fragmentarias tal y como Anatole retrata labios, dedos, cejas, pezones o codos. Mayor interés tiene, a estos efectos, la referencia al blasón, el término de la heráldica que sirve también para referirse a la forma poética inventada en el siglo XVI por Clément Marot con el propósito de glosar las distintas partes del cuerpo femenino, como él hizo, por caso, con su poema sobre el *beau tétin*. Rubén Darío será uno de sus cultivadores en *Prosas profanas*.

Poco más hay que decir de *El amante extremadamente puntilloso*. Junto al protagonista y el historiador tan sólo aparecen dos personajes más con una cierta entidad, el librero japonés Kusakabe y una espectral mujer. A pesar de la relevancia que le concede a Vasanpeine el propio título de esta *nouvelle*, su biografía de tipo raro y excéntrico parece no ser lo sustantivo para Manguel. Al fin y al cabo, la sustitución que Anatole hace del ojo por la cámara le lleva a una conclusión bien roma: que la imagen captada por la fotografía persiste mientras que la tan sólo vista se esfuma enseguida. De lo que se trata es de llevar adelante un ingenioso juego que probablemente cobra todo su sentido en el contexto de una comunidad literaria reducida cuyo centro es el editor de Manguel que publica sus libros desde Chauvigny.

DARÍO VILLANUEVA

¡participa!

Cultura joven

ilustración

textos teatrales

composición

fotografía

diseño

arte

cómic

audiovisual

- ENCUENTRO DE COMPOSICIÓN
- CONCURSO DE TEXTOS TEATRALES "MARQUÉS DE BRADOMÍN"
- CERTAMEN DE CÓMIC E ILUSTRACIÓN
- CERTAMEN DE DISEÑO
- CERTAMEN DE AUDIOVISUAL Y FOTOGRAFÍA
- MUESTRA DE ARTE

Fecha de finalización de todas las Inscripciones hasta el
23 de mayo

Para más información:
Instituto de la Juventud (Injuve)
Área de Formación y Cultura
Tel.: 91 363 78 67 / 85 / 35
culturainjuve@mtas.es
www.injuve.mtas.es



MINISTERIO
DE TRABAJO
Y ASUNTOS SOCIALES

injuve

CONVOCATORIAS CULTURA injuve 2006



B. CANNARSA

El mundo universitario es fuente inagotable de historias y argumentos. La “Campus School” inglesa de Lodge y Bradbury encuentra su réplica norteamericana en autores como Jane Smiley y su irónica *Mu U.*, la corrosiva *La mancha humana* de Philip Roth, o la inquietante *Vieja escuela* de Tobias Wolff.

El cuerpo de Jonah Boyd

DAVID LEAVITT. TRADUCCIÓN DE JAVIER LACRUZ. ANAGRAMA, 2006. 223 PÁGS., 14 E.

UN nuevo título, *El cuerpo de Jonah Boyd*, del popular David Leavitt, amplía la nómina de esta suerte de subgénero narrativo que podría llamarse, con parámetros de corrección política, “narrativa académica” o, más transgresoramente, “bajezas y miserias universitarias”.

Sin embargo, no es la universidad el referente, la fuente de donde mana la intrahistoria; para ello debemos remontarnos al turbio asunto que llevó a Leavitt ante los tribunales tras la publicación de *Mientras Inglaterra duerme* y la acusación de plagio que ganó el poeta Stephen Spender. Aunque no se refleje de forma explícita, el tema de la propiedad —como comprendemos al final de la novela— subyace a lo largo de la trama. Como en otros libros de Leavitt no podemos obviar el elemento autobiográfico, pero esta novela presenta interesantes novedades. La más clara tiene que ver con

Denny, la mujer que nos cuenta la retrospectiva historia en primera persona, “porque estoy decidida a contar lo que pasó de verdad y no apartarme de la perspectiva de lo que presencié” (pág. 79).

Denny es la secretaria de Ernest Wright, un profesor universitario que es una eminencia en Freud. Además de redactar sus artículos y ser su amante, es una más de la familia. Incluso ayuda a Nancy, esposa de Ernest, a resolver pequeñas cuestiones domésticas. El día de Acción de Gracias de 1969 los Wright compartieron mesa con una vieja amiga de Nancy, Anne y su esposo, el eminente novelista Jonah Boyd; también estaban dos de los tres hijos de los Wright; antiguos alumnos del profesor y, por supuesto, Denny. Tras la cena, Jonah Boyd leyó algunos pasajes de la novela que estaba escribiendo en unos cuadernos, sin guardar copia alguna, pero los cuadernos desaparecieron

esa noche. Boyd no pudo soportar la pérdida, no volvió a escribir y moriría en un accidente cuando “estrelló el coche contra el muro de una fábrica de ataúdes abandonada” (pág. 118). El misterio se revela 30 años después y está ligado a la propiedad de la casa de los Wright.

Particularmente considero que es el personaje de Denny, atípico en la “fauna” literaria de Leavitt, lo más interesante de la novela. Ya en el segundo capítulo nos puso al tanto de sus “posibilidades”: “Un consejo para mujeres casadas: la secretaria de aspecto hogareño puede suponer una amenaza mucho más seria para vuestra seguridad doméstica”. En el ámbito narrativo no encontramos novedad alguna digna de ser reseñada. El autor le tiene tomado el pulso a los pasajes dialogados como pocos narradores de su generación.

JOSÉ ANTONIO GURPEGUI

SÉPTIMO PREMIO PERIODÍSTICO SOBRE LECTURA PARA ARTÍCULOS DE CREACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA LECTORA

Fundación Germán
Sánchez Ruijérez

DOTACIÓN ECONÓMICA 12.000 euros

PLAZO DE PRESENTACIÓN Podrán concursar los artículos publicados entre el 15 de septiembre de 2005 y el 15 de septiembre de 2006 y presentados antes del 1 de octubre

FALLO DEL PREMIO 26 de octubre de 2005

BASES COMPLETAS DEL PREMIO Fundación Germán Sánchez Ruijérez

Paseo de Eduardo Dato, 21 28010 Madrid fgsr.madrid@fundaciongsr.es Tel. 91 700 28 40

Edad de hombre

MICHEL LEIRIS. TRAD. MAURICIO WÁCQUEZ. LAETOLI. 194 PP, 16€

Libro clásico de la literatura autobiográfica y, al mismo tiempo, un precedente de la literatura más actual: el relato basado en sucesos reales a lo Truman Capote.

EL acto de escribir supone para Leiris (1901-1990) una exploración por las galerías del ser propio para conseguir que su vida, considerada por él como extraña, se conecte con el ámbito social, explicando cómo y cuándo se produce la catarsis que nos convierte de jóvenes en hombres (o mujeres) y alcanzamos la madurez. Como toda obra importante, este volumen permite diversas lecturas; la voz del narrador, despiadada consigo mismo, supera el nivel de una simple confesión, enmarcada en la maniquea dualidad entre lo bien o lo mal hecho, y se expresa a modo de una conciencia abierta. Me dan ganas de añadir la nota patética, denominándola una conciencia sangrante, que consigue extraer un precioso mineral: el honesto sentimiento de un hombre.

Este libro posee la doble virtud de que gustará a los lectores puros, a quienes se mantienen encerrados en el círculo de tiza de lo estético, y a cuantos aceptan que la vida permea los textos. E incluso resultará satisfactorio para quienes quieran descubrir su veta social, que también la tiene, porque Leiris sabe muy bien que el sufrimiento íntimo del poeta palidece en comparación con el ocasionado por una verdadera tragedia, por ejemplo, por la guerra. Asimismo parece curioso que un autor considerado de culto, un esteta, busque lo que produce un sobresalto mundano. Sí es una pena que un libro tan célebre aparezca presentado a medias. Los editores actúan sólo de *publishers* y en ningún sitio explican bien ni la relevancia del autor ni la importancia del prefacio, que pertenece a la segunda edición.

Se abre el volumen con el mencionado prefacio, "La literatura considerada como una tauromaquia", texto enormemente lúcido. Apunta que los diarios íntimos como *Edad de hombre* prefieren centrarse más en la invención que en el hombre situado detrás. Para Leiris, el valor estético a secas de una obra no basta, el texto debe confrontar al lector como el cuerno del toro al torero, en su caso, con las más profundas intimidades de Leiris hombre, para que sienta al menos la sombra del miedo que produce la embestida en el capote del matador.

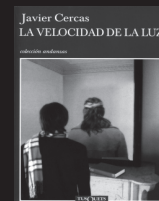
Michel Leiris se retrata con una sinceridad de la que pocos seríamos capaces. Su amigo el pintor Francis Bacon lo retrató de manera magistral, como un ser torturado; escindido entre su físico deficiente—se encontraba de "una fealdad humillante" (pág. 26)—y la visión intelectual de la vida, que compartía con amistades como Bataille o Sartre. Leiris conjuga en el texto la visión interior de sí mismo y la externa, sus sentimientos e ideas, y la imagen visual de su físico. En cierta manera, no seríamos injustos si dijéramos que sigue en la estela de Oscar Wilde y su Dorian Gray, que anota también con detalle los desoladores movimientos del espíritu que percibe en su rostro de hombre. El inglés descubre ese figura torturada en la última página, el francés comienza allí su tarea descriptiva. La edad del hombre nunca llega, porque jamás encuentra "un denominador común entre el mundo y yo" (pág. 169), el momento de purificación.

GERMÁN GULLÓN



Ésta es la mejor novela del año. Y ésta. Y ésta. Y ésta. Y ésta.

Por quinto año consecutivo, la Fundación José Manuel Lara Hernández ha reunido a las principales editoriales para otorgar el premio a la mejor novela escrita en castellano y publicada por cualquier editorial y en cualquier país durante el año 2005. Y éste es el resultado. Aquí tienes las cinco finalistas. Las cinco mejores novelas del año.



La velocidad de la luz
Javier Cercas
Tusquets editores



Una palabra tuya
Elvira Lindo
Seix Barral



Canciones de amor
en Lolita's Club
Juan Marsé
Lumen



Doctor Pasavento
Enrique Vila-Matas
Anagrama



Un encargo difícil
Pedro Zarraluki
Destino



PREMIOS
DE NOVELA
FUNDACIÓN
JOSÉ MANUEL
LARA
HERNÁNDEZ

f)L Fundación
José Manuel Lara

Comité Organizador de los Premios de Novela Fundación José Manuel Lara Hernández



Editorial Planeta®



ANAGRAMA



DESTINO



ESPASA



LENGUA DE TRAPO



MONTADORI



PLAZA JANÉS



SEIX BARRAL



Ediciones Siruela



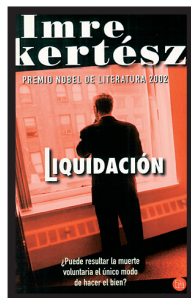
TUSQUETS



LOBELLO Y LO SINIESTRO. Eugenio Triás. Debolsillo. 176 págs, 8'50 e.

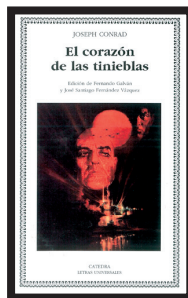
RILKE advirtió la proximidad entre lo bello y lo terrible, pero también la necesidad de mostrar parcialmente lo siniestro para crear esa zona indeterminada donde aparece el arte. El placer estético surge ante la inminencia de una forma que debía permanecer oculta. Triás aplicó este principio al análisis de tres obras: *El nacimiento de Venus*, de Botticelli; *Vértigo*, de Hitchcock y la interpretación que realizó Freud de la tragedia griega, un ejercicio hermenéutico que en sí mismo constituye una obra de arte. Lo bello no adquiere fuerza hasta que la elaboración estética reelabora el dolor y la angustia. Sin esa recreación, no habría arte, sino asco, una sensación que, según Kant, representa la negación más radical de la belleza. Sin embargo, lo terrible sólo puede entreverse, nunca mostrarse en su totalidad. Triás, que obtuvo por este libro el Premio Nacional de Ensayo de 1983, se acercó a la perfección formal y filosófica con las páginas dedicadas a Hitchcock.

R. NARBONA



LIQUIDACIÓN. Imre Kertész. Punto de lectura. 164 páginas. 6'25 euros.

LA experiencia de la deportación impregna toda la literatura del Nobel Imre Kertész, caracterizada por su lucidez. El protagonista de *Liquidación* ha sobrevivido, pero no consigue desprenderse de sus recuerdos. Sólo encuentra alivio en la escritura, que le permite reconstruir la lógica perversa del exterminio. Ha perdido hasta su nombre. Simplemente es B, un superviviente más, con un desarraigo tan profundo que no se reconoce ni en su Yo. El suicidio es el único gesto de libertad posible. Su editor buscará su novela póstuma, pero sólo encontrará fragmentos. Auschwitz no pertenece al pasado, sino al futuro. Kertész sugiere que el texto no acaba. El totalitarismo es la esencia del poder y el poder nunca renunciará al porvenir. **R. NARBONA**



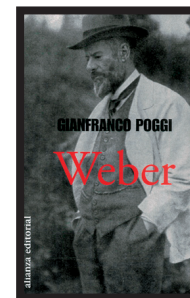
EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS. J. Conrad. Cátedra. 249 pp, 8'50 e.

AUNQUE el número de ediciones en español de esta novela supere la decena se echaba en falta la de Cátedra. Encomiables fueron las de D. López, A. Ballesteros o M. Antolín Rato, pero la extensa y erudita introducción de más de cien páginas y las abundantes notas al texto convierten a la edición de Galván y Fernández en imprescindible. Por conocidas que sean las desventuras de Kurtz en el Congo, la lectura de esta obra esencial siempre logra sobrecogernos. El interés de esta aparición tiene más que ver con la edición que con el texto –en traducción de A. García e I. Sánchez–. Su novedad tiene que ver con la propuesta de efectuar una lectura de acuerdo a premisas postestructuralistas y postcoloniales. **J. A. GURPEGUI**



LA OTRA AMÉRICA. Fiamma Arditi (coord). Global Rhythm. 310 págs, 17'90 e

SE debe a motivos pragmáticos la tendencia a generalizar. Y la generalización suele ser moneda de cambio cuando de Estados Unidos se habla. Pero los EE.UU. no son sólo Bush y “Governator”; hay voces críticas con el sistema, la de quienes padecen “las decisiones de estos neo-conservadores en el poder.” Y es un coro de 21 voces del mundo del cine y la literatura, las que se recogen en estas *Conversaciones con 21 voces de la disidencia*: Gore Vidal, Bellow, Mailer, J. Franzen... Y otras firmas que aportan contribuciones alternativas a la interpretación “oficial” (Bob Rauschenberg, Nicholas Vreenland, Mel Bochner. Con su lectura quizás más de uno cambie su punto de vista respecto al “Imperio”). **J. A. G.**



WEBER. Gianfranco Poggi. Alianza editorial. 160 páginas, 12 euros

MAX Weber (1864-1920) es uno de los fundadores de la sociología como disciplina diferenciada del conjunto de las ciencias sociales. Es además uno de los intelectuales europeos más destacados de su generación. Creador de una sociología comprensiva capaz de entender la sutileza de la sociedad moderna, su amplia y compleja obra conserva intacta su frescura y su capacidad analítica. Es un acierto la edición de esta obra de Gianfranco Poggi en la que, con un lenguaje exento de tecnicismos, se adentra en los aspectos esenciales de los trabajos de Weber. Tras un esbozo de la biografía del pensador alemán, Poggi aborda su contribución a una mejor comprensión de la sociedad humana. Alianza Editorial ha tenido el acierto de lanzar, casi al mismo tiempo, la edición en bolsillo de *Conceptos sociológicos fundamentales*, obra Max Weber a cargo de Joaquín Abellán que completa el texto de Poggi. Dos libros con los que adentrarse en una obra de constante actualidad. **B. SARABIA**

Diez horas de ESTAT CATALÀ

ENRIQUE DE ANGULO

El presente libro narra, con todo detalle y precisión, los trágicos momentos que se registraron en Barcelona y en otras ciudades de Cataluña, la noche-madrugada del 6 al 7 de octubre de 1934.

“Un libro imprescindible”, **César Vidal**, COPE
 “Una joya periodística”, **Agapito Mestre**, ONDACERO
 “Valor testimonial innegable”, **Rogelio López**, ELCULTURAL
 “¿Cómo no valorar ahora el rescate de esta pequeña joya?”
César Alonso de los Ríos, ABC
 “Aportaciones al conocimiento preciso de nuestro pasado”
Aleix Vidal-Cuadras, LA RAZÓN




www.ediciones-encuentro.es

Cisneros. Un cardenal reformista en la Corte de España

JOSÉ GARCÍA ORO. LA ESFERA DE LOS LIBROS. MADRID, 2005. 392 PÁGINAS. 24 EUROS

El autor, profesor durante muchos años de la Universidad de Santiago de Compostela, es un consumado especialista en la historia de la Iglesia; en particular en los años de transición de la Edad Media a la Moderna y el primer reformismo católico, en el que destaca la figura del cardenal Cisneros, al que García Oro ya había dedicado numerosos estudios.

EN esta ocasión, nos ofrece una biografía de conjunto, basada en una abundante documentación, así como en la consulta atenta de la biografía de Alvar Gómez de Castro (1569), y en las numerosas que surgieron en los círculos complutense o franciscano. Todas ellas fueron escritas para encomiar al personaje, y algunas, como la de fray Pedro de Quintanilla (1653), con el objetivo de promover su beatificación. Ya en el siglo XX destacan los tres volúmenes del conde de Cedillo (1921-1928).

Cisneros tuvo un papel esencial en la historia de Castilla durante los

años finales del reinado de Isabel la Católica y, sobre todo, en el difícil periodo que siguió a la muerte de la reina, en 1504, hasta la llegada a España de Carlos I, en 1517. Su perfil más atrayente es el del eclesiástico con un destacadísimo papel político, que le llevaría hasta el cargo de gobernador de la corona de Castilla en el "interim" entre la muerte de Fernando el Católico (1516) y la llegada del nuevo rey. Durante dicho periodo, la corte dirigida por Cisneros fue, junto con la de Bruselas, el centro político de la Monarquía creada por los Reyes Católicos, lo que po-

tenció su cargo más allá de los límites estrictos de la corona de Castilla. Pero su obra no se limitó a la política: bachiller por la Universidad de Salamanca, clérigo, canónigo, franciscano desde 1484, confesor de la reina Isabel (desde 1492), provincial de Castilla (1494), arzobispo de la diócesis de Toledo (1495), cardenal (1507), Inquisidor general de Castilla (1507), tuvo un papel activo como reformador de la vida religiosa, pero también como propagador de la fe católica, por medio de una labor en la que el espíritu misional se mezclaba con los imperativos de la política, como la cristianización de Granada. Una de sus máximas realizaciones fue la Universidad de Alcalá de Henares, que brillaría pronto como un centro del humanismo cristiano, con su Biblia Políglota.

García Oro aporta buen número de datos de interés para la biografía del cardenal; sin embargo, manifies-

ta en todo momento una excesiva admiración y simpatía por el personaje, hasta el punto de que resulta prácticamente imposible encontrar alguna crítica. Se trata de una biografía clásica, que analiza al sujeto de la misma con escasa consideración del entorno en el que vive, lo que deja al personaje un tanto "en el aire". Sus protectores y colaboradores, sus enemigos, el entorno clerical y cortesano, la cultura y las alternativas políticas, la corte, las diversas coyunturas y otra serie de elementos quedan un tanto difuminados —es sintomático el escaso uso que se hace de la bibliografía no específicamente relacionada con el cardenal—. El resultado es una biografía cisneriana, llena indudablemente de datos ciertos, pero en la que se nos escapa un tanto el protagonista, alejado de la realidad en la que vive.

LUIS RIBOT



Publicaciones Universitarias Españolas

www.aeue.es




Actes de les jornades internacionals lul-lianes
26 €
Maria Isabel Ripoll Perelló



Hablando de Física a la salida del cine
24 €
Antoni Amengual Colom



In Corpore Sano
15 €
Fernando García Romero y Berta Hernández García (eds.)



Representaciones culturales del paisaje. Y una excursión por Doñana
12 €
Antonio López, Joan Nogué y Nicolás Ortega (coords.)



La construcción histórica de Valladolid. Proyecto de ciudad y lógica de clase
21,50 €
Alfonso Álvarez Mora



Figuras de la gloriosa. Aproximación biográfica al sexenio democrático
17,55 €
Rafael Serrano (Coord.)

Pedidos: <http://www.uib.es/ca/servgeneral/comandes.publicacions@uib.es>
Tel. 971 172 499 - Fax 971 172 728

Pedidos: <http://www.breogan.org>
breogan@breogan.org
Tel. 91 725 90 72 - Fax 91 713 06 31

Pedidos: <http://www.uva.es>
spie@uva.es
Tel. 983 187 810 - Fax 983 187 812

50 editoriales universitarias y 25.000 títulos vivos

Adolfo Suárez y el bienio prodigioso

MANUEL ORTIZ. PLANETA. BARCELONA, 2006. 287 PÁGINAS, 21 EUROS

No faltan personas que, en estos días, tienen la impresión de que se está cerrando un ciclo constitucional que se abrió a comienzos del verano de 1976, con el ascenso de Adolfo Suárez (1932, Cebreros) a la presidencia del gobierno español.

PARECÍA llegar entonces a lo más alto la trayectoria de un político profundamente vocacional que, desde mediados de los años cincuenta, desarrolló una carrera dentro del Movimiento Nacional, de la mano de Fernando Herrero Tejedor. Un puesto decisivo en esa trayectoria sería el de director general de Televisión Española, desde el que estableció una buena relación con el futuro rey Juan Carlos, con el que compartía un cierto sentido generacional común a otros españoles que, aunque habían servido al régimen de Franco, coincidían en la necesidad de acometer la implantación de una democracia, homologable con las del entorno europeo, tras la muerte del general. Para esa tarea se había mostrado incapaz Carlos Arias Navarro, el último jefe de gobierno nombrado por Franco.

Los logros de ese primer gobierno de Suárez, que había sido acogido con un generalizado recelo, resultaron deslumbrantes y el autor no se deja cegar por la pasión de amigo —y también de coprotagonista de algunos de ellos— cuando califica de bienio prodigioso los dos años que llevaron a la aprobación de la Constitución de 1978, después de un referéndum arrollador. Detrás quedaba la normalización de la vida política española con la legalización de viejas organizaciones de izquierdas, como el PSOE y el PCE, la institucionalización de un gobierno autonómico en Cataluña con la presencia de Tarradellas y, sobre todo, la celebración de las elecciones democráticas del 15 de junio de

1977, que fueron las primeras elecciones libres que se celebraban en España desde febrero del 36. El inicial dilema entre reforma y ruptura política parecía haberse saldado a favor de la primera, pero la reforma era tan profunda que bien se podría hablar de una ruptura consensuada, y los resultados debían mucho a Suárez que, como señala Alfonso Osorio en su breve pero intencionado prólogo, “era un hombre modesto... cuya ambición consistía en hacer, sin herir, sin molestar, sin zaherir, sencillamente lo que tenía que hacer: llevar a España de un régimen autoritario a un régimen democrático”.

El proceso resultó fascinante, dentro y fuera de España, y ha atraído



EL REY FELICITA A SUÁREZ, DOCTOR HONORIS CAUSA POR LA POLITÉCNICA DE MADRID (1998)

do la atención de historiadores y politólogos, a los que hay que añadir testimonios de periodistas y políticos que se han acumulado en un número como no se había visto nunca antes. Incluso son numerosas las biografías y semblanzas de Suárez, como las de Carlos Abella, que acaba de

ofrecer una reedición prologada por Raymond Carr (Espasa), José García Abad, Charles Powell, Victoria Prego, o la de Abel Hernández, que han matizado la despiadada imagen que ofreciera Gregorio Morán, cuando Suárez aún estaba en el poder.

Pero falta el testimonio del protagonista y su actual estado de salud no hace previsible que se vaya a conocer nunca. De ahí que Manuel Ortiz, que trabajó muy cerca de Suárez en la

subsecretaría de la Presidencia durante aquellos años, haya tomado sobre sí la tarea de testimoniar lo que fue aquella imponente obra de gobierno. En la tarea ha contado, además, con la ayuda de otros colaboradores muy cercanos de Adolfo Suárez como fueron Rafael Ansón, Andrés Cassinello, Ignacio García López, José Luis Graullera y Eduardo Navarro. El testimonio de este último sobre los años de Suárez en el Colegio Mayor Francisco Franco es muy interesante

El libro, que es casi un diario de aquel periodo, no contiene ninguna revelación sensacional —tan difícil a estas alturas— pero tiene el atractivo de la visión “desde dentro”, como cuando relata la primera entrevista de Adolfo Suárez y Felipe González, en casa de Rafael Ansón, o la rápida reacción del presidente español a la actitud desconsiderada de Giscard d’Estaing. Manuel Ortiz ha ofrecido, en definitiva, un excelente instrumento para conocer mejor unos años en los que tanto se hizo por asegurar la convivencia democrática de los españoles.

OCTAVIO RUIZ-MANJÓN

Los relatos más inquietantes y sorprendentes de Luis del Val



algaida

Viajando con los Rolling Stones

ROBERT GREENFIELD. TRADUCCIÓN DE J. M. ÁLVAREZ FLÓREZ. ANAGRAMA. 2005. 343 PÁGINAS. 15 EUROS

Tal vez porque la posmodernidad no ha llegado ni a la poesía ni a la música popular, “los Rolling Stones llevan treinta años haciendo el ridículo”, según Agustín Fernández Mallo. Es sólo una opinión entre otras, pero Capote la suscribiría.

En la gira de los Rolling por EE.UU. del año 72, inmortalizada por Robert Greenfield en este libro mítico publicado en 1982 y ahora reeditado, la revista Rolling Stone intentó enrolar a Capote. El famoso escritor casi pica, pero se apeó del tour sentenciando que Jagger y sus chicos “son gente evanescente sin la menor importancia”. Diego A. Manrique, en el prólogo, escribe que el autor de *Música para camaleones* “no se luce como profeta”. En efecto, Capote se

atrevió a intuir que en tres años los Rolling no existirían, pero 35 años después congregan a millones de espectadores en Río de Janeiro.

El libro de Greenfield no es una hagiografía ni un intento de hacer de los Rolling algo respetable. Incluso detestando a los Rolling tenemos que reconocer las virtudes de este extraordinario reportaje, una lección de agilidad, oído y voracidad informativa. Más que de los Rolling, Greenfield nos habla de una época crucial, cuando el negocio del rock en directo empieza a transformarse en una industria que mueve millones. Como señala Manrique, nadie sabe en 1972 que los Stones se convertirán en la “más fabulosa máquina de hacer dinero”. Después de

Greenfield, ningún periodista ha estado tan cerca de los Rolling. Greenfield escribe con admiración, pero sin renunciar a la crítica amable: señala el mercantilismo de la gira, y sabe ridiculizar la mitomanía de los fans, ésos que se acercan a Jagger con la convicción de que “el maestro” les revelará el misterio, resolverá la pregunta. Sobre todo, describe magistralmente los ambientes de devoción, histeria y violencia generados en torno al espectáculo. Y los entresijos de la gira: seguridad, publicidad,

logística, escenografía... Tras la desastrosa gira por EEUU del 69, con los incidentes de violencia en Altamont (San Francisco) esta gira doblemente larga del 72 se diseña con gran preocupación por la seguridad, puesta en manos de Peter Rudge. Jagger viaja armado y dos guardaespaldas negros custodian su habitación en cada hotel. Donde Greenfield brilla especialmente es en la descripción de personas. Wyman, el bajista, “tiene una maravillosa cara de palo Buster Keaton”, Richard “ha añadido una especie de cresta dorada de escarcha a una lado de su escalonado pelo corte alcachofa”. Habla de los “grandes ojos lastimeros que transforman lo que podría ser una cara de vampiro en algo agradable” de un tal Hopkins. Jagger tenía sólo 30 años y ya sabía exactamente lo que le convenía. Ahí está.

ROMÁN PIÑA



¿Quién defiende al fumador?

JOSÉ MARÍA MOHEDANO. ESPASA. MADRID, 2006. 123 PÁGINAS. 11,90 EUROS

CONOCIDO abogado y respetado jurista, José María Mohedano tiene a sus espaldas mucha mili antifranquista y un sentido de la sensa-

tez política que vendría muy bien en el Palacio de la Moncloa no sólo en lo que se refiere al consumo de tabaco. Ex presidente de la Asociación de Derechos Humanos de España, ha defendido muchas causas perdidas y, quizá por eso y porque es socio fundador del Club de Fumadores por la Tolerancia, ha decidido escribir este alegato contra la presión que se ejerce sobre los fumadores desde la Administración.

La tesis de Mohedano es que la Ley Antitabaco propuesta por Elena Salgado, ministra de

Sanidad, es “una norma autoritaria, abusiva y contraria a las libertades”. En opinión de Mohedano es falso que, como se afirma en la ley, “el consumo de tabaco es la segunda causa de muerte en el mundo”. Su argumentario se articula en forma de pinza como en las batallas clásicas. Por un lado, pone al descubierto la persecución de los fumadores que arranca en 1493 cuando a Luis de Torres, un tripulante de Cristóbal Colón, le condena por brujería la Inquisición acusado de echar humo por la boca. Por otro, apunta que, si bien el hecho de fumar puede resultar nocivo para la salud, su gravedad no es tanta como se afirma desde círculos administrativos y sanitarios. “El furor antitabaquista que nos fustiga es una manifestación extrema de la histeria”. Desde una perspectiva económica, Mohedano considera que el coste sanitario del consumo, cal-

culado en 3.000 millones de euros anuales por una universidad barcelonesa, no tiene rigor científico. Arguye que aunque el fumador puede ocasionar más gastos a la sanidad, también es cierto que al vivir menos años compensa al Estado con ventaja. Afirma el autor que España es el país de la UE que más tabaco consume y, sin embargo, es el estado con una “edad media más alta de mortalidad”. En el flanco de su posición late el temor de que la Administración regule e invada los derechos de los obesos o de los alcohólicos.

Fumador únicamente de puros, Mohedano se refugia en la estética del consumidor de tabaco y recomienda siempre un respeto extremado para quienes no fuman, de tal manera que el humo no invada sus espacios propios.

BERNABÉ SARABIA

La lucha contra el terrorismo y sus límites

BALTASAR GARZÓN. ADHARA. GRANADA, 2006. 416 PÁGINAS, 22 EUROS

El anuncio del alto el fuego permanente de ETA acrecienta el interés de este volumen, en el que el juez Garzón ha logrado reunir un importante número de colaboraciones sobre el fenómeno terrorista y lo ha hecho de una forma muy asequible, ya que la mayoría tienen la forma de entrevista.

Lo que va en detrimento de una exposición más sistemática, se gana en fluidez y diversidad de puntos de vista, que repercute en una mayor riqueza y accesibilidad para el lector.

Se encuentran las intervenciones de destacados políticos como Rodríguez Zapatero, Rajoy, Moratinos, Michavila y Mayor Oreja, quien, a mi juicio, presenta la más interesante de este turno de intervenciones por su profundidad y rigor. Dentro de los juristas, se encuentran por parte española, además del propio Garzón, que anota y comenta cada exposición, Conde-Pumpido, actual Fiscal General del Estado, para quien el terrorismo es una forma de delincuencia, no de guerra; el fiscal de la Audiencia Nacional, Molina Benito, y el catedrático de Derecho Penal, Gómez-Benítez. La aportación del Fiscal General argentino, Hugo Omar Cañón, se centra en el terror ejercido por el Estado. Los cuerpos policiales aparecen representados por un ejemplar profesional, el ex Comisario General de Información, Jesús de la Morena.

Entre los autores académicos sobresalen Fernando Reinares, que delimita con precisión lo que es el nuevo terrorismo global, y Rogelio

Alonso, autor al que hay que seguir pues sus investigaciones en Belfast le han proporcionado claves para leer con autoridad los derroteros por los que transcurrirá el denominado “proceso de paz” en el que actualmente estamos inmersos desde que ETA ha anunciado el “alto el fuego permanente”, un proceso que parece seguir el guión marcado por el Sin Fein IRA con Gerry Adams a la cabeza. Otros prestigiosos profesores son el veterano David Rapoport, que sitúa la última etapa de terror islamista que asola el mundo como un repunte de la cuarta ola de terrorismo contemporáneo, la religiosa, que estaba a punto de desmoronarse; el sociólogo José Oliva Gil, quien muestra una radiografía psicológica de los fanáticos; el especialista en terrorismo Matthew Levitt, que admite que uno de los caminos es buscar conexiones entre el terrorismo yihadista y las organizaciones seculares

de izquierdas, Ami Pedahzur, estudiosos del perfil de los terroristas suicidas, Waleed Saleh Alkhalifa, quien considera que el centro neurálgico del descontento musulmán es el conflicto árabe-israelí, asunto sobre el que tienen mucho que decir tanto el antiguo ministro de Rabin Raen Cohen, miembro de la izquierda pacifista, como Nabil Marouf, ex embajador de la Autoridad Palestina en España.

Entre los periodistas entrevistados están Luis del Olmo, José María Calleja, con su demoledor sentido del humor, y Gervasio Sánchez, quien aborda el asunto del “otro terrorismo”, el generado por los abusos de los poderosos: países, empresas y altos responsables políticos.



AFP

Tampoco se olvida la perspectiva artística, con aproximaciones a las obras de los cineastas Iñaki Arteta y Mercè Calcà. Por último, pero no lo de menor rango, está la energía y el coraje representados por tres resistentes vascas muy relevantes: Maite Pagazaurtundua, Rosa Díez y Gotzone Mora.

Las principales virtudes del libro son la multiplicidad de puntos de vista, la riqueza de la temática y de los enfoques, siempre regido por el eje del combate contra el terrorismo y sus límites, es decir, la búsqueda del mayor conocimiento sobre los distintos tipos de terrorismo y la forma de combatirlos, algo que, conviene subrayarlo, debe estar determinado por el Derecho. Hasta el punto de que, en sus reflexiones finales, el juez Baltasar Garzón considera que el Derecho proporciona un instrumento idóneo para la solución de conflictos como los que plantea el uso del terror, porque le asigna un marco de seguridad jurídica que contrasta con la perversa concepción de la “guerra contra el terrorismo” que para él sólo tiene efectos contraproducentes al legitimar la acción de los agentes del terror y fomentar la militancia fanática.

Henning Mankell



ANTES DE QUE HIELE

LA NUEVA GENERACIÓN WALLANDER

La hija del famoso inspector sueco sigue los pasos de su padre

www.tusquetseditores.com

TUSQUETS EDITORES

ROGELIO LÓPEZ BLANCO

Los laberintos del **placer** en el cerebro

FRANCISCO MORA. ALIANZA. MADRID, 2006. 159 PÁGINAS. 14 EUROS

Francisco Mora es un neurobiólogo acreditado, con una loable trayectoria de divulgador de su arte, que se ha plasmado ya en varios libros dirigidos a un público general. Ahora pretende guiarnos por los laberintos del placer en el cerebro humano, y lo hace en un estilo exento de tecnicismos y rico en metáforas.

EN todo progreso del conocimiento aumentan las certezas al precio de multiplicar las dudas. Creía saber qué se entiende por placer, pero después de leer este libro, debo confesar mi confusión al respecto. Como "sensación producida en los sentidos o en la sensibilidad estética por algo que gusta mucho; como un manjar exquisito, un baño en el mar o un trozo de música", aparece en el diccionario de María Moliner, mientras en otros las definiciones son más vagas y escuetas: "contento del ánimo", "sensación agradable" o "estado de gratificación". Mora, en su glosario, lo define como una experiencia subjetiva producida por la satisfacción de alguna necesidad de significado intelectual o emocional, e indica que su sustrato neurobiológico está en los circuitos límbico-corticales de la recompensa. En el propio texto, se extiende el concepto a una amplia gama de supuestos humanos, más allá de los más primarios de la comida, la bebida y la



MERCEDES RODRÍGUEZ

sexualidad, y de los meramente estéticos del arte plástico o la música: el juego, la ciencia, el conocimiento, la venganza, la experiencia religiosa o la sensación de vivir, entre otros. En el capítulo de introducción se va en dirección opuesta, al contemplar supuestos propios de los seres unicelulares y las plantas. Es en esta amplitud de supuestos donde está el origen de mi perplejidad.

El cerebro es como una caja china que contiene, a su vez, otras cajas interconectadas entre sí, dice Mora, y una de estas cajas contiene en sus circuitos neuronales los códigos que elaboran nuestros sentimientos de placer y castigo. A explorar esta caja se empezó hace unas décadas con los

trabajos pioneros de Walter Hess, quien introdujo la técnica de implantar electrodos en distintas zonas del cerebro para inducir estímulos eléctricos en ellas. Así se descubrió que en el cerebro profundo existen áreas que si se estimulan se causa placer y otras en las que se genera la reacción opuesta. Dado que las mismas neuronas pueden ser disparadas tanto por el estímulo artificial

como por los naturales, es razonable pensar que los circuitos de placer y recompensa deben ser piezas comunes a las respuestas a las distintas situaciones placenteras, aunque, por otra parte, somos capaces de distinguir entre distintos tipos de placer, y esto presupone la existencia adicional de circuitos específicos, conectados antes o después con los comunes. El estímulo eléctrico supondría un atajo respecto al natural hacia el circuito del placer, un circuito cuyo análisis sería sencillo si no fuera porque la respuesta placentera es altamente contextual: un mismo sujeto estimulado en un mismo punto no reproduce la respuesta.

Queda algo en el aire la evidencia de que los placeres más evanescentes enlacen todos con el mecanismo de recompensa antes aludido. Así por ejemplo, es difícil de aceptar que el concierto para piano número 3, de Rachmaninoff, pueda arrojar un resultado neurológico específico respecto a los de otras piezas, una posibilidad que el autor trata de un modo un tanto acrítico. Los del placer son mecanismos de regulación avanzados, vinculados al intelecto y a las emociones, localizados en un sustrato neurobiológico específico, por lo que la idea de que operan también en los seres unicelulares y en las plantas no responde a la evidencia. Los mecanismos que aseguran los nutrientes a los organismos unicelulares o los mecanismos de defensa en plantas ni siquiera se asemejan a los circuitos de placer y recompensa del cerebro humano.

Los distintos tipos de placer, los estímulos artificiales, de los eléctricos a los químicos, y los fenómenos asociados, como la adicción o la tolerancia, se examinan de modo autorizado y asequible en el cuerpo principal del libro, que, en menos de un centenar de páginas, se ocupa principalmente, aunque no en exclusiva, del ser humano y de los mamíferos.

FRANCISCO GARCÍA OLMEDO

Dos autores imprescindibles



PAUL AUSTER

Brooklyn Follies

La última novela del autor de "La noche del oráculo"



TRUMAN CAPOTE

Crucero de verano

Una novela inédita del autor de "A sangre fría"



www.siguemel.es

BUDISMO
Y CRISTIANISMO

Henri de Lubac

PREMIO NACIONAL A LA MEJOR
LABOR EDITORIAL CULTURAL 2005

ANAGRAMA

El desafío del nihilismo

REMEDIOS ÁVILA. TROTTA. 288 PÁGS. JOSÉ LUIS PARDO: LA METAFÍSICA. PREGUNTAS SIN RESPUESTA. PRE-TEXTOS. 168 PÁGS.

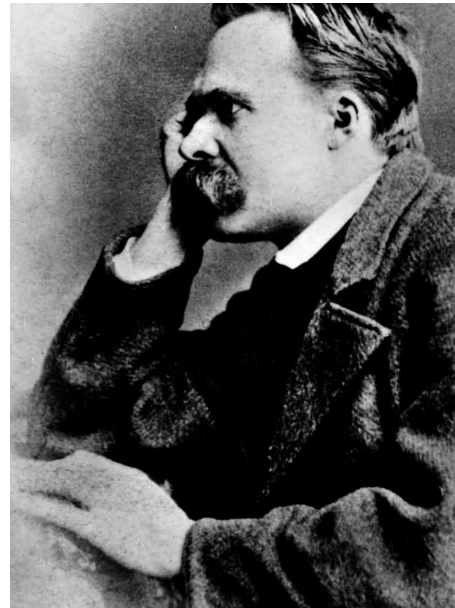
Hablar de nihilismo como rasgo dominante de nuestra época no es algo privativo de moralistas escandalizados. Hace tiempo que el término hizo fortuna en el debate histórico-cultural y hoy es lugar común de numerosos análisis de la sociedad contemporánea. Conviene, no obstante, recordar la procedencia filosófica de esta noción, a fin de calibrar mejor su alcance heurístico.

FUE Jacobi quien en 1799 acuñó el concepto para descalificar la herencia del criticismo kantiano, por negar la existencia de un ámbito trascendente a la razón humana. Nietzsche modificó este enfoque, al hacer precisamente de la creencia ilusoria en un más allá el detonante de la experiencia moderna de pérdida radical de sentido y valor. Heidegger volvió a dotar de actualidad al vocablo, al convertirlo en cifra de un universo esclavizado por la técnica. Desde entonces, el nihilismo aparece íntimamente asociado a la crisis de la metafísica.

De ahí lo atractivo y provocador de un libro como el de Remedios Ávila, en la medida en que, contra una lectura demasiado esquemática de tales diagnósticos, propone a la metafísica como revulsivo contra el nihilismo. En este punto, además, su planteamiento coincide con el de José Luis Pardo, quien en un texto de 1989 se hacía eco de la inusitada vigencia que un asunto aparentemente tan trasnochado como el de la metafísica provocaba en los debates reabiertos por la polémica de la posmodernidad. El apéndice añadido a la reedición de esta obra muestra que la cuestión no ha perdido actualidad, ni fresca la manera en que Pardo introducía en ella al lector poco familiarizado. La reflexión metafísica, no como un meta-lenguaje, sino como un movimiento interno de explicitación de los pre-

supuestos inherentes a nuestros relatos sobre lo real, sigue siendo un insustituible ejercicio de lucidez.

El ensayo de Remedios Ávila, por su parte, confirma esta impresión al reformular el viejo problema de la crisis de la metafísica en términos de una genealogía del presente, donde las sucesivas quiebras modernas de la fe y de la razón explican la fisonomía del mundo contemporáneo. La Ilustración, en efecto, conmovió los cimientos de la ecuación socrática "verdad=bondad=felicidad". Defendió la universalidad de



ÁVILA AHONDA EN LAS ENSEÑANZAS DE NIETZSCHE SOBRE LA AMBIGÜEDAD DEL NIHILISMO

la razón y su carácter virtuoso, pero abandonó la creencia en que la fe conduce necesariamente a la felici-

dad. Ahora bien, cuando a la crisis de la fe en una recompensa ultraterrena le siguió una crisis no menos decisiva de la fe en una recompensa intramundana para la vida virtuosa del hombre racional, el placer, como modo de vida y único justificante de la existencia, fue la reacción mayoritaria a esa crisis de sentido.

Es clara la secuencia de este recorrido sociohistórico, de Weber a Daniel Bell, un Jacobi venido a menos de nuestros días, que preconiza la vuelta al orden puritano del deber como única alternativa al individualismo y hedonismo exacerbados de la sociedad del consumo. Ávila no se contenta con esta solución y busca ahondar en las enseñanzas de Nietzsche sobre la ambigüedad del fenómeno del nihilismo, para extraer de ellas un principio de solidaridad que no suponga el retorno reaccionario a vínculos premodernos.

Tarea ardua sin duda, pero urgente en una época necesitada de construir nuevos lazos entre quienes ya no se sienten ligados a ninguna identidad fuerte. La autora apuesta por una piedad hecha de humor y asunción de la finitud humana. El riesgo de una mera apelación al sentimiento se corrige con la atención hermenéutica a los procesos históricos de constitución de vida en común, en especial a la herencia ilustrada, y permite a este ensayo navegar con eficacia entre los escollos de la imposible transcendencia y la insufrible banalidad.

MANUEL BARRIOS CASARES



leer

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA
La revista Decana de Libros y Cultura
Año XXII N° 171 Abril 2006

LA CONVERSACIÓN
PÍO CARO
BAROJA

En el Cincuentenario de su muerte (1956-2006)

PÍO BAROJA,
EL NOVELISTA
ABSOLUTO

YA A LA VENTA

EN los treinta y cuatro años que separan la primera serigrafía de Julião Sarmiento del portfolio *Bataille by Foucault* editado por el MEIAC de Badajoz, con motivo de esta exposición, el artista portugués no ha realizado más allá de un centenar de ediciones numeradas y firmadas y buena parte de ellas de un solo original. Sin embargo, en las aproximadamente ciento veinte o ciento veinticinco piezas que componen la muestra puede decirse con absoluta propiedad que aquí está todo Sarmiento y que presentado así, resulta más accesible el conjunto de su trabajo y más comprensibles las distintas y diferentes derivas que ha adoptado en estas tres décadas.

De ahí la importancia y la justificación primordial de la decisión del museo de editar el catálogo razonado de estas obras, el primero de los dedicados al artista, fruto de la labor investigadora de María de Jesús Avilla y de la participación activa en las reconstrucciones biográficas de cada pieza de Sarmiento. La exposición, comisariada por Delfim Sardo, sigue un obligado hilo cronológico, aunque las agrupa a veces temáticamente y las más, lo que acrecienta su alcance, conceptualmente.

Se inicia con el que podríamos considerar Sarmiento previo a Sarmiento, cuando era fundamentalmente pintor, ligado a una iconología pop, y que se aventuró en la obra gráfica merced a un compromiso político ante la dictadura salazarista y de contribución cívica y política tras la revolución de los claveles de 1974, y concluye con las fotografías de la serie *American Landscapes*, de 2004. El conjunto conforma lo que Sardo ha definido como una *matriuska*, una muñeca rusa de pensamientos, con la que podemos destapar, conectar y sistematizar los preceptos concep-



Sarmiento, una matriuska

EDICIONES NUMERADAS. 1972/2006. COMISARIO: DELFIM SARDO. MEIAC.

tuales que dan sentido a su trabajo, y de ellos uno radical, definido por Doris von Drathen, autora de uno de los textos del catálogo, como su entendimiento de la multiplicidad de la copia como un juego intelectual que desborda la realidad.

El repertorio iconográfico e ico-

nológico del artista, no siempre coincidentes –los animales, las casas, la mujer, las agresiones, la floresta, los libros, los gemelos, etc.– despliegan, incluso en saltos cronológicos larguísimos, los elementos de su discurso y dilatan sus analogías y deudas intelectuales. La consecución co-

herente de un universo propio se ha hecho mediante la imbricación de otros de los que se nos ofrecen, por así decir, nombres y apellidos: Beuys, Duchamp, Sade, Truffaut, Orson Welles, Joyce, Wigenstein, o la nómina de autores de *Books* (2003), portadas de libros, borradas las imáge-

DUBLIN-TRIESTE. 2
DECEMBER 109,
1996-1997. DEBAJO,
AMERICAN
LANDSCAPES (4),
2004



Nacido en Lisboa en 1948, Julião Sarmiento es el artista portugués más conocido internacionalmente. Convencido de que no es un pintor; por más que la pintura juegue un papel vertebral en su trabajo, ha abordado casi todas las demás disciplinas artísticas, escultura, fotografía, cine, vídeo, instalaciones, etc. El próximo 20 de abril expone individualmente en la Galería Joan Prats de Barcelona y en 2007 está anunciado en el Museo Serralves de Oporto.

pectivos caminos protagonizaran otras litos en años sucesivos. Cinco años después, en 1993, Sarmiento reconstruye dos humildes casitas gemelas separadas por un camino asfaltado del Alentejo portugués, a mitad de su tamaño original, y las sitúa en el interior de una nave, junto a una fotografía de las réplicas (podría mencionar, además, el nutrido grupo de dibujos con ese mismo motivo realizados ese mismo año). Diez años más tarde fotografía aquellas dos casas que le sirvieron de inspiración y conforma un grupo testimonial al que añade una leyenda explicativa, en la carpeta *Beja*. Por último, en 2004, en los *American Landscapes*, la memoria de las casas y la lectura de Venturi propicia la aparición en sus tomas de mínimos detalles arquitectónicos de las casas norteamericanas del extrarradio urbano.

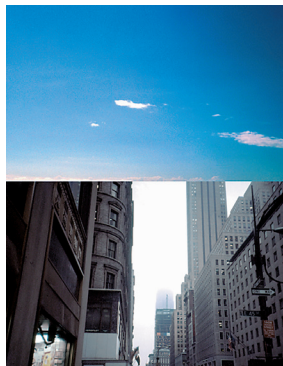
Igualmente significativos resultan los lazos que cabe establecer entre la secuencia de las ediciones y su obra original, ya sea esta pintura, cine, fotografía o vídeo. En el caso de la primera, sirvan de ejemplo las muy conocidas *Pinturas blancas de los años noventa*, las estampas no son mero remedo de los cuadros ni tampoco boceto o ensayo para la consecución de éstos, sino un modo de pensamiento y práctica paralelos en los que, en no pocas ocasiones, a la imagen se añade o suman textos o fragmentos de texto que la sitúan en un objetivo distinto a la mirada. Portfolios como *Emma* se emparejan con la serie *A Impôrtancia da Surpresa no Ataque*, y la inquietante aparición de la figura de la mujer con tres piernas o *The House With the Upstairs in It*, cuya hilazón entre los diseños de Wittgenstein y las cartas de Joyce a Nora encuentra su reflejo posterior en la relación que Sarmiento establece en la lectura que Foucault hace de Bataille, a la vez que remiten a fotografías encontradas al azar o tomadas por el propio artista.

de pensamientos

MUSEO, 2. BADAJOZ. HASTA EL 28 DE MAYO

nes, sus títulos en facsímil, que retratan y exhiben el alma de Sarmiento, *Learning from las Vegas*, de Robert Venturi, *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, *Écrits I*, de Jacques Lacan o *Fragments d'un discours amoureux*, de Robert Barthes, por citar sólo cuatro de dieciséis.

Los vínculos internos entre piezas articulan declinaciones inesperadas. Así, por ejemplo, una litografía de 1988 muestra a una mujer cuya melena traza un a modo de camino que enlaza tres casas, habitáculos de la conciencia, hogar o jaula; esas mismas tres casas, unidas por sus res-



MARIANO NAVARRO

Federico Herrero, manchas sobre el muro

JUANA DE AIZPURU. BARQUILLO, 44. MADRID. HASTA EL 23 DE ABRIL. DE 3.000 A 35.000 €



MONO HINCHAPELOTAS, 2005

LA pintura se ha colado por algún resquicio de los bastidores y ahora invade las paredes de la galería. Son discretas intervenciones, escurriéndose por los ángulos de los vanos entre las salas, deslizándose por el techo y, aquí y allá, con pequeños círculos blancos rellenos de un punto negro, como ojos que reclaman otra vez la atención de nuestra mirada, salpicando el suelo. Las manchas y monigotes indefinibles parecen no terminar de decidirse entre los lienzos tensados, el detalle arquitectónico y la pared blanca, mientras lo menudo de su escala no debilita su función de potente detonante en la alteración de la experiencia contemplativa. Cuando nos vamos guardamos la impresión de haber estado recorriendo un paisaje exótico, con ventanas a otras selvas, detalles de escenas y evocaciones de sus personajes: pinturas dentro de la pintura. Entropía pictórica.

Desde que Federico Herrero (San José, 1978) fue premiado en la Bienal de Venecia de 2001, ha sido demandado por bienales y museos para realizar intervenciones *in situ*.

El costarricense acarrea en su bagaje un período de aprendizaje en el Pratt Institute de Nueva York, algunos estudios en arquitectura y su experiencia docente con niños, por el momento decisiva para comprender su facilidad a la hora de comprometer a jóvenes en la realización de sus proyectos. En el pasado noviembre, un grupo diligente participó en la construcción de su *Mapamundi*, en la EXPO de Aichi, donde el artista esperaba que los niños jugaran en las orillas de sus estanques de poca profundidad y, mientras, se concienciaran del aumento del nivel del mar debido al efecto invernadero. Además, tanto las intervenciones como las telas de Herrero destilan cierto aire de jardín de infancia, con sus colores brillantes, formas descuidadas y grafía espontánea. Una pintura optimista que ha desembocado en el sofisticado contexto del mundo del arte como un respiro esperanzador y una posibilidad a la resistencia del ingenuismo y de la *joie de vivre*. El hecho de que este artista sea muy consciente del papel que le ha asignado la crítica, como he-

redero posmoderno del muralismo latinoamericano y, por otra parte, de la confluencia que en su trabajo lleva a cabo entre ascendentes *naïves* y surrealistas junto al cuestionamiento de los soportes y funciones de la pintura desde los sesenta, aún hace más atractiva su obra para el mercado. Por lo que, quizá, sólo su proyección ulterior arrojará claves para decidir su posicionamiento, irónico o sinceramente integrador, al plantear una exposición como la actual.

En su segunda individual en esta galería, con una docena de cuadros, Herrero alterna los paisajes en gran formato con pequeños retratos: *Caras* simiescas. Los paisajes, algunos con títulos tan cómicos como *Mono hinchapelotas*, despliegan toda suerte de recursos: pinceladas gruesas, dibujos a línea de bolígrafo o rotulador y trazos grafiteros a spray, a modo de agregaciones de un universo poblado de evocaciones vegetales y zoomorfas sobre fondos planos o abultados de colores ácidos y muy luminosos: rosas, azules, verde agua. Sólo en uno de esos *Paisajes* —y es un cuadro excepcional— encontramos la nueva vía del proceder de Herrero, ensayado con éxito en la serie de *Caras* suspendidas en el lienzo desnudo. Se trata sin duda de un intento de síntesis y convergencia dentro del cuadro de su actividad como “muralista”. Los destellos fragmentarios sobre la tela sin preparación alguna vienen a ser su apropiación de la pregnante obsesión de las “manchas sobre el muro”.

ROCÍO DE LA VILLA

La pintura difícil de Robert Mangold

ELVIRA GONZÁLEZ. GENERAL CASTAÑOS, 3. MADRID. HASTA EL 30 DE ABRIL

QUIZÁS sea Robert Mangold (North Tonawanda, Nueva York, 1937) el menos famoso de los artistas minimalistas, pero también al que le quedan más cosas por hacer. Su pintura, que nunca ha sido precisamente popular —a pesar de haberse seleccionado repetidamente en eventos como la Documenta de Kassel (1972, 1977, 1982), la Bienal del Whitney Museum (1979, 1983, 1985) o la Bienal de Venecia (1993)—, constituye una secuencia formal que jamás se ve completada, sino que está siempre abierta, replanteando las cuestiones-clave bajo condiciones nuevas, y siendo su eje la expresión de la esencia de la pintura mediante elementos plásticos puros. De ahí, la dificultad de su práctica, dificultad que afecta asimismo a la comprensión y lectura de su obra por el espectador. Hay que felicitar a la galería Elvira González por presentar esta primera exposición de Robert Mangold en nuestro circuito comercial, dando a conocer el ciclo más reciente de su trabajo, la serie *Columns Paintings* (*Pinturas Columna*), iniciada hace un lustro.

Fiel a la poética de estructuras primarias —o *minimal*—, esta última serie sigue las tres pautas del método reductivo que Mangold viene aplicando desde sus comienzos. Ante todo, subraya que el plano —la *planitud*— es el espacio y realidad de la pintura; en consecuencia, no utiliza el pincel, sino el rodillo para aplicar el color (acrílico, para evitar brillos, “luces”), haciendo que la superficie del lienzo resulte neutra y unificada, monocroma hasta en los bordes exteriores. Para impedir asimismo cualquier ilusión de profundidad al aplicar la forma, el pintor dibuja a lápiz sobre la superficie una estructura lineal, o sea, una cuadrícula que hace de base sobre la que se desarrolla —de abajo a arriba— el diálogo de una doble línea sinuosa (grafito), la cual, sin anular la razón geométrica de la composición, la dota de ritmos contrapuestos. Re-



DOUBLE
LINE
COLUMN
2A, 2005

ducido el vocabulario a aspectos plásticos elementales (superficie/forma, color/línea), Mangold busca que el formato exterior del cuadro se acomode a las formas internas de la pintura. En este caso, la dominante de esa línea ascendente y sinuosa (con el ritmo suave de sus ondulaciones, senos o recodos) lleva al artista a elegir la idea o imagen de columna de sección cuadrangular —es decir, la pilastra— como formato peculiar para este ciclo de obras. El resultado de aplicar el formato de pilastra sirve aquí para una nueva reafirmación del cuadro —por plano que éste sea en sus superficies— como objeto real y rotundo (y no como “ilusión” visual). O lo que es lo mismo, se asevera que la objetividad —el impacto de la obra como “objeto en sí”— es la nueva razón de ser de la pintura (sin tener que negar por ello su naturaleza elemental).

La belleza, control y elegancia de las superficies de estas escuetas *Columns* (realizadas *ex profeso* para los espacios de la galería), y la insistente toma de conciencia de la realidad de la pintura como objeto sensible, inclusive como instalación, proclaman la singularidad radical de Mangold, que se distingue de los demás minimalistas precisamente por su manera de utilizar los medios. En cuanto al acierto del formato desarrollado como elemento plástico, las columnas de hoy son una reevaluación inédita de las propuestas que su autor se ha planteado con insistencia a partir de sus iniciales “muros” y “superficies” (*Wall, Area*, 1964), pasando por sus paneles de formato poco habitual divididos en segmentos regulares (serie *Circle paintings*, 1967), sus cuadros en forma de X (1972-1982), su ciclo *Ellipse* (a partir de 1987) y sus dípticos asimétricos (de los noventa). Sin resonancias expresivas intencionales, Mangold se plantea la pintura concebida como una realidad objetiva, a evaluar desde la percepción y la sensibilidad del espectador.

JOSÉ MARÍN-MEDINA

DOUBLE
LINE
COLUMN 6,
2005



HOMBRE DE PEKÍN
(ZHOUKOUDIAN),
2005

Bleda y Rosa, lugares de la memoria

ORÍGEN. FÚCARES. CONDE DE XIQUENA, 12. MADRID. HASTA EL 22 DE ABRIL. 6.000 E

EN el ambicioso proyecto *Orígenes*, María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) pretenden fotografiar los emplazamientos en los que se han hallado fósiles que han hecho avanzar las conjeturas sobre la cadena evolutiva del Homo. En la entrada a la galería, un esquema nos informa de cómo se ha ido completando la línea, desde los tiempos de Darwin hasta hace tres años, cuando se encontró al pequeño Hombre de Flores. En esa lista se han marcado en distinto color los parajes ya documentados, cerca de la mitad y muchos en esta exposición. Todo el trabajo fotográfico está planificado de antemano y es consecuencia tanto de la investigación como de un posicionamiento conceptual y estético previo. En esta ocasión, las tareas de producción están siendo complicadas y lentas, pues una vez obtenidas las imágenes de los yacimientos españoles y europeos, la obtención de los permisos necesarios por parte de las autoridades asiáticas o africanas es labor ardua para la que cuentan con la colaboración de arqueólogos españoles.

Bleda y Rosa hacen escasas concesiones a la idea y los rasgos propios del paisaje como género pictórico y fotográfico. La razón es que, en su metódica representación de espacios naturales tocados por la historia, no

persiguen en primer término los elementos expresivos, cromáticos, anecdóticos o narrativos: su misión principal es localizar un escenario físico en el que se ha producido un acontecimiento o se ha desarrollado un proceso trascendental; conocíamos los nombres de esos parajes, pero rara vez los habíamos visto. “Escenario” no es seguramente la palabra adecuada, que debería tal vez sustituirse por otra más humilde,

como “lugar”, y hablar con respecto a sus obras, por tanto, de “topografías”. Ya sean campos de célebres batallas, restos de ciudades de tiempos remotos o, como ahora, en la serie *Orígenes*, puntos de habitación prehistórica, los artistas han optado por prescindir de cualquier efectismo para enfrentarnos directamente al territorio. En buena parte de las obras, en ésta y en anteriores series, las huellas del pasado se han borra-

do casi por completo. No queda nada y no queda nadie. Desde las ciudades, en los tiempos de la superpoblación, olvidamos a veces lo vacías que están algunas áreas. Casi tan vacías como estuvieron antes de que el hombre desarrollara las herramientas de su dominio total sobre el planeta. Y a pesar de que *Orígenes*, en palabras de los artistas, hace algún guiño al paisaje de la época de Darwin y aporta la novedad de incluir detalles que dan entrada al presente (andamio, vía de tren...), la impresión general no ha variado: la sorpresa que nos causa la indiferencia de la naturaleza hacia la breve historia del hombre. Calculadamente, Bleda y Rosa eluden la proyección emocional en el paisaje, y se quedan con esa neutralidad que han heredado de la escuela alemana y que en ellos tiene mucho sentido, permitiéndose tan sólo un dosificado tributo a la belleza natural.

Los hechos que han determinado sus distintos proyectos han tenido siempre un carácter agonal, tanto en relación al juego (los campos de fútbol) como en relación a la lucha (guerra, desaparición de civilizaciones). Pero lo que nos muestran no es más que el callado enfrentamiento entre territorio y memoria.

DEL 19 DE ENERO
AL 27 AGOSTO DE 2006

**Y LLEGARON
LOS INCAS**

Museo de América
Avda. Reyes Católicos, 6.
Madrid



DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE PROMOCIÓN
DE LAS BELLAS ARTES

EXPOSICIONES

ELENA VOZMEDIANO

Herrera, desde el exterior de la forma

LA CAJA NEGRA. FERNANDO VI, 17. MADRID. HASTA EL 16 DE ABRIL. DE 1.110 A 7.800 €

EL exterior de la forma, algo así como la consistencia de la superficie, parece el móvil principal en las acuarelas sobre papel (muchas de ellas de gran formato) que se exponen en esta individual de José Herrera (1956). Ello podría explicarse hablando de una segura influencia de la labor escultórica que el artista de La Laguna lleva a cabo. Cierto es que Herrera maneja aquí la impresión volumétrica en encuentros cromáticos intensos, en contrastes sutiles que dan lugar a zonas sombrías e iluminadas propias de un objeto tridimensional; pero la explicación "escultórica" no es suficiente. Algo más ocurre con ese exterior, esa piel que recubre una carcasa que es su obra. Lo que ocurre es que con el trabajo de Herrera es complicado lanzar tesis. En su mismo método se encuentra cifrada la clave, pues a lo que podemos acceder es lo externo de un cuerpo indefinido. No le interesa

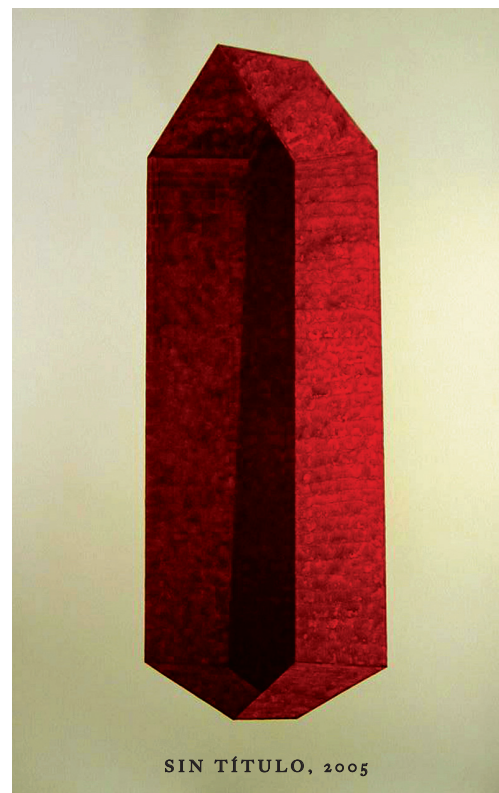
la forma como algo identificable. Lo polimorfo y la polisemia juegan un importante papel en su lenguaje y para ello se vale del recurso de la abstracción, de cierta tendencia geométrica o de amorfismos cuando le conviene.

En estos dibujos, José Herrera se emplea a fondo con un elemento no ajeno a su escultura: el color. Aplicándolo de modo admirable, en la medida justa, logra intensidades silenciosas y el recurso que le permite crear la ilusión borrosa de estar ante cuerpos y volúmenes. El color es el alma de la representación y de todos los aspectos expuestos arriba. Pensemos por ejemplo en las tres extrañas formas que se despliegan en la sala interior. Podrían parecer torsos de animales desplegados pero también órganos. En algún caso el papel ha sido acuchillado con mesura geométrica y precisión de cirujano. Las tres acuarelas son de un rojo

encendido muy sanguíneo que guarda matices oscuros de vez en cuando, matices con cierta textura grasienta que apoyan la representación de algo orgánico. De nuevo se lograría una impresión volumétrica si no fuera por las (aún más) chocantes terminaciones o extremidades rectangulares (como aquellas solapas que llevaban los vestidos de papel en los juegos de moda infantiles) que aplanan las figuras.

Resultan extrañas y misteriosas estas obras, y son buena representación (la más fascinante de la muestra) de ese hermetismo elocuente, de ese silencio que de aquí se desprende y que puede frenar nuestro análisis consciente, la necesidad de analogía. Pero también ejemplo de que las obras de Herrera pueden verse como planos desde el que partir en una indagación personal y meditativa.

ABEL H. POZUELO



SIN TÍTULO, 2005

DEARTE

CONVOCATORIA

Feria DEARTE 25/29 Enero 2007

Palacio de Congresos de Madrid, Paseo de la Castellana 99

SEXTA EDICIÓN

Galerías españolas de reconocida profesionalidad

Patrocinio especial a galerías de entre 4 y 8 años de profesión

Instituciones públicas y privadas

Solicitudes hasta el 30 de abril de 2006

COMITÉ ORGANIZADOR: Alex Corcoy, Galerista Emilio Morales, Galerista Antonio Calleja, Galerista Pérez Reyes, Crítico de arte Jose Cavero, Periodista y coleccionista Juan Ramón Plana, Director Gral. Asociación Española de Anunciantes



www.dearte.info - e-mail: dearte@dearte.info - Tel y Fax. 91 308 46 35

Malévich

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA.

mina en unas piezas de una absoluta radicalidad y simplicidad: el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y el mencionado *Cuadrado sobre fondo blanco*. A propósito de esta última obra se ha hablado de “la muerte de la pintura” y de llevar la imagen “al grado cero”. Y ello se ha asociado a una dimensión espiritual o mística, porque—como se ha explicado—Malevich elimina de la pintura todo elemento sensual para devenir pura esencia. Como prueba de esta interpretación se citan las fotografías de la época que revelan cómo el artista expuso el “Cuadrado sobre fondo negro” en una ubicación muy especial: en la esquina de la sala, el lugar tradicionalmente destinado a los iconos. La relación entre el significado del icono y el *Cuadrado sobre fondo negro* parece, pues, en una primera aproximación, evidente.

Y sin embargo, y a pesar de todo lo que se ha escrito sobre el artista ruso, Malevich se nos aparece fundamentalmente como un problema, como un enigma por esclarecer. En uno de los textos del catálogo, Ángel González reconoce abiertamente la dificultad de aproximarse al artista y plantea sin ambages la cuestión de los límites de la interpretación. Su escrito tiene, al menos, el mérito de la sinceridad. Efectivamente, sobre la biografía y la obra de Malevich se plantean numerosos interrogantes: sus escritos son de una oscuridad que complica la exégesis, su trayectoria artística presenta saltos y contradicciones difíciles de explicar, el contexto secretista del régimen soviético dificulta aún más el análisis... Pero esta dificultad se podría hacer extensible a todo el arte contemporáneo y denuncia a todas luces las limitaciones del historiador y el crítico de arte ante su objeto de estudio.

**PRESENTIMIENTO COMPLEJO
(TORSO CON CAMISA
AMARILLA), H. 1932. MUSEO
ESTATAL RUSO, SAN
PETERSBURGO**

PRIMERA monográfica sobre Malevich en nuestro país, comisariada por los especialistas Evgenia Petrova, Jean-Hubert Martin y Jean-Claude Marcadé, y en la que se presentan alrededor de un centenar de obras, algunas de ellas inéditas... por ejemplo el extraño conjunto de *Figurillas* y *Arquitectones* en yeso de los años treinta o piezas que hasta ahora no había viajado como *El Retrato perfeccionado de Ivan Vassilievich* (1913). Se trata, pues, de un acontecimiento cultural de primera magnitud.

La muestra es un itinerario académico y cronológico por la trayectoria creativa del artista ruso, desde sus orígenes hasta su fase final, pasando por todas y cada una de sus etapas. Evidentemente hay algunas ausencias—la proyección de las formas suprematistas en los objetos cotidianos, algunas de sus más representativas obras finales o su *Cuadrado sobre fondo blanco*—pero lo que cuenta es la potencia del conjunto y la ambición de querer ofrecer una imagen panorámica del pintor.

Malevich ocupa un lugar referencial en el arte del siglo XX: en la segunda década de la pasada centuria articuló un nuevo lenguaje abstracto—o arte no objetivo—que consistía en composiciones de planos y líneas de color flotando sobre un fondo blanco y que llamó suprematismo. Con una retórica muy próxima a Kandinsky, Malevich definía el suprematismo como una expresión ajena a la realidad física, como una manifestación autónoma del mundo de las apariencias. Este proceso cul-

y los límites de la interpretación

COMISARIOS: E. PETROVA, J.C MARCADÉ Y J-H MARTIN. Pº DE GRACIA, 92. BARCELONA. HASTA EL 25 DE JUNIO

¿No es problemático también Duchamp? ¿Y qué decir de Kandinsky? ¿Cómo situarse ante fenómenos como Beuys? Y así se podría seguir citando autores y episodios que resultan claves para la historia del arte contemporáneo pero que revisten tal confusión que nos dejan perplejos, sin apenas saber qué decir. Sin embargo, nuestra tarea es hacer hablar las imágenes, aunque sea con la intuición, porque estos cuadrados negros o blancos –a falta de una explicación mejor– son una invitación a la imaginación, una ventana abierta a la interpretación.

El recorrido de la muestra se inicia con una obra inevitable, el *Auto-retrato* de 1908-1910 que se reproduce en estas páginas. Malevich se representa a sí mismo en un retrato de busto, frontal, y con unos desnudos femeninos en segundo término. Para mí, esta obra es la expres-

sión del artista como Satán. Su mirada fija, ensombrecida bajo la oscuridad de las cejas, apenas logra contener la sobreexcitación psíquica interna que se expresa en la violencia y agresividad de los colores y que nos comunica el estado interior del artista cuando contaba 31 años. ¿No sorprende esta dimensión diabólica, sensual y turbulenta, en un artista al que siempre se ha calificado de místico? Esta duda resulta aún más punzante cuando relacionamos este autorretrato con otros similares pero que poseen una representación angelical como fondo.

La exposición se cierra con una obra *Presentimiento complejo (Torso con camisa amarilla)* situada, como la anterior, en un lugar privilegiado del iti-



AUTORRETRATO, 1908-1910. GALERÍA TRETIAKOV, MOSCÚ

nerario. El periodo final del artista, al que pertenece esta pieza, es tan enigmático como sus inicios, representados por el autorretrato mencionado. Este personaje sin faz, tan

inquietante y metafísico, no tiene rostro, acaso porque por mirar la luz –o la oscuridad–, frente a frente, se ha quemado los ojos. Tal vez esta obra es el término de un viaje de visiones y alucinaciones que acaba en la ceguera. Entre la primera obra y ésta, el círculo se cierra, luego sigue un silencio cósmico.

Malevich es un enigma pero su obra es portadora de aquella tensión frenética del autorretrato que no puede contener el infinito sin fondo de los cuadrados negro y blanco. El hombre sin rostro es la metáfora de una dis-

olución, como un nuevo Fausto que pactó, sin redención posible, con lo sobrenatural y la utopía.

JAUME VIDAL OLIVERAS



La revista que analiza las prácticas artísticas en el contexto internacional
y que traza un puente con Latinoamérica. Una plataforma para la teoría y el debate.

Publicación trimestral - Bilingüe español/inglés - Distribución internacional (ahora también en Japón, China, Taiwán y Australia)

Editora/Directora: Alicia Murría

Suscríbete: www.artetexto.com



Robert Storr

“¿Por qué celebrar el triunfo de la pintura? No es ninguna

RECIÉN aterrizado de Brasil, Robert Storr nos atiende entre clase y clase (es profesor en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York) desde su despacho neoyorquino. Artista antes que crítico autodidacta, comisario y ex conservador jefe del MoMA, es por encima de todo un amante del arte. Sus credenciales: “Mirar atentamente, leer mucho y hablar con artistas”. Storr llega hoy a nuestro país, al auditorio de la Fundación ICO, para hablar de bienales y de cómo éstas influyen en nuestra percepción del arte contemporáneo. Ésta es la parte oficial del viaje, pero nos asegura que dedicará parte de su tiempo a ver “qué hay de nuevo en España. Lo que vea me puede servir para Venecia”. Habrá que seguir sus pasos atentamente.

—¿Cómo llega un autodidacta a

Robert Storr, el próximo comisario de la Bienal de Venecia y uno de los gurús del arte contemporáneo, llega a Madrid para participar hoy en el ciclo de conferencias que sobre arte organiza la Fundación ICO. Desde su privilegiado minarete en el mundo del arte, Storr ha conversado con El Cultural de bienales y públicos, de museos, colecciones y pintura... Sus opiniones desvelan las claves del arte que viene y de la Bienal de 2007.

ser conservador jefe del MoMA y responsable de la Bienal de Venecia?

—No puedo responder a esta pregunta. No es falsa modestia pero, honestamente, no tengo ni idea y prefiero no especular. Lo que sé es que hay muchas maneras de aprender sobre el arte y no todas pasan por la jerarquía tradicional de la universidad o del museo. El primer, último

y mejor paso es mirar atentamente, leer mucho y hablar con artistas. Eso es lo que hago y lo que continuaré haciendo, es mi hábito y mi credencial.

—Usted ha descrito la Bienal de 2007 como un salón global, que es también el título de su conferencia de hoy en Madrid (*Las bienales, ¿foro para el arte o salón global?*). ¿Es la cla-

ve para entender estos simposios sobre arte contemporáneo?

—Globalización es un término que está ya muy lastrado. Acepto la globalización con cautela si se refiere a la información compartida y si implica respuestas artificialmente homogéneas y uniformes.

—El pasado mes de diciembre, una treintena de especialistas se reunieron en Venecia para discutir el concepto y los objetivos de la próxima Bienal. ¿Cuáles son los retos de una cita que cumple 110 años?

—El debate de diciembre giraba en torno a temas que conciernen a todas las bienales que han surgido del modelo de Venecia y las diferencias que puede haber entre ellas. Y son estas diferencias lo que más me interesa; tener conocimiento de lo que implican estas distinciones y lo que ofrecen, aproximaciones al-

arte está pasando ya hoy en Shanghai, que lo más interesante viene de China.

—Se está haciendo muy buen arte en muchos lugares y, definitivamente, Shanghai en concreto, y China en general, está entre ellos, pero el objetivo de las bienales no debe ser identificar las capitales del arte, es la mezcla y la continuidad lo que sustenta estos puntos de interés. Hay muchos centros artísticos en la actualidad y esto no es un concurso entre uno y otro. China está muy bien ahora y, en comparación, Nueva York se está enfriando. Esto es así, pero también hay que saber mirar bajo la superficie en ambos lugares y sobre todo tener en cuenta que hay que observar igual de atentamente a América Latina, África, Europa y el Lejano Oriente. Está claro que el mercado apostará por el lugar donde ocurran las cosas.

Bienal o exposición colectiva

—¿Qué diferencia sustancial percibe hoy entre una bienal y una muestra temática o colectiva?

—No todas las bienales son lo mismo, algunas, como Venecia, tienen representaciones nacionales y exposiciones temáticas. Otras son simplemente acumulaciones de obras para subrayar una idea o una zona del mundo. Y otras están profundamente enraizadas en el lugar donde se desarrollan y no prestan tanta atención a lo temático. A veces esa segunda versión, la de la acumulación de obras, es lo que las ciudades con escasa actividad artística necesitan más, y otras veces es más apropiada una exposición temática como la última Bienal de Estambul. Pero pocos comisarios de bienales exponen abstracción o instalaciones como si lo hicieran en el contexto de un museo. La máxima diversidad posible, más

“El Whitney le ha pedido a Nicholas Serota que reinterpretar su colección de arte americano. Quizá un día el Museo Reina Sofía pueda desarrollar este experimento y mostrar una reinstalación de sus fondos”

que la concentración en una o dos cuestiones, es la esencia de las bienales. Con las exposiciones de los museos es más bien a la inversa.

—La Bienal de São Paulo prescinde este año de los pabellones nacionales. ¿Están ya desfasados? ¿Cuál es la postura de Venecia?

—Los pabellones son parte inherente a Venecia, sin duda una de sus características definitorias. Yo he bromeado sobre el estilo ya “pretérito” de los edificios y de las ideas “caducas” que esos edificios encarnan —Estados Unidos propone el arte más nuevo en un edificio neoclásico colonial—, pero Venecia no sería lo mismo sin estos vestigios del pasado —la ciudad en sí es un vestigio— y el mejor arte pone el anacronismo de los pabellones a la luz de las mejores formas e ideas contemporáneas.

—Con su nombramiento se quiere recuperar Venecia como centro del arte en Europa. ¿Le agrada la idea de ser un comisario-estrella?

—Las instituciones, como las tradiciones, se renuevan o mueren, pero las grandes instituciones y las largas tradiciones artísticas pueden experimentar metamorfosis constantes. A veces, estas transformaciones pueden ser sutiles y otras más dramáticas, como mini revoluciones. Lo importante es recordar que los

cambios que están ahora ocurriendo en la Bienal fueron introducidos por sus responsables, no han sido impuestos. Y yo soy sólo uno de los muchos agentes del cambio que tendrán cierta mano durante su desarrollo. ¿Soy consciente de que se piensa en mí como en un comisario estrella? Sí, pero trato de prestar poca atención para poder trabajar. Nunca he sido un actor como Harry Szeemann, pero si lo fuera, sería más un Alec Guinness o un Gene Hackman que se filtrara en mi papel actual, más que un clásico que se reinterpreta a sí mismo.

La herencia de Szeemann

—Hablando de Harald Szeemann, él hizo un gran esfuerzo para recuperar Venecia...

—Harry era un gran “organizador de exposiciones”, término que prefería al de comisario desde que dejó de trabajar con colecciones permanentes de museos, y era un gran *showman* (por eso no hay que olvidar que él empezó como actor). Su *Aperto* y su amplia mirada internacional impulsaron la Bienal de Venecia. Además, su aproximación más poética que teórica al arte hizo mucho para liberar a éste de las tendencias académicas de los 70 y posteriores. Ahora, desde luego, el énfasis está puesto en la teoría y eso quizá se refleja en la actual crisis. Mientras la política cultural de carácter autocrítico tiene hoy una importancia fundamental, yo comparto el cometido principal de Harry hacia lo poético, en el sentido más amplio material y conceptualmente. Trabajé con él en diferentes proyectos —en Bonn, Sidney y Moscú— y su entusiasmo y su energía fueron un gran alivio frente a la estrechez de miras de buena parte del mundo del arte. No creo que haya

“Hay muchos centros artísticos en la actualidad pero el objetivo de las bienales no debe ser identificar las capitales del arte. Esto no es un concurso entre una y otra. En cualquier caso, China está muy bien ahora y, en comparación, Nueva York se está enfriando”

inválida”

GIORGIO ZUCCHINATI

ternativas, es el camino a seguir. Sin embargo, no se pueden trasladar directamente las propiedades características de Estambul o Shanghai a Venecia, las circunstancias son muy distintas. Se debe interpretar las bienales como laboratorios y como retos positivos. La cuestión es echar vino nuevo a botellas antiguas. Hasta cierto punto uno puede diseñar la botella, pero tiene que escoger el vino nuevo con mucho cuidado. El gran problema y a la vez la gran esperanza es cómo se desarrolla la exposición, cómo es percibida por el público y cómo los espectadores pueden llegar a entender que son más un sujeto activo que parte pasiva en el proceso de hacer del arte algo que tenga sentido.

—Se habló también allí de los nuevos centros artísticos: algunos críticos aseguran que el futuro del

un “modelo Szeemann” y desde luego no creo que haya alguien como Harry, él era un hombre de su tiempo y éste ha cambiado. Pero el ejemplo de su amor al arte pone el listón muy alto a generaciones sucesivas.

—El verano de 2007 será un atracción de eventos, con Venecia, la Documenta de Kassel y el Skulptur Project de Münster. ¿Perjudicará esto a la Bienal?

—Soló dañará a Venecia si la gente piensa de antemano que va a ver lo mismo en todas partes — y no será así— y deciden no acudir pensando que ya conocen lo que se les ofrece. El otro peligro es que todos estos eventos, tan diferentes, serán tratados exactamente igual por la prensa. Sin embargo, el escaso entusiasmo de muchos críticos y su inclinación a fomentar competiciones carentes de significado son una opción que la gente puede elegir descartar o aceptar —yo la descartaré—. Tengo todo el respeto por mis compañeros y cuando termine con mi trabajo en Venecia iré a ver el de ellos para aprender y disfrutar.

El Moma tenía la mejor colección

—Llegó al MoMA en 1990 y estuvo allí más de 10 años, ¿se puede ser original contando la Historia del Arte? ¿Qué diferencia hay entre la historia que muestra el MoMA y la de cualquier otro museo?

—No hay “una” Historia del Arte, ni siquiera en el MoMA. El arte es plural y puede haber muchas miradas posibles. Sin ser chauvinista, el MoMA tenía la más original, amplia y profunda colección de arte moderno internacional de todo el mundo, el gran placer y privilegio de trabajar allí es que los comisarios podían proponer al público muy variadas lecturas. Desde el impresionismo hasta el expresionismo abstracto, desde Picasso y el cubismo hasta el minimalismo, desde Duchamp a Nauman, y además se podía leer al revés. Para que el co-

misario sea original hay que mirar al presente y al pasado con frescura. Esto también se puede hacer con colecciones menores y más concentradas, y por eso muchos museos están invitando a colegas de otras instituciones a repensar sus salas. El Whitney le ha pedido a, entre otros, Nicholas Serota que reinterprete su colección de arte americano. Quizá un día el Reina Sofía pueda desarrollar este experimento y realizar una reinstalación temporal de sus fondos. Porque el mejor arte siempre sobrevive a la peor exposición, pero hay que buscar modos innovadores de mostrarlo.

—Los museos cambian, se amplían, intentan adaptarse al contenido, aunque a veces sigue mandando el continente sobre los fondos... ¿Cómo se conjugan ambos aspectos?

—Los museos quieren atraer a los turistas con sus edificios, pero lo importante es lo que pasa cuando uno está dentro. Ninguno de los museos nuevos de hoy son mejores que las pinturas, esculturas, fotografías y

Robert Storr (Portland Maine, 1949) es el primer estadounidense que comisaría la Bienal de Venecia. Pintor, crítico y comisario, llega al MoMA en 1990 y en 1999 es nombrado conservador jefe, cargo que abandona en 2002 para dedicarse a la docencia en el Institute of Fine Arts de Nueva York. A partir del año 2000 obtiene gran reconocimiento internacional y se convierte en uno de los críticos más respetados. Es Consulting



G. Z.

Curator de Arte Moderno y Contemporáneo en el Philadelphia Museum of Art y ha sido nombrado Dean de la Yale School of Art. Ha comisariado la Bienal de Sidney (2000) y la SITE de Santa Fe (2004). Son importantes sus exposiciones y textos sobre: Gerhard Richter, Robert Ryman, Philip Guston o Max Beckmann.

otras formas de arte que en ellos se encuentran. Porque la arquitectura se apoya en el compromiso y es más susceptible de pasar de moda que el arte. Los mejores edificios de Gehry no son los museos, ni siquiera los de Tadao Ando. El Guggenheim de Lloyd Wright en Nueva York, por ejemplo, es una magnífica arquitectura pero es un museo terrible en el que el arte casi siempre sufre.

La buena salud de la pintura

—Es usted un experto en pintura, ¿cuál es el estado del género hoy?

—Quizá sea en lo único en lo que realmente soy experto. Y la respuesta es que la pintura está viva y goza de buena salud, es variada y contemporánea y estará presente en proporción razonable en mi bienal. Pero como a mi juicio siempre se hace buena pintura, incluso cuando no está siendo discutida, no veo razón para celebrar sus triunfos como se acaba de hacer en Londres. ¿Triunfo sobre qué? Y tampoco soy partidario de tratarla como a una inválida como hacen sus defensores. De los 50 a los 90, las buenas instalaciones, fotos y vídeos han surgido de la buena pintura. Se alimentan unos a otros. Volviendo a la metáfora del cine, en Venecia no habrá ningún género-estrella, será un equipo perfectamente ensamblado.

—¿Qué aspectos le interesan más del arte español actual?

—He estado en España en repetidas ocasiones desde los 70, he hecho exposiciones aquí y haré una esta primavera en Valencia. En mis viajes por el país he visto el trabajo de muchos artistas españoles. No nombraré a ninguno para no generar especulaciones sobre lo que llevaré a Venecia, pero parte de las razones por las que voy a Madrid es para ver qué hay de nuevo en España. Me puede servir para Venecia o para alguna exposición posterior. Yo siempre estoy mirando...

PAULA ACHIAGA

VICTORIA HIDALGO
galería de arte

Hasta el 10 de abril

Ruiz de Alarcón, 27 • 28014 MADRID
Tel.: 91 429 56 65 • Fax: 91 420 26 48
galeriadearte@victoriahidalgo.com • www.victoriahidalgo.com



CHRISTIE'S VENDE ESTA VISTA VENECIANA DE TURNER POR 16.000.000 €

ESTE CARLOS V DE RUBENS SALE POR 135.000 €

La sala Arte Información y Gestión vende un retrato de Carlos V El Rubens más español en Sevilla

LA polémica se ha instalado en el casi siempre secreto mundo del mercado del arte. Se inició con las cartas de Unamuno cuya propiedad reclamaba la Universidad de Salamanca y que finalmente fueron retiradas de la subasta de Durán y continúa con las cinco vigas de la mezquita de Córdoba que se licitan en Christie's el 4 de abril. Con tanto ruido mediático parecemos olvidar que el expolio artístico sufrido por nuestro país en los dos últimos siglos ha sido lacerante en lo artístico y multimillonario en lo económico, con millares de cuadros y objetos saqueados de iglesias y colecciones particulares sin que las autoridades políticas y eclesiásticas de todo tiempo sean inocentes sino corresponsables de esta sangría cultural. La casa subastadora estima que la caída del martillo por las vigas del siglo X notablemente conservadas podría oscilar entre 150.000 y 500.000 euros y es seguro que el Ministerio de Cultura, si no consigue la paralización judicial de la venta, estará dis-

puesto a pujar para recuperarlas para nuestro patrimonio.

El 5 de abril Arte Información y Gestión de Sevilla pone a la venta un interesante retrato de Carlos V pintado por Rubens que arranca de 135.000 euros y está certificada su autoría por dos de los máximos especialistas en la obra del artista flamenco, Eric Larsen y Michael Jaffé, aunque al cederse la obra como aval de un crédito, es posible que el propietario trate de cancelarlo antes de la celebración de la subasta, porque es indudable que el valor de esta tabla realizada durante su primer viaje a Italia está muy por encima de la tasación adjudicada.

Un día después, el 6 de abril, Turner con *Giudecca. La Donna della Salute e San Giorgio* podría superar los

16 millones de euros en que está establecido el récord de pintura británica obtenido en 1990 por John Constable y su cuadro *The Lock*. Y si no entroniza un nuevo registro,

Para coleccionistas

LA firma Arte Información y Gestión de Sevilla, vinculada al Grupo El Monte, ofrece el 5 de abril un conjunto de 60 dibujos originales de los más prestigiosos colaboradores de la revista *La Lidia*, editada en el s. XIX. La salida es de 180.000 euros y en esos bocetos que se venden sin marcos aparecen con realismo la descripción de las suertes del toreo. D. Peera es el artista más representado pero también hay obras de Á. Lizcano y J. Chaves.



al menos queda claro que esta vista del Gran Canal de Venecia destila belleza a través de unas pinceladas que definen una realidad tan próxima como inabarcable.

El 4 de abril también nos cita Lamas Bolaño en Barcelona con un septeto de pinturas que superan los 30.000 euros y un Tàpies como el más valorado, 100.000 euros, al que circundan significativas obras de Millares (72.000), Clavé (63.000), Miró (60.000), Oscar Domínguez (37.000) y Wifredo Lam (35.000).

Ansorena, que celebra subasta los días 4, 5 y 6 de abril, apuesta por el arte holandés de los siglos XVI y XVII. A la cabeza, una pareja de bodegones de Jan Van Kessel II que parten de 125.000 euros, un óleo de Verbruggen el Viejo tasado en 100.000 euros y una espectacular tabla de Aertsen, *La Última Cena*, valorada en 58.000. También hay que prestar atención a un original de Julio López Hernández trabajado en bronce y madera que sale en 36.000 euros y a un cuadro de Canogar, fechado en 1964 y titulado *El accidente*, que cuesta 20.000 euros.

CARLOS GARCÍA-OSUNA

**CONDE
DUQUE**

CULTURA DIGITAL:

Hasta el 2 de abril.

- PERSONA: RASTROS, APARIENCIAS.

Instalación intermedia e interactiva-Concha Jerez y José Iges

Hasta el 2 de abril.

- RESONANCIAS: CUERPOS ELECTROMAGNÉTICOS.

AUSTRIA EN ARCO '06:

Hasta el 16 de abril.

- CONDICIÓN POSTMEDIA.

Hasta el 2 de abril.

- DIGITAL TRANSIT.

Hasta abril

- PROYECTO MADRIDQUIJOTE

Horario de Exposiciones:

Martes a Sábado de 10 a 21h.

Domingos y festivos de 11 a 14,30h.

Lunes cerrado.

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE Conde Duque, 11 www.munimadrid.es/condeduque

www.munimadrid.es/condeduque
INFORMACIÓN 010



Censurado

Durante la dictadura las obras que se pretendían representar debían pasar el filtro de la Junta de Censura de Obras Teatrales, un organismo que funcionó hasta 1978. Transcurrido un cuarto de siglo de su desaparición, Belén Muñoz Cáliz ha investigado en los dictámenes de los censores para conocer los criterios que seguían y los temas que perseguían; así lo revela en *El teatro crítico español durante el franquismo visto por los censores*.

por el franquismo



LAS cerca de dos mil cajas de expedientes de censura que se conservan en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, Madrid) guardan en su interior uno de los episodios más oscuros de la historia del teatro español. A lo largo de cuarenta años (a la inacabable dictadura franquista hay que sumar los tres primeros años de la transición), cada vez que una compañía intentó representar una obra, tuvo que someterla al juicio de la Junta de Censura de Obras Teatrales, lo que en muchas ocasiones supuso la desaparición de frases, la desvirtuación de diálogos y situaciones dramáticas, e incluso su prohibición total.

Hasta ahora, sólo un reducido número de especialistas se ha ocupado de investigar los expedientes de algunos autores, por lo que el estudio de estos documentos aún pue-

de deparar más de una sorpresa. Más allá de las distintas hipótesis sobre la incidencia de la censura en el teatro de aquellos años (mínima en las obras “de calidad”, según la versión de los propios censores; asfixiante y anuladora en extremo, según las voces más críticas), los expedientes revelan el verdadero alcance de la actuación de la censura en cada una de las obras del período. En ellos quedó constancia del dictamen impuesto a dichas obras, de las frases que se ordenó tachar, de la opinión de los censores sobre su “matiz político” y “religioso”, así como sobre su “valor literario” y

Historia de una escalera fue considerada como “un bello y sutil sainete para minorías selectas”, y de ella se dijo que era “expositiva sin mantener tesis alguna”; sin “fuerza polémica” en su planteamiento político y “sin tacha” en lo moral

“teatral”, pues también emitían juicios sobre el valor artístico de los textos (de hecho, algunos de ellos ejercían la crítica teatral en medios como Arriba, El Alcázar, Marca o La Gaceta Literaria). También en estos documentos los censores plasmaron sus comentarios sobre la significación política de los autores, o sobre la oportunidad de representar ciertas obras en un determinado contexto político.

Contra lo que parecería previsible, no sólo se censuró a los autores antifranquistas; también al teatro conservador se le impusieron cortes y prohibiciones; si no en los te-

mas relacionados con la política o la religión, sí en lo referido a la moral y al sexo.

Conservadores y antifranquistas.

Así, en los años cuarenta, se llegaron a prohibir varias obras de Jardiel Poncela, poco o nada afines a la timorata moral del nacional-catolicismo (*Las cinco advertencias de Satanás*, *Usted tiene ojos de mujer fatal* y *Madre, el drama padre*), a pesar del apoyo del autor al levantamiento fascista. Las expresiones tachadas en distintas comedias de Jardiel muestran el celo con que los censores leían estas obras (así, impusieron que la palabra “amante” fuera sustituida por “novio”, además de suprimir frases como “¿Quién dijo que cuesta más vestir a una mujer que desnudarla?”, entre otras).

Años más tarde, también Alfonso Paso o Juan José Alonso Millán

FERNANDO CHINARRO Y PILAR BARDEM, EN
PELO DE TORMENTA



CHICHO

El obispo y la abadesa, tratados sin respeto

Pelo de tormenta, de Francisco Nieva, fue prohibida cuando el empresario Justo Alonso la presentó a censura en 1973. “Tanto la figura del obispo como la de la abadesa y el coro de monjas están tratados sin el menor respeto. Por otra parte, entre la virtud y el demonio, triunfa éste. Por si fuera poco, no faltan los desnudismos más o menos integrales. Juzgo, pues, debe ser prohibida”, informó el censor José Luis Vázquez Doderó. Antes de prohibirla definitivamente, se consultó a un censor religioso, que ratificó este dictamen. La obra se estrenó en el teatro María Guerrero, casi un cuarto de siglo después, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.

verían cómo se les prohibían algunas de sus comedias.

Paradójicamente, las primeras obras de Antonio Buero Vallejo, que inauguraban la corriente del realismo social en el teatro de posguerra, pasaron prácticamente inadvertidas a las tijeras censoras. *Historia de una escalera* fue considerada como “un bello y sutil sainete para minorías selectas”, y de ella se dijo que era “expositiva sin mantener tesis alguna”; sin “fuerza polémica” en su planteamiento político, y “sin tacha” en lo moral. La obra se autorizó con algunos cortes y modificaciones puntuales (como la frase “Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil”, en la que se obligó a sustituir “señorito” por “soñador”), y con algún comentario adverso -se la tildó de “pesimista”-, pues su presentación de aquella escalera de vecindad se alejaba en

En las comedias de Jardiel se impuso que la palabra “amante” fuera sustituida por “novio”, además de suprimir frases como “¿Quién dijo que cuesta más vestir a una mujer que desnudarla?”

gran medida del vacío triunfalismo del régimen. Sin embargo, como es sabido, la obra se estrenó en el Teatro Español (1949), entonces de titularidad estatal.

No obstante, otros autores de esta corriente serían severamente censurados, pues al igual que sucedía con la novela o el cine realistas, sus obras mostraban parcelas de la realidad española, presente y pasada, que el régimen se esforzaba en ocultar: los abusos de la vida mili-

tar de la época (*Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre); las mentiras de una prensa maniatada (*El cuarto poder*, de Lauro Olmo), o la injusticia imperante en distintos momentos de la historia de España a través de los cuales se evocaba el presente, como los tiempos de Mariana Pineda (*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de José Martín Recuerda), los del 98 (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez), o los de la España de Carlos II (*Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos*, de Carlos Muñiz).

Únicamente Buero Vallejo consigue abrirse camino gracias a su posibilismo, aunque hay que matizar que ni el posibilismo fue practicado únicamente por Buero, ni tampoco este escaparía por completo de la censura, pues se le prohibió *Aven-*

tura en lo gris y se le retuvo durante once años *La doble historia del doctor Valmy*, donde afrontaba el nada cauteloso tema de la tortura a presos políticos.

“Un mítin de rojillos”. El temor de los censores a que la representación de estas obras movilizara a los espectadores como si de verdaderos “mítines” se tratara queda expresado en informes como el de *Tierra roja*, de Alfonso Sastre: “El drama, perfectamente escrito y magníficamente hablado, posee fuerza tan extraordinaria como peligrosa. Es de crudeza sin rebozos. Un verdadero mitin socialista revolucionario, que provocaría escándalo entre los espectadores”.

O como este otro, sobre *Historia de unos cuantos*, de J. M. Rodríguez Méndez: “Aunque el carácter de sainete y lo suavemente que

están redactados los textos le quitan peligrosidad, la obra no deja de ser un mitin político de 'rojillos' designados y derrotados".

En otra ocasión, un censor se mostraba así de radical ante *La condecoración*, de Lauro Olmo: "Si esta obra se autoriza y llega a conocimiento de algunas organizaciones de ex combatientes, no me extrañaría que alguien fuera al teatro y lo arrasara; el Sr. Olmo no se merecería otra cosa, por parcial y malintencionado".

En no pocas ocasiones llama la atención el contraste entre el peligro que los censores encuentran en estas obras y la realidad de las frases

tachadas. Como muestra, ésta de *El cuarto poder*, de Lauro Olmo: "¿Qué es eso de gritar: ¡mayoría, mayoría, y al cuerno sus señorías!?! Tu abuelo murió por gritar eso, y tu padre está donde está por lo mismo".

O esta otra, de *Historia de unos cuantos*, antes citada: "Y mientras nos gobierne ese hijo de su madre...", que el personaje pronuncia, supuestamente, en época anterior a la guerra civil.

Si el teatro realista, debido a su proximidad ideológica al marxismo, fue prohibido por "tendencioso" o "subversivo" (calificativos usados con frecuencia en los informes), el teatro de vanguardia no recibiría un trato mucho más favorable. Francisco Nieva pudo representar *Es bueno no tener cabeza* -obra en la que un joven se transfigura en mujer e intenta seducir a su maestro- en una sesión única representada en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), pero la obra se prohibió cuando intentó representarla profesionalmente, al igual que sucedió con *Pelo de tormenta* y *Coronada y el toro*.

La desmitificación y el tratamiento desenfadado de los tópicos más implantados en la España de aquellos tiempos, incluidos los que afectaban a la religión, son duramente castigados por los censores, que prohíben o imponen cortes en buena parte de las obras escritas por los dramaturgos de este período por similares motivos.

MANUEL MARTÍNEZ MUÑOZ



Silencio administrativo por respuesta

Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca, de José Martín Recuerda. La obra trataba de la injusticia imperante en los tiempos de Mariana Pineda y fue presentada por primera vez a censura en 1971 por la compañía de Justo Alonso. La obra recibió como única respuesta el "silencio administrativo", que en la práctica equivalía a la prohibición. Ya en 1977, fue estrenada en el teatro de la Comedia de Madrid por Adolfo Marsillach y protagonizada por Concha Velasco, convirtiéndose en uno de los mayores éxitos de la Transición.



CABRERA

En otros casos, las tachaduras que realizan en estas obras hacen alusión al sexo, o contienen expresiones que consideran malsonantes o de mal gusto, como muestran los siguientes fragmentos tachados: "¡Cómo huele! ¡Qué barbaridad! Pero esta señora se meaba encima [...]" (Fernando Arrabal, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*); "Relájate de los pimpollos como la rosa de pasión, como la rosa de la abadesa, relájate de la rosa, relájate del capullo, relájate de todas tus horribles verdades de perogrullo..." (Miguel Romero Esteo, *Pasodoble*); "Soy una doncella hermosísima. Vos, maestro Anteo, no habéis visto mis senos inflados y blanquísimos, en donde los pezones aparecen con una anchísima aureola rosada. Ni mi cintura quebrada por medio, ni mi vientre plano, ni mis piernas terminadas en punta" (Francisco Nieva, *Es bueno no tener cabeza*).

Mejor suerte corren, sobre todo a partir de mediados de los sesenta

(debido a la política supuestamente "aperturista" liderada por Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo), los autores extranjeros; especialmente aquellos cuyo prestigio hace incuestionable, de cara a la imagen pseudodemocrática que se intenta vender al exterior, su presencia en las carteleras españolas.

Brecht, Sartre, Weiss. En este sentido resulta más que significativa la autorización en esos años para el teatro comercial -aunque no sin cortes y restricciones- de textos de Brecht (*Madre coraje, El círculo de tiza caucasiense*, con el conocido escándalo posterior), de Peter Weiss (*Marat-Sade*) o Jean-Paul Sartre (*A puerta cerrada, La puta respetuosa*, que hubo de estrenarse como *La p... respetuosa*). Mientras tanto, se prohíben sin titubear o se reducen al ámbito del teatro de cámara buena parte de las creaciones de los dramaturgos españoles.

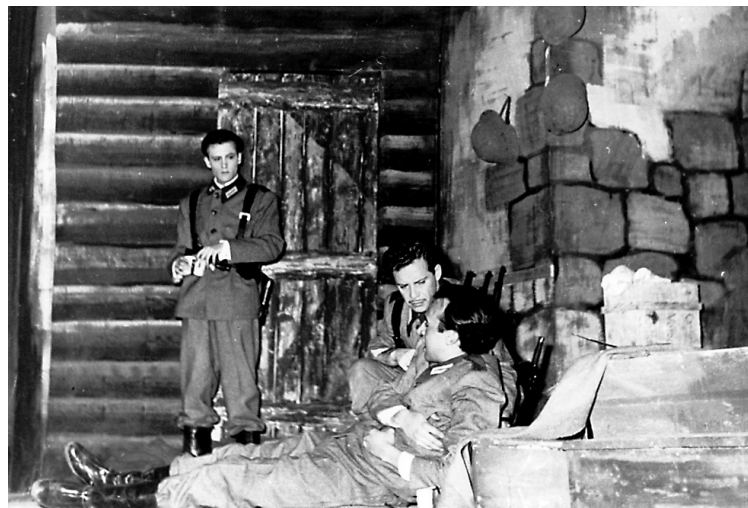
Ya en los setenta, son muchos los autores que escriben teniendo muy presente la existencia de la censura. En realidad, los mensajes implícitos y las “medias palabras” (usando la expresión bueriana) se daban ya en el teatro de los años cincuenta, pero es en el tardofranquismo cuando irrumpe con fuerza la parábola política, género íntimamente ligado a la dictadura y a la propia censura, que sería el ejemplo más evidente de hasta qué punto esta condicionó la escritura dramática de la época. En alguna ocasión, llegó a convertirse en el tema central de la obra, como sucedió con *La mordaza*, de Alfonso Sastre, en los años 50, o con *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, de Jesús Campos, en los 70.

Furor uterino. Mientras, continúan las prohibiciones y las tachaduras de toda índole: tanto por cuestiones políticas (de “alegato social tendencioso y peligrosísimo” se califica a *Andalucía, respuesta total*, uno de los primeros textos de Salvador Távora) como religiosas (“propongo la supresión de blasfemias y obscenidades, y me adhiero al dictamen eclesiástico”, escribe un censor acerca de *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa*, de Miguel Rome-

ro Esteo); como de palabras consideradas malsonantes (“hay putas de nacimiento y putas por costumbre, putas de puerta cerrada, de celosía y putas de empanada”, se tachó en la versión de *La lozana andaluza*, de Rafael Alberti); de alusiones a cuestiones sexuales (“Este ‘furor’ a que alude el tema es nada menos que el furor uterino; tan escabroso asunto se presenta con toda crudeza. Rotundamente inadmisibles”, se escribió sobre *Furor*, de Jesús Campos); o incomprensibles desde cualquier punto de vista (“ni discusiones ni disputas, a que tan dados son los españoles”, se tachó en *La Saturna* de Domingo Miras).

En esta época, se opta en muchos casos por autorizar representaciones únicas en ámbitos reducidos, con el propósito de impedir que el arte de vanguardia y su nueva forma de entender el mundo llegaran al público mayoritario. Aunque esta restricción ya se daba en los años 50, en el tardofranquismo se dará con especial frecuencia. La confusión de los censores ante este teatro, que no acaban de comprender, hace que en muchas ocasiones opten por esta solución. Así, por ejemplo, en un informe sobre *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza, podemos leer:

“No existe claramente presentación de desviaciones sexuales ni tampoco se advierte una clara tesis política. Todo es absurdo y confuso. Pienso que como pieza de ensayo puede autorizarse con las supresiones señaladas. Si es suficiente, me-



jor para sesiones de teatro de cámara con visado vinculante”.

Tres años de transición. Son muchas las obras que se restringieron para sesiones de cámara, pero también es cierto que otras se autorizaron sin que por ello consiguieran estrenarse en régimen comercial. A estas alturas, el sistema empresarial, el público teatral y, en definitiva, la sociedad modelada durante treinta años de dictadura, difícilmente podía asumir como propio un teatro tan arriesgado e innovador. Allí donde no llegaba la censura, llegaban la educación nacional-católica y la propaganda oficial, dejando una impronta no por ignorada o silenciada, menos profunda en las conciencias de los españoles.

Aún durante los primeros años de la Transición, los miembros de la Junta de Censura (renovados en par-

El Alto Estado Mayor

Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre, se autorizó sólo para representaciones de cámara y con la condición de que su puesta en escena se llevara a cabo “por organizaciones u organismos de significación política perfectamente definida y encuadrada en la línea doctrinal de nuestro Estado”. La obra, estrenada en 1953 por el Teatro Popular Universitario que dirigía Gustavo Pérez Puig, se prohibió tras la representación en el teatro María Guerrero, por orden del Alto Estado Mayor.

te, aunque continúan algunos de los anteriores) y sus superiores en el Ministerio de Información y Turismo seguirían firmando prohibiciones: a lo largo de 1976 se prohibirían *La condecoración*, de Lauro Olmo, *En la cuerda floja* e *Y pusieron esposas a las flores*, ambas de Fernando Arrabal. Finalmente, el 4 de marzo de 1978 entró en vigor el Real Decreto 262/1978, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales, recuperándose así la libertad de expresión en los escenarios españoles tras cuatro décadas de censura.

BERTA MUÑOZ CALIZ

Nobleza de tema, pulcritud en el trazado moral

Historia de una escalera, de Antonio Buero Vallejo. El crítico teatral y censor Emilio Morales de Acevedo calificó su valor literario de “muy estimable” y añadió: “Es prodigio de observación y de verdad que lleva al autor a no querer prescindir de adjetivos vulgares para dar fuerza y color a la obra”. También Gumersindo Montes Agudo encontró cualidades estimables en la pieza: “valentía en el enfoque escénico, sinceridad en el perfil de los personajes, nobleza de tema, pulcritud en el trazado moral, intento de rasgar ciertos patrones escénicos, perfecta ambientación”. De esta forma el texto superó la censura y se estrenó en el Español en 1949.

GYENES



CRÍTICAS

Sangre lunar

AUTOR: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA **DIRECTOR:** XAVIER ALBERTÍ **INTÉRPRETES:** ANTONIO VALERO, LURDES BARBA, BORJA ELGEA, PATXY FREYTEZ, LINA LAMBERT. **MARÍA GUERRERO. MADRID.**

BAJO los focos, consumada ya la atrocidad y sus derivados, discernido incluso lo que podríamos llamar sociología de la fechoría, una cama: una blanda luminosa. Y en la cama una mujer, sepultada en un coma de diez años y embarazada de cinco meses. Este es el punto de llegada -o el de partida- de una compleja obra de raíces naturalistas aniquiladas por la ruptura del tiempo, por el lenguaje y la palabra hechos astillas; y, sobre todo, por una puesta en escena cuyo perfil multiplican los espejos de un espacio escénico (Quim Roy) continuamente modificado por un juego de paneles, luces y transparencias. El montaje de Albertí y la complejidad escenográfica responde a las difusas fronteras de la realidad en que se mueven muchos textos de Sanchis Sinisterra: luminotecnia, música, transparencias, tiempo congelado, distorsiones sonoras fantasma de la conciencia. El título alude a la naturaleza orgánica y caliente de la sangre iluminada fríamente por una luna yerba: muerte que ofrece vida, una ofrenda para los vivos, un don. Algo similar, la posible consciencia de un cuerpo inerte, sirvió a Almodóvar para la película *Hable con ella*. El conflicto eje de *Sangre lunar* se manifiesta, a través de conflictos colaterales, por la proyección en los sentimientos de los personajes y las implicaciones sociológicas y morales del suceso: los culpables del embarazo, el novio, la hermana, los padres, los médicos, los enfermeros. Es por lo tanto, un texto polidédrico y a muchas bandas; lleno de matices, en el que si en ocasiones aparece algún toque de hermetismo es porque éste resulta siempre consustancial al teatro de Sinisterra. Un texto inquietante, más sugerente que definitorio, bien interpretado (Barba, Elgea, Freytez, Lambert, Rodes, Valero, Vedoya) y con un montaje de hermosa plasticidad.

JAVIER VILLÁN



JO SOC UN ALTRE, LA COMEDIA QUE CIERRA EL CICLO DEL T-6 ESTA TEMPORADA

Nuevos aires en el T-6

En el año 2002 el Teatro Nacional de Cataluña puso en marcha el Proyecto T-6, para animar la dramaturgia contemporánea en catalán. El proyecto amplía a dos años la residencia de los autores, que deberán escribir dos obras.

Es tarea de los teatros nacionales promocionar la dramaturgia contemporánea y así lo entiende Sergi Belbel, director del Proyecto T-6 y a partir de octubre también del Teatro Nacional de Cataluña (TNC). Dentro del citado programa, y en tres ediciones celebradas de 2002 a 2006, se ha estrenado a quince autores que, en calidad de residentes, han escrito una obra para ser estrenada en la sala Tallers. La residencia, de un año de duración, les permite mantenerse en contacto continuado con la dirección del espectáculo y con todo el equipo de producción.

A tenor de los resultados del T-6, ha llegado el momento de preguntarse qué se pretende que sea el teatro catalán de las jóvenes generaciones. Posiblemente, en busca de cierta pluralidad, se ha buscado una proporción de comercialidad. Pero junto a productos dignos como *El clavièmbal* de Dani Salgado, dirigido por Lurdes Barba, y a intentos válidos de apoyo a Enric Nolla, David Plana, Gemma Rodríguez, Carles Batlle, Gerard Vázquez, Isabel Díaz, Manuel Veiga, Albert Espinosa o Beth Escudé, no siempre se ha conseguido que los autores dieran sus mejores frutos. Y el público ha brillado mayormente por su ausencia. Un solo éxito han aportado las tres ediciones del T-6, la obra con que se inauguró: *El método Grönholm* de Jordi Galceran. Pero, ¿necesitaba Galceran, brillante autor con varios éxitos en su haber, el apoyo del TNC?

El caso más lamentable ha sido la obra que cierra el tercer ciclo, *Jo sóc un altre* de Esteve

Soler, una serie de situaciones manidas entre dos mujeres y dos hombres que, con actitudes vovilescas, van entrecruzando sus atracciones sexuales con la supuesta novedad de decir lo que dicen y decir lo que piensan ¿Cómo el TNC puede apoyar una pequeña comedia insulsa con un tema archiconocido y un aire de comercialidad de bajo nivel? ¿Una vulgaridad destinada al entretenimiento de un público poco exigente?

A base de probar y errar quizá se consiga dar solidez a una generación y tal vez el público se entere de que existen los autores catalanes, sin necesidad de bajar el nivel con “comedias de fácil entretenimiento”. Hasta ahora, los aciertos han sido escasos y débil la promoción de autores. Sergi Belbel y su equipo lo saben y por eso para la nueva etapa de este proyecto hay cambios significativos. Con la colaboración de la Coordinadora de Salas Alternativas de Cataluña y de la SGAE se presenta a seis autores que escribirán dos obras para ser estrenadas una en el TNC y otra en una sala alternativa. Los autores aumentan así su residencia en dos años. La SGAE colabora mediante 9.000 euros de subvención a cada uno de los autores. Los elegidos son Angels Aymar, Albert Mestres, Eva Hibernia, Pau Miró, Mercè Sàrries y Jordi Silva, este último ganador del Premio Fundación Romea con *Ja en tinc 30*. Confiamos en el futuro del T-6.

MARIA JOSÉ RAGUÉ

HAY dos teatros en este país donde a veces se exhibe teatro alemán contemporáneo. Uno es el Central de Sevilla que programa Manuel Llanes, quién suele dejar caer alguna de las obras de Thomas Ostermeier o de la tribu que colabora con él en el teatro Schaubühne de Berlín. El otro es el Lliure de Barcelona, dirigido por Àlex Rigola, quien no solo invita a la compañía teutona año tras año y varias veces —los teatros tienen un acuerdo para intercambiarse espectáculos—, sino que la influencia estética del alemán ha calado en la obra del barcelonés.

Ostermeier pertenece a ese grupo de directores cuya obra o irrita hasta el tuétano por su anhelada posmodernidad, o subyuga por la misma razón. Cuando se hizo cargo de la Schaubühne (uno de los teatros públicos de Berlín) lanzó un manifiesto político sin mojarse, lo que tiene su mérito. Luego lo han mimado por toda Europa, especialmente en el Festival de Aviñón que le reconoció su “grandeur” dedicándole una programación antológica hace ya tres temporadas y a donde acudió con

espectáculos de una de sus más estrechas colaboradoras, Sasha Waltz, quien visita Sevilla.

Waltz se ocupó de la dirección de danza del teatro desde 1999 a 2004. Antes, en 1993, la coreógrafa había fundado junto con Jochen Sanding su propia compañía creando algunos importantes espectáculos (*Travelogue Trilogy*), y tras la eta-

pa en el Schaubühne, ha recuperado su independencia con “Sasha Waltz and Guest”. Más libre ahora, la formación sigue manteniendo cierta fidelidad al teatro berlinés mediante un contrato de colaboración que le permite estrenar allí. Su danza-teatro dialoga sobre temas con-

Independizada del berlinés Schaubühne, Sasha Waltz y su compañía actúan mañana y pasado en el Central de Sevilla con *Zweiland*. Una danza sobre la reunificación alemana, que interpretan como una paradójica “unidad dividida”.

Sasha Waltz e invitados



KRUZ DÍAZ Y NICOLA MASCIA EN *ZWEILAND*

temporáneos con un vocabulario cómico en ocasiones, de gran sensibilidad y con una estética que ha cautivado al aficionado. La artista se interesa también por actuar en espacios no convencionales, como el Palacio de la República o en el Museo Judío de Berlín. Eso le permite relacionar la danza con otras disciplinas artísticas e innovaciones tecnológicas, aspecto muy valorado hoy por algunos coreógrafos.

A Sevilla acude con una coreografía de hace diez años, creada en 1997. *Zweiland* es su reflexión hecha danza sobre la reunificación alemana, que ella paradójicamente interpreta como una “unidad dividida”. El vasco Juan Kruz Díaz de Garaio y la bailarina Nicola Mascia componen una pareja, especie de representación de su nuevo país que, a ratos agoniza, a ratos renace. Waltz emplea música de todos los tiempos, desde el Medioevo a los años 20, para cambiar el ritmo y la atmósfera de una narración trabada con diversos personajes (putas, víctima inocente, agitador...).

Portulanos

Pleamar

LA Royal Shakespeare Company (RSC) anuncia en su programación de 2006 sendas producciones de *La Tempestad* y *Antonio y Cleopatra*, protagonizadas por Patrick Stewart. Seguramente este nombre no dirá mucho a los aficionados al teatro españoles; pero si recordamos que se trata del capitán Piccard, de *Star Trek*, y del estoico Profesor Xavier de *X-Men*, entonces dirán: ¡Ah, caramba, ese tipo calvo! Y entonces vendrá la segunda parte: ¿qué hace un actor del cine comercial americano en tan venerable institución? La respuesta es que se trata de lo contrario: Stewart fue uno de los actores que, en los setenta, convirtieron a la RSC en una compañía legendaria, y sólo después se ha hecho famoso con estas películas. Sucede algo parecido con Ian McKellen, intérprete internacionalmente popularizado como el mago Gandalf del *Señor de los anillos*, o Maggie Smith, que enseña magia a Harry Potter, o Judi Dench, la mejor actriz del teatro clásico inglés, a la que todos conocemos como M, jefa de James Bond, o incluso el grandísimo Alec Guinness, que ya es para siempre el viejo y sabio Obi Wan Kenobi, maestro de Jedis. Los actores británicos, como los franceses, (Auteuil, Adjani, Vincent Pérez, Huppert, Noiret) transitan del Gran Teatro al cine comercial con tranquilidad y exquisita profesionalidad. Siguen al pie de la letra el adagio de Stanislavsky sobre la inexistencia de papeles pequeños: no importa si uno hace de Hamlet, de gangster o de supervillano, lo que importa es hacerlo bien.

Aquí tendemos a separar con una profunda zanja lo “cultural” y lo “comercial”, convirtiéndolos en territorios incompatibles. Pero Flotats estuvo espléndido en *Boca a Boca*, y la intensidad de Pou y Casablanc convertía a *Policías* en un auténtico noir. ¡Qué gratificante es ese libre flujo de las mareas! Me gustaría ver a Pepa Pedroche haciendo de espía internacional, a La Valdés de jefe de laboratorio en una de ciencia ficción, o a Nuria Espert en una producción para niños, saltando por encima de los prejuicios que nos ahogan. Talento actoral tenemos. Falta imaginación a la hora de construir los argumentos, y, desde luego, sobra rutina en la forma de hacer los repartos.

LIZ PERALES

IGNACIO GARCÍA MAY

Kim Ki-duk

“Corro el riesgo de convertirme en un cineasta incomprendido”

Entre los extremos de la belleza y la crueldad, las fábulas del coreano Kim Ki-duk han conquistado a los festivales y críticos más exquisitos de Occidente. Con una prolífica producción que comprende doce películas en nueve años, se estrena ahora en pantallas españolas su último trabajo, *El arco*. El Cultural ha hablado con él sobre las claves de su obra.

TODAS las películas del coreano Kim Ki-duk parecen orbitar alrededor de una sola idea: la belleza puede ser destructiva, y viceversa, la destrucción, a menudo entendida como herida amorosa a la que le cuesta cicatrizar, puede ser bella. *El arco* no es una excepción: su tono es tan espiritualmente fabulador como el de *Primavera, verano, otoño, invierno... primavera* y tan sádicamente romántico como el de *La isla*. Y aunque su minimalismo suene a fórmula, es tan excéntrico que trasciende lo que podemos esperar de un cineasta que siempre prefiere el silencio a la palabra como forma de comunicación. “Hoy en día hablamos demasiado. Se pronuncian demasiadas palabras, demasiadas promesas incumplidas que destruyen nuestra belleza interior”, declaraba en el último Festival de San Sebastián. “El silencio preserva esa belleza, la mantiene pura. Creo más en las acciones que en las palabras. Las acciones no mienten”. De ahí que su cine se acerque, cada vez más, a la abstracción de un haiku o un aforismo que tenemos que pensar dos, tres veces para finalmente darnos cuenta de que aún así su sentido se nos escapa.

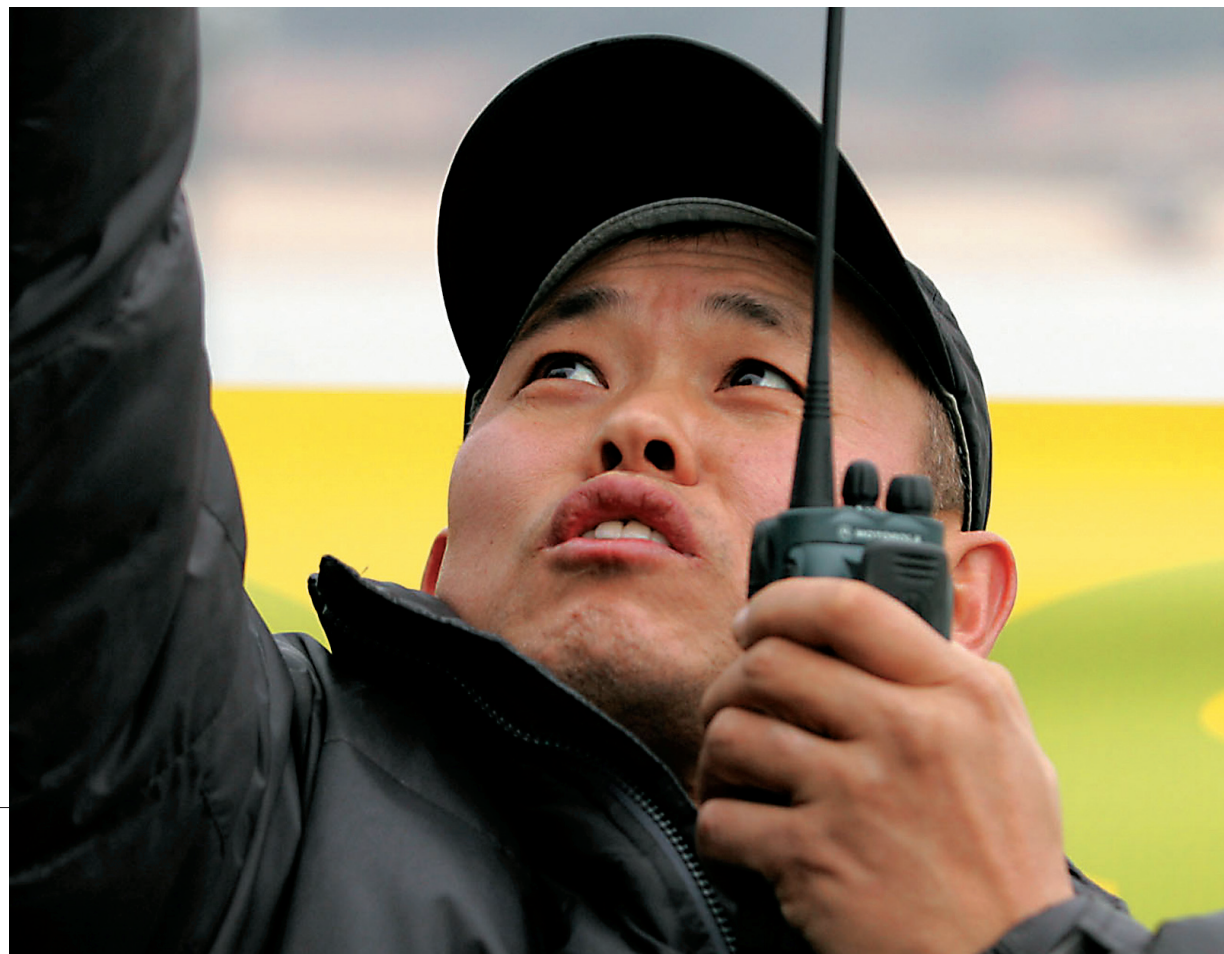
La película cuenta la historia de amor entre un pescador y una ado-

lescente muda a la que ha cuidado desde que tenía seis años. Viven en un barco, a merced de las olas. Cuando ella cumpla diecisiete, se casarán, aislados en un océano de amor que deja de ser idílico cuando un joven, que ha acompañado a su padre a pescar, pisa cubierta. En ese momento se inicia un triángulo amoroso en el

que un arco adquiere una transparente carga metafórica. “El arco es un arma antigua pero también es pura”, explica Kim Ki-duk. “Es un arma pero también es un instrumento musical. No sólo es capaz de matar sino de crear belleza”. El pescador utiliza el arco para defenderse de los intrusos que quieren propararse con su

objeto de deseo, pero también para tocar como si fuera un instrumento de cuerda. Y además, con él adivina el porvenir, disparando flechas alrededor de la chica mientras ésta se columpia. Su multifuncionalidad conecta a los personajes con el pasado y con el futuro.

Aunque sin el componente cruel y un punto morboso de *La isla* (recuerden el sangriento ritual suicida de los cebos de pescar, que provocó desmayos entre el público durante su proyección en el Festival de Venecia), *El arco* está contando la misma historia. El amor como algo sagrado y a la vez sacrílego, esta vez visto desde la mirada serena, ingenua y casi infantil de esa trivial clase de iniciación al budismo que era *Primavera, verano...* “Me resulta un poco difícil de definir, pero creo que practico una especie de fusión de realismo y fantasía”, confiesa Kim Ki-duk haciendo referencia al título de una de sus películas más desconocidas, *Real fiction*,



“Al principio, como casi cualquier creador, me complicaba demasiado la vida, pero a medida que he ido avanzando, mi objetivo ha sido depurar mi estilo, alcanzar una pureza total, definir mi propia concepción del minimalismo”

la historia de un artista callejero en busca de venganza que el cineasta coreano rodó en video y en tiempo real. Tal vez lo más interesante de su trayectoria sea su vertiente experimental, que a veces se encalla en una fórmula narrativa de cuento con ínfulas artísticas (la citada *Primavera, verano...*) y/o provocativas (*La isla*) que ha encontrado su exponente más equilibrado en la espléndida *Hierro 3*.

Hacia la esencia. “Mi carrera cinematográfica ha recorrido un camino que aspira a llegar a la máxima simplicidad”, admite el autor de *Samaritan Girl*. “Al principio, como casi cualquier creador, me complicaba demasiado la vida. Pero a medida que he ido avanzando, mi objetivo ha sido depurar mi estilo, alcanzar una pureza total, definir mi propia concepción del minimalismo. Eso es lo que ha ocurrido en la obra de los grandes maestros de la pintura como Picasso. Han ido simplificando sus obras, buscando la esencia. El riesgo es que, una vez llegados a este punto, mi concepto de la simplicidad aburra al público, y me convierta en un cineasta incomprendido”.

Es importante la confianza casi obsesiva que Kim Ki-duk muestra por el cine como lenguaje estrictamente visual. A pesar de haber estudiado Bellas Artes en París, ciudad a la que llegó con las manos en los bolsillos después de haberse enrolado en la Marina y haberse sentido tentado por el sacerdocio, Kim Ki-duk siempre se vanagloria de ser un cineasta autodidacta: todo lo que sabe sobre películas lo aprendió viéndolas en las salas parisinas. Con Jean Luc-Godard se dio cuenta de que era posible hacer películas baratas, casi improvisadas, sin descuidar su resultado artístico. No es extraño, pues, que su ritmo de trabajo sea tan prolífico como el del autor de *Al final de la escapada*: mientras que el presupuesto medio de una película coreana oscila entre los dos y tres millones de dólares, las suyas cuestan medio millón. Tramas lineales, equipos reducidos y rigurosos planes de rodaje (filmó *Real Fiction* en tres horas y *El arco* en diecisiete días) le han obligado a darse prisa (empezó a hacer cine a los 33 años y está “ganando tiempo”), le han permitido ser productivo y darse a conocer a velocidad de cruce en el circuito de festivales internacionales, donde ya es considerado un valor seguro. “Mis películas gustan más en

Occidente”, asegura. “Tal vez porque viví una larga temporada en Francia, y hay algo de mi sensibilidad que está muy cerca del cine de la Nouvelle Vague, pero lo cierto es que los europeos entienden mucho mejor mi cine que los coreanos”. Para sus compatriotas, es un perro verde que disfruta provocando. Cuando estrenó *Bad Guy*, que no se avergonzaba en mostrar su simpatía por un proxeneta que quiere convertir en prostituta a una menor, la prensa coreana se le echó encima, acusándole de misógino, de apoyar la imagen de sumisión que se le supone a una mujer oriental. Kim Ki-duk decidió no conceder entrevistas durante una temporada y, tres años después, filmó su subversiva respuesta con *Samaritan Girl*, que ofrecía una mirada sobre la prostitución adolescente despojada de prejuicios morales, entendida como un acto de comunicación con el universo adulto.

Espacio y soledad. Las películas de Kim Ki-duk son, además, películas sobre el espacio en que se desarrollan. Las casas flotantes de *La isla*, los pisos deshabitados de *Hierro 3* (película que tanto debe a la excepcional *Vive l'amour*, del taiwanés Tsai Ming Liang), el barco de *El arco*... Dice el cineasta coreano que cada

una de sus historias nace de una localización, que no es más que el reflejo de la soledad paradisíaca de sus personajes; en definitiva, de un hermetismo que utiliza el lenguaje corporal y los arranques de violencia como conexión con el mundo. Es en ese momento el único en que parecen existir de verdad: en *El arco*, como en *Hierro 3*, sus criaturas aspiran a una cierta invisibilidad, como si desaparecer fuera el único modo de luchar contra la incompreensión de su entorno. Lo externo es, casi siempre, un obstáculo, la punta de un cigarrillo que hace estallar una burbuja perfecta. Lo perfecto, claro, no existe: el amor puro, auténtico, que el pescador ofrece a su protegida, encierra un aura de amenaza, de posesión y de egoísmo. Ninguno de los placeres que ella podría disfrutar en tierra, llevando una vida como la de cualquiera de nosotros, lejos de la fábula, forma parte del mar, un infierno acuático que puede revelarse contra los humanos del mismo modo que el pescador cuando sospecha que su amada, su fetiche, su muñeca muda, escapará hacia la vida.

“*El arco* puede ser una obra maestra o una obra de cobardía”, afirma Kim Ki-duk al terminar la entrevista. Pero, ¿un artista no debe ser, por definición, valiente? “No es función del artista decir si es valiente o no. Cualquier categoría moral está impuesta desde fuera. Es el público quien tiene la última palabra”. Lo que tal vez signifique que *El arco* puede tener otra lectura: la historia de amor-pasión del pescador, su resistencia a dejar ir a su amada, ¿no podría ser la resistencia que muchos artistas muestran al tener que abandonar sus obras acabadas? Con *El arco* Kim Ki-duk parece reafirmar la necesidad de desvincularse de la película una vez terminada, como si en realidad fuera un mensaje en una botella (o un barco de papel) enviado al público sin otro objetivo que el de compartir la belleza algo envenenada de un cuento de rompe y rasga.

SERGI SÁNCHEZ

Corea, de moda

AUNQUE se confiesa escéptico respecto a la moda del cine oriental, Kim Ki-duk reconoce que, más allá de los caprichos de los críticos, es una tendencia que sigue al alza. Sin ir más lejos, de su país proceden cineastas como Park-Chan Wook (*Old Boy*, *Sympathy for Mr. Vengeance*) o Bong Joon-ho (*Memories of Murder*), con los que apenas tiene nada que ver. “El cine coreano está cultivando por una parte un cine de corte realista, por otra un cine de género, a menudo vinculado con el fantástico, y finalmente un cine de autor, estilo Kim Ki-duk”, explica. “Diferente, arriesgado, imprevisible”. Primero, dominado por la ocupación japonesa, y luego por la guerra de Corea, el cine coreano nació oficialmente en los sesenta, la década en la que empieza a desarrollarse una industria cinematográfica más o menos sólida. Pero no será hasta los ochenta, con la aparición de la Nueva Ola Coreana, liderada por cineastas como Im Kwon-Taek (*Ebri de mujeres y pintura*), cuando empieza a tener una cierta relevancia autoral. Cineastas como Lee-Chang Dong (*Green Fish*, *Oasis*) o Jang Sun-woo (*Mentiras*) representan a una nueva generación de directores que desafían los tabús de una cultura fuertemente oprimida por la censura en la que estudiar cine se ha puesto de moda.

Cita en Medina

Los cortos del 2006

La 19 Semana de Cine de Medina del Campo, que se inaugura mañana, acoge en su sección oficial 40 cortometrajes que representan los más destacados de la cosecha española 2006. El prestigioso certamen de cortos, además, entregará su Roel de Honor a Manuel Gutiérrez Aragón.



CUMPLIDA la mayoría de edad, la Semana de Cine de Medina del Campo ha acogido durante los últimos dieciocho años lo más granado del cortometraje español, encargándose así de ejercer de filtro de la vasta y creciente producción nacional de cine en corto. Su prestigio ha ido creciendo a medida que lo hacía la dotación de sus premios (especialmente preciada es la ayuda de 18.000 euros que ofrece anualmente a un proyecto de cortometraje), y entre los cortometrajistas productores y directores es, junto a Alcalá de Henares y Almería, el lugar donde uno quiere estar a competición para saber que existe, que es alguien, en el universo de los cortos.

El privilegio se reserva este año para cuarenta de los más de 150 cortometrajes presentados, prácticamente toda la producción nacional, cifra nada desdeñable considerando que el presupuesto medio de un cortometraje en 35 milímetros se sitúa alrededor de los 40.000 euros. Algo, claramente, está pasando en las filas del cine futuro, el cine que ya es y que espera su oportunidad para abrirse paso en la jungla pseudoindustrial (en la que el amiguismo priva generalmente sobre el talento) que es el cine español. Algo está pasando cuando su repercusión llega a Hollywood (vía Nacho Vigalondo, que compite en Medina con su nuevo trabajo, *Choque*), a Sundance (*La ruta natural*, de Álex Pastor, premio al mejor corto), a Berlín (*El cerco*, de Ricardo

DE ARRIBA
ABAJO Y DE
IZQDA. A
DCHA.: *CHO-
QUE*, DE
NACHO VIGA-
LONDO; *EL
CASTIGO*, DE
ISABEL
AYGUAYVIVES;
*ENERGY HUN-
TER*, DE
ALBERT ARRI-
ZA; Y *LIMBO*,
DE MIGUEL
ÁNGEL P.
PRIETO



Íscar y Nacho Martín, premio al Mejor Corto Europeo), y a Cannes, donde este año Luiso Berdejo, que compite en Medina con *La guerra* (codirigida con Jorge C. Dorado), ha sido seleccionado para desarrollar su primer largometraje, *The Quagmire*, en el marco del programa Atelier.

De todo tipo y condición. Una vez que el corto *El Castigo*, de Isabel Ayguayvives, inaugure mañana el certamen, desfilarán a lo largo de esta semana por las pantallas de la localidad vallisoletana historias de todo tipo y condición, desde las piezas más cortas -3 minutos, *Evolive*, de Aitor

Unzu- a las más largas -25 minutos, *Limbo*, de Miguel Ángel P. Prieto-, en blanco y negro o en color, de género o experimentales, de animación (un total de seis, entre ellas *Los gatos de Madrid*, del experto en Murnau Luciano Berriatúa, o *Home Delivery*, de Elio Quiroga), de documental (como la increíble historia de *Joe K*, dirigido por Óscar de Julián, a la sazón director del Festival de Cortos de Almería) y, por supuesto, de ficción, que forman el grueso del concurso con 31 piezas.

No todo serán cortos en Medina. También proyectará más de cincuenta largometrajes repartidos en-

tre la Sección Oficial, La otra mirada (*Buenas noches, y buena suerte*, de Clooney; *Paradise Now*, de Hany Abu-Assad, *El niño*, de los Dardenne, entre otras) y los ciclos dedicados a Mozart y Freud (*La flauta mágica* de Bergman y *Freud, la pasión secreta*, de Huston, entre otras). Además, a modo de homenaje, Manuel Gutiérrez Aragón recibirá el Roel de Honor que otros grandes hombres del cine español como Luis G. Berlanga o Elías Querejeta, ya en el ocaso de sus carreras, recibieron en anteriores ediciones.

Al principio de la suya, por oposición, se encuentra Daniel Sánchez Arévalo, experimentado cortometrajista que será reconocido en el marco del festival como el "Director del Siglo XXI", coincidiendo con el estreno en salas españolas (y su presentación en el certamen) de su primer largometraje, *AzulOscuroCasiNegro*, donde el autor de los cortos *Física II*, *Profilaxis* y *La culpa del alpinista* sigue explorando su particular universo de soledades. **S. C.**

Existencia frustrada

AZULOSCUROCASINEGRO

Director: DANIEL SÁNCHEZ ARÉVALO / Intérpretes: QUIM GUTIÉRREZ, MARTA ETURA, ANTONIO DE LA TORRE / Guión: SÁNCHEZ ARÉVALO
ESTRENO: 31 DE MARZO 120 MIN.

En el prólogo, Jorge (Quim Gutiérrez) prende fuego a un contenedor de basura y huye a continuación del escenario de esta inofensiva infracción (apenas mero gesto de rebeldía) pero es perseguido por un hombre mayor. Perseguidor y perseguido acaban a uno y otro lado de un muro, barrera física y simbólica (la planificación lo subraya) entre generaciones: son hijo y padre. A consecuencia de ese episodio de tensión extrema, el padre sufre un infarto cerebral; sabemos a continuación que el hijo ha asumido durante siete años las pesadas cargas de cuidarle en la prematura ancianidad e incapacidad y de heredar su trabajo de portero de finca urbana. La frustración es el tema de la ópera prima de Sánchez Arévalo: a un joven inteligente, con principios morales, universitario a distancia, trabajador, se le niega la posibilidad de progresar e incluso la de enamorarse (es más o menos novio de una vecina, pero ella pertenece a la clase de los propietarios y él cree que en algún momento será rechazado).

Es un tema actual y característico de la productora Tésela, que, por el contrario, viene dando su primera oportunidad a jóvenes cineastas españoles. Como *El Bola* y *Noviembre* de Acheró Mañas, *El traje* y *7 vírgenes* de Alberto Rodríguez y *Astronautas* de Santi Amodeo, *Azul Oscuro Casi Negro* de Daniel



EVA PALLARÉS Y QUIM GUTIÉRREZ

Sánchez Arévalo aborda problemas que afectan a la vida cotidiana de personajes reconocibles de la sociedad española actual y lo hace fiando su eficacia más en el dramatismo y ocasional humor de las situaciones que en el estilo. Sánchez Arévalo ha debutado en el largo tras haber dirigido varios cortos muy premiados y, sobre todo, haber acumulado mucha experiencia como guionista de series de televisión. Esa experiencia se advierte en la acumulación de historias y personajes que hacen perder tensión a una historia de amor un tanto novelesca.

Jorge tiene un hermano, Antonio (Antonio de la Torre), mayor y completamente distinto a él, que cumple sentencia en prisión. Antonio se ha enamorado de Paula (Marta Etura) empuñada en quedar embarazada para poder ingresar en el módulo de madres y librarse del acoso violento de otras reclusas, pero él no puede tener hijos. El planteamiento dramático y romántico es tan rebuscado

como previsible su desarrollo y desenlace y algo parecido ocurre con las experiencias de los restantes personajes. En este tipo de cine realista y costumbrista lo que importa es la sensación de autenticidad de los incidentes, los escenarios y las interpretaciones, y Sánchez Arévalo procura transmitirla pero topa con limitaciones.

La ciudad prácticamente sólo se ve desde una azotea que es el lugar de reunión del protagonista y su mejor amigo, un joven amargado, las relaciones entre aquél y su novia no son ambiguas o complejas sino indefinidas y en general falta violencia, no tanto física como moral, en los enfrentamientos entre unos personajes que se encuentran en situaciones límite o saturados de frustración. El caso extremo es el del protagonista cuya bondad y paciencia son tales que, al margen de sus dos actos transgresores, acepta sin amargura su amarga existencia.

FRANCISCO MARINERO

Barton Fink

El Cultural entrega el próximo jueves, por sólo 7,50 euros, el DVD *Barton Fink* (1988), el exorcismo de los Coen a su bloqueo creativo.

BARTON Fink es la historia del bloqueo creativo de un escritor. Los hermanos Coen fueron presa de un bloqueo creativo cuando escribieron el largometraje anterior, *Muerte entre las flores*, cuyo significado final seguramente ni ellos podrían ahora descifrar. Es una de las razones por las que sus detractores acusan en sus películas demasiada estilización y poca enjundia. *Barton Fink* es, junto a *El gran salto*, la más concentrada en la puesta en escena de sus películas (visualmente esplendorosa, sórdida y apabullante al tiempo, oscura y expresionista), pero también la más literaria. De hecho, pocas películas como ésta invitan a universos tan variados como los de Raymond Chandler, James M. Cain, Nathanael West, William Faulkner, John Fante o Franz Kafka.

Desde su primera a su última escena, *Barton Fink* trabaja en el propósito de fabricar una ilusión, aquella a la que se agarra el escritor (desesperado John Turturro) que es ciego a la realidad y necesita armar una fábula que pueda servirle de cobijo, aunque sea a partir del encargo de escribir una película sobre lucha libre. El reto de los Coen era convertir en material cinematográfico, casi en película de terror (las similitudes con *El resplandor* son varias), algo tan estático como la creación literaria en estado de crisis, que inevitablemente alcanza dimensiones existenciales. Para ello se ayudan de un hotel desierto (¿el mismísimo infierno?), de la atmósfera pegajosa que da el verano de Los Ángeles, de una dimensión onírica y de época, de uno de los retratos más satíricos sobre el negocio del cine que se recuerda y, por supuesto, de un vecino de habitación (inquietante John Goodman). Terror, extrañeza y humor hermanados. Puro Coen. **G. REVIRIEGO**

CURIOSIDADES

–Primera película en ganar los tres grandes premios de Cannes: Palma de Oro a Mejor Película, Mejor Director y Mejor Actor.
–El modelo en que los Coen se inspiraron para Barton fue el escritor Clifford Odets.

Ópera en los Balcanes

Saariaho y Maalouf estrenan *Adriana Mater*, la creación del año

La Ópera de París presenta hoy *Adriana Mater*, el segundo título de la finlandesa Kaija Saariaho, en lo que se considera el estreno lírico del año. El libreto, firmado por el escritor Amin Maalouf, narra la historia de Adriana, habitante de un pueblo durante la guerra de los Balcanes, que es violada por un miembro de su comunidad. El acontecimiento contará con un equipo que incluye a Peter Sellars y Esa-Pekka Salonen.

En pocas ocasiones el estreno de una ópera alcanza las portadas de los diarios. Por ello, tras el sorprendente éxito de su obra anterior, *L'amour de loin*, en el Festival de Salzburgo de 2000, la *première* de *Adriana Mater*, de la finlandesa Kaija Saariaho en la Ópera de París es referencia para todo el mundo. No han sido tantas las óperas de la última generación las que han logrado una proyección más allá de las exigencias del estreno. Como mucho rebasan la media docena de títulos y es *L'amour de loin* la primera concebida por una mujer. En cinco años y después de Salzburgo, ha recorrido el Châtelet, la Opera de Santa Fe, en Estados Unidos (que agotó, hasta la reventa, las localidades), Helsinki o Berna.

En la cocina del proyecto estaba Gérard Mortier, ese astuto coctelero de talentos, que supo unir al popular escritor Amin Maalouf –bien conocido por su best-seller *León el Africano*–, con la Saariaho, y como cocinero del guiso, el siempre hábil y provocador Peter Sellars. Ahora, desde la Ópera de París donde reina, intenta que la combinación funcione entregando además las labores del foso a Esa-Pekka Salonen (en Salz-

burgo fue Kent Nagano) más penetrado con el personal lenguaje de su colega, amiga y compatriota.

Convertida en una especie de símbolo de la creación femenina, Kaija Saariaho nació en Finlandia en 1952 y es fruto, en parte, de las peculiaridades musicales de su país, de una sensibilidad especial y dotado de una estructuras educativas muy desarrolladas. Ella misma lo señala cuando afirma que “los finlandeses tenemos una estrecha relación con la música. La gente tiende a ser tímida y aislada, lo que implica asumir una particular relación a la hora de expresarnos y la música es buena para ello, aunque también hay razones prácticas porque nuestro sistema musical es fantástico y muy creativo”.

Paso determinante. Es posible que su paso por el mundo de las artes visuales en la actualmente conocida como la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki fuera tan determinante como sus estudios de Composición con el excelente pedagogo Paavo Heininen en la Academia Sibelius, que culminó en 1981. El siguiente peldaño vino en su etapa en Friburgo, donde trabajó junto a dos



“Hay una fuerte presión comercial en contra de la experimentación musical y las nuevas músicas minoritarias, lo cual podría suponer, tal vez en los próximos veinte años, la muerte del género que yo represento”, afirma Saariaho

de los gurús de la modernidad, Brian Ferneyhough y Klaus Huber. Determinante fue su vínculo con el del IRCAM (Institut de Recherche Et Coordination Acoustique / Musique) de París, lo que le permitió incorporar sistemáticamente el ordenador a sus obras como una parte esencial de su técnica y de su sonoridad. Ella misma asume las dificultades de este trabajo y comprende que muchos autores, entusiasmados al principio con la electrónica, acaban abandonándola. “Hay cosas que no puedes realizar con los instrumentos electrónicos y entiendo por que algunas personas abandonan su uso. Pero si trabajas cada vez más y con músicos interesantes, resulta muy seductor y es excepcional”.

La combinación del ordenador con los instrumentos acústicos ha permitido que, como han señalado algunos críticos, consiga algo así como una “fría belleza propia del firmamento nórdico”. En alguna medida, se ha visto como una heredera de la sensibilidad y sonoridad de su compatriota Jean Sibelius. En su país fundó junto a artistas radicales como Esa Pekka Salonen o Magnus Lindberg, el grupo Korvat Auki (Oídos Abiertos), que tenía el fin de impulsar las nuevas músicas. Y si bien esta asociación no perduró, estrechó el vínculo de estos tres nombres (de hecho este último es el único creador, junto a Henri Dutilleux, a quien admira abiertamente entre los creadores vivos). Afincada en París desde 1988, casada con un compositor, Saariaho se permite una cierta libertad creadora al contar con el apoyo económico permanente de su país.

Entre sus obras más importantes hay que citar *Jardin Secret I* (en cinta magnetofónica, 1984), *Nymphea* (para cuarteto de cuerda e instrumentos electrónicos, 1987), su premiada obra radiofónica, *Stilleben*, (1987-88), diversas piezas orquestales, agrupadas bajo el nombre genérico *Du Cristal* o el concierto para

violín que interpretó Gidon Kremer con la BBC Symphony.

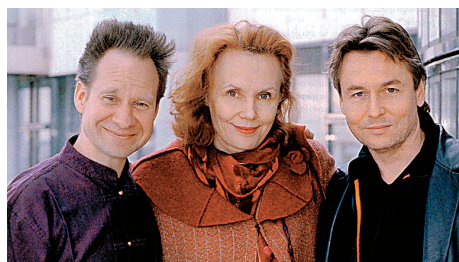
Pese a su aparente éxito, la actitud ante la creación actual de Kaija Saariaho es de continua preocupación. De hecho, admite que hay “una fuerte presión comercial en contra de la experimentación musical y las nuevas músicas minoritarias, lo cual, en el caso extremo, podría suponer la muerte definitiva del género que yo represento, tal vez en los próximos veinte años”.

Buscar en solitario. En todo caso cree que no se debe abandonar, que es preciso seguir buscando lo nuevo, en solitario si cabe. Eso no implica que conciba una música que se torne insoportable. “Soy la primera oyente de mi música. Y no me gusta sentirme aburrída”. El propio hecho de afrontar una ópera era impensable para la compositora finesa. Así en 1984 había afirmado en una entrevista que jamás escribiría una ópera y denunciaba, en términos

más agresivos, el género de la sinfonía clásica. Apenas seis años después parecía desmarcarse, cuando afrontaba *L'amour de loin*. La elección de *Adriana Mater*, ha venido porque “las cuestiones de amor y muerte, que preocupan toda existencia humana, son un tema mayor de la ópera. Mi deseo viene de concentrarme sobre estos temas poderosos, explorar los sentimientos musicales que ellos evocan y, a través de mi música aportar su lenguaje desconocido”.

El libreto de *Adriana Mater* es del libanés Amin Maalouf (1949), también autor de *L'amour de loin*. Ganador del Premio Goncourt en 1993, novelista de prestigio, ha obtenido grandes éxitos con *León el Africano* o *El viaje de Baldassare*. La elección de *Adriana Mater* posee una gran fuerza dramática. Tiene lugar en un país en guerra nada difícil de asociar con alguna de las provincias balcánicas en los últimos años del siglo pasado. La protagonista es Adriana, una joven, víctima de una violación. Su agresor no es un enemigo, sino un hombre de su propia comunidad, de los que tomaron las armas para protegerla de los otros. El conflicto se genera al pensar que el niño lleva dos sangres: la de la víctima y la del violador y Adriana se pregunta con angustia si será Abel o Caín. Para Maalouf no deja de ser “una cuestión que se pueden plantear todas las madres desde Eva”. Esta inquietud la seguirá hasta su crecimiento. La hora de la verdad sonará cuando el niño, convertido en joven, se entera que su padre, que había huido del país al final de la guerra, está de regreso. Maalouf plantea aquí algunos interrogantes: “¿Puede haber confianza en el futuro cuando se sabe de lo que nuestros congéneres son capaces? ¿Se debe perdonar en todas las circunstancias? Y ese perdón, ¿es coraje o cobardía?”.

No se han regateado medios para el montaje que presentará hoy la Ópera de París. Así Peter Sellars, responsable de la producción an-



terior (publicada por Deutsche Grammophon) estará acompañado de Esa Pekka Salonen (ambos junto a la compositora) y con decorados del conocido escultor y arquitecto George Tsylin, una de las figuras de moda. El reparto incluye nombres como Patricia Bardon, Solveig Klingelborn y Gordon Gietz.

LUIS G. IBERNI

L'AMOUR DE LOIN EN LA RECIENTE REPOSICIÓN DEL CHATELET DE PARÍS

M. N. ROBERT/CHATELET

Un gran homenaje

REALMENTE provoca satisfacción que se produzcan homenajes por el simple hecho de que el destinatario los merezca. Solemos ser muy cicateros en reconocer la valía, no ya de nuestros enemigos, sino incluso de nuestros propios amigos y es que la envidia no suele ser buena consejera porque no suele ser sana. De ahí que frecuentemente los homenajes se produzcan a título *postmortem* o cuando acecha una enfermedad irremediable. Afortunadamente sólo media el reconocimiento de una valía en el caso de Antón García Abril (Teruel, 1933).

El sello Autor ha publicado un cofre con doce compactos titulado: "Doce buenas razones para escuchar la música de Antón García Abril". La colección se abre con la cantata *Lurkantak*, fechada en 1977 como encargo del Orfeón Donostiarra en su centenario. La versión está a cargo del propio coro y de la Sinfónica de Galicia, a las órdenes de Víctor Pablo. La Orquesta Sinfónica de Madrid, con Luis Antonio García Navarro al frente, cierra la serie con *La Gitanilla*. En medio algunas de sus últimas partituras, como *Cantos de pleamar*, *El mar de las calmas*, *Concierto de las Tierras Altas*, o las *Canciones xacobeas*, cantadas con gran sentimiento por Teresa Berganza. La relación de intérpretes es significativa: Asier Polo, Gabriel Estarellas, Leonel Morales, María Orán, etc amén de los primeros directores y orquestas del país. Bien podría decirse que en la selección son todas las que están, pero no están todas las que son y es que hay más de doce razones para escuchar a García Abril. Entre las ausencias, una que duele especialmente: *Divinas palabras*.

La Fundación Autor ha editado simultáneamente el libro *Antón García Abril, un inconformista*, escrito por Andrés Ruíz Tarazona que, en forma original de diálogos con el compositor y con algunos intérpretes de sus partituras, reflejan su vida, obra y pensamientos. Antón debe haberse emocionado al leer confesiones como las de Berganza: "Esas canciones se han convertido en algo muy mío, un pedazo de mí que comparte maleta en mis viajes con mis grandes amores: Guridi, Toldrá, Falla, etc". Y a ello hay que añadir la tesis doctoral sobre su figura y obra, leída el pasado viernes en la Universidad Complutense por la profesora Esther Sestelo.

GONZALO ALONSO



E.O.S.

EN el ciclo de conciertos de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid se da cabida, el próximo lunes, en el Auditorio Nacional, al estreno absoluto de una obra del chileno Gustavo Becerra-Schmidt (Támuco, 1925), compositor aquí poco conocido pero de enorme peso en la música hispanoamericana, un longevo representante de diversas tendencias estéticas. Pedagogo, investigador, creador, Becerra, exiliado en Alemania durante años, tras el derrocamiento de Allende, es un hábil estudioso y trabajador de la música popular, que ha empleado con rigor, como explican sus biógrafos García Arancibia y Torres Alvarado, una variante personal de la técnica de los doce sonidos, un curioso sistema de policordos complementarios, síntesis entre tradición y vanguardia, entre serialismo y tonalidad.

La partitura que va a ver la luz en esta sesión de la ORCAM es un *Concierto para arpa*, no estrenado hasta ahora y escrito hace ya algún tiempo para la instrumentista chilena Asun-

Nuevo concierto de Becerra

ción Claro. Es composición que se acoge en mayor medida a la tradición colorista y bien

ritmada de un Ginastera y que, de seguro, sorprenderá gratamente a la concurrencia de una velada que se completa con la *Habanera* de Ernesto Halffter y la juvenil *Misa solemnis* de Mozart, que se creía escrita en 1772, de ahí que Köchel la catalogara con el número 139, pero que en realidad nació en 1768; por eso en revisiones posteriores se le asignó el 47a. Es un milagro que partitura semejante, tan bien construida, de polifonía de trazo tan firme, de belleza tan considerable, fuera redactada por un niño de 12 años. Por algo Mozart era un genio.

Los conjuntos de la Comunidad van a ser dirigidos por un sólido músico andaluz, Juan Luis Pérez, que se ha enfrentado con composiciones sinfónico-corales y con nuevas creaciones. A su lado, Asunción Claro al arpa y las voces de Elena de la Merced, el soprano Flavio Oliver, Fernando Aguilera e Iñaki Fresan. **A. REVERTER**

Pons-Zimmermann, lección de Mozart

ESTE fin de semana, dentro de la temporada de la ONE, Josep Pons, titular de la orquesta, se da el gustazo de dedicar un programa a Mozart, lo que nunca viene mal y más en este año de aniversario. Y lo centra en la obra para violín y conjunto sinfónico, un conjunto de partituras que el salzburgués escribió en su ciudad natal en muy poco tiempo, entre abril y diciembre de 1775. Asombroso. De los cinco conciertos que son indubitablemente del autor de *La flauta mágica*, se incluyen en estas sesiones de la Nacional tres de ellos, el 1, *K 207*, el 4, *K 218*, y el 5, llamado *Turco*, *K 219*. Pons tiene una ventaja a la hora de ex-

poner estas obras a la concurrencia madrileña: cuenta con la presencia del alemán Frank Peter Zimmermann, hábil y depurado servidor de estas músicas, como ha demostrado hasta la saciedad, en disco y al natural;



A. L. ALDAI

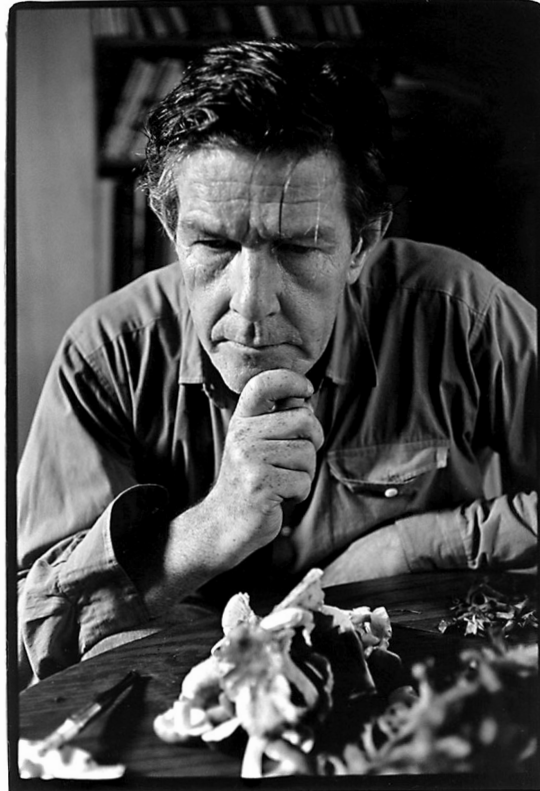
y hace bien poco, en el ciclo Liceo de Cámara, en el que tocó sonatas junto a Zacharias. La penetración tímbrica del arco de Zimmermann, no reñida con una sonoridad muelle, que sabe ser suave en los instantes más delicados, su seguridad en el ataque, su soltura en el *spiccato*, en el ligero golpe sobre la cuerda, su fraseo, que es de un clasicismo severo, son otros tantos factores que hacen atractivos estos conciertos. El director completa el programa con obras de otros dos músicos, españoles, conectados con Mozart: Fernando Sor (obertura de *Hercule y Omphale*) y Martín y Soler (obertura de *Una cosa rara*).

John Cage estreno póstumo de *Solo for voice 58*

EL próximo sábado, el ciclo Musi-cad hoy presenta en el Auditorio Nacional el estreno absoluto de *Solo para voz 58*, del compositor norteamericano John Cage. De vez en cuando se presentan obras de Cage (y de otros grandes compositores) no estrenadas antes en España, pero el hecho de que la gira del estreno mundial de una obra de John Cage pase por Madrid no deja de ser todo un acontecimiento. Es también una muestra más de la pujanza de nuestra vida musical, a pesar de todas las lamentaciones.

Solo for voice 58 es una partitura compleja, abierta de cabo a rabo, como casi todas las de Cage, y mixta en cuanto a inspiración. En su subtítulo *-18 Ragas microtonales-* confluyen las dos tradiciones musicales en las que se asienta: los “ragas” son modos propios de ciertas músicas del subcontinente indio, mientras que el concepto estructural de “microtono” es plenamente europeo y americano, por mucho que la gente del mundo entero cante microtonos sin saberlo.

John Cage (Los Angeles, 1912 - Nueva York, 1992), figura clave del panorama artístico occidental de su



ARYEH ORON

siglo, se fascinó con Oriente en general y con el budismo zen en particular. La influencia oriental está detrás de comportamientos tan cagianos como la inacción del artista, o el esfuerzo, infructuoso, que hace

Ching, el libro chino “De los cambios”, para escribir notas al azar, no puede surgir más que en la mente de un compositor occidental de mediados del pasado siglo. Precisamente, lo curioso de este *Solo for*

el compositor por no componer. Toda la obra de John Cage parece surgir de esa sonrisa zen con que mira al silencio, o al ruido, y que no es la pose de un artista *malgré lui*, sino la mirada eternamente curiosa de quien no distingue entre el arte y la vida. Todo ello es muy oriental, pero el Cage compositor no

voice 58 es que en él emerge, por una vez, un Cage interesado técnicamente en la India, en el sentido en que lo estuvo, por ejemplo, su coetáneo Olivier Messiaen. En las instrucciones de interpretación de la obra, Cage se refiere explícitamente a los “ragas” (modos melódicos) y a los “talas” (modos rítmicos). Por medio de los diferentes ragas, que vienen a ser el equivalente de nuestras escalas, los músicos hindúes atrapan en sonidos, con sorprendente precisión, las muchas variedades del estado de ánimo de los hombres. En *Solo 58*, esta capacidad evocadora se cruza con la incertidumbre del azar cagiano y con el academicismo del concepto de microtono. El resultado es verdaderamente impredecible.

La cantante italiana Amelia Cuni ha explorado minuciosamente todos estos cruces culturales —y sonoros!— y los expone ahora con carácter de estreno. Ella se pasó más de diez años trabajando el canto *dhruvad* in situ, con maestros indios, y está instalada ahora en Berlín. Nadie mejor que ella podía sacar a la luz, entre palitos de incienso, a este Cage hindú. **Á. GUIBERT**

Arriaga suena a Haydn

LA Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales propone para el próximo martes, miércoles y jueves un interesante ciclo, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid, en torno a la figura de Juan Crisóstomo de Arriaga, del que este año se celebra el 200 aniversario de su nacimiento. El cuarteto Festetics se hará cargo en él, con instrumentos de época, de los *Tres Cuartetos para cuerda* que el compositor nacido en Bilbao compuso en 1826, y que estarán acompañados por varias obras de cámara de Haydn, Beethoven y Mozart, cuyas partituras influyeron estilísticamente en el autor. Éste, a pesar de su temprana muerte a los 20 años, dejó una obra inspirada poseedora de un cierto aire español.

Requiem casi español

LA Orquesta Sinfónica de Sevilla pone hoy y mañana en sus atriles una de las obras sacras más espectaculares y dramáticas del género, el *Requiem* que Verdi estrenara en 1874 en la Iglesia de San Marco de Milán, en recuerdo de su amigo Alessandro Manzoni, fallecido un año antes. El abuso de ciertos aspectos teatrales inadecuados al margen —brillantes recursos orquestales o el excesivo lucimiento de las páginas solistas—, la partitura se ha erigido como una de las indiscutibles obras maestras del creador. Al frente de la formación andaluza estará su titular, Pedro Halffter, con un reparto prácticamente español formado por la soprano Ana María Sánchez, la mezzosoprano Gloria Scalchi, el tenor Vicente Ombuena y el bajo Simón Orfila.

Galicia, jazz de calidad

LA Fundación Pedro Barrié de la Maza se ha convertido en uno de los mejores aliados gallegos del jazz, gracias a los importantes ciclos que esta institución dedica al género en esta época del año. Así, a lo largo del mes de abril, sus sedes de A Coruña y Vigo acogerán exclusivas como las que protagonizarán los guitarristas Jim Hall y Tchavolo Schmitt, máximo exponente del jazz gitano *manouche*. Otras propuestas jugosas llegarán de la mano de jazzistas reputados como el vibrafonista Gary Burton y el pianista Makoto Ozone; el saxofonista siciliano Francesco Cafiso; el pianista neoyorquino Ronnie Mathews; la pianista y cantante brasileña Eliane Elias; y el saxofonista Bob Mover y el pianista Benny Green.

El Jazz de fuera se cuece aquí

EL jazz español de nuestros días ha dejado de ser imagen para convertirse en espejo universal, en música internacional con exclusiva denominación de origen. Al margen de las geniales excepciones que protagonizaron músicos como Tete Montoliu, Xavier Cugat o Pedro Iturralde, esta realidad empezó a definirse a partir de la década de los ochenta, momento en el que nuestros jazzistas entendieron que la verdad no estaba ahí fuera, sino en su propia casa. La conclusión llegaba con varios años de retraso, pero descubría muchas de sus razones en el desembarco de un nutrido número de jazzistas extranjeros dispuestos a fijar su residencia entre nosotros. Madrid y Barcelona tomaban el testigo de otras capitales europeas como París y Londres y la escena jazzística española se aprestaba para recibir a nuevos e ilustres ciudadanos "guiris", como los saxofonistas Bobby Martínez y Bob Sands, los trompetistas Jerry González y Chris Kase, o los pianistas Joachim Kühn y Joshua Edelman, entre otros muchos más; todos ellos son el recambio de veteranos como Horacio Icasto, Carlos Carli, Horacio Fumero o Peer Wyboris y artistas añorados como Lou Bennett o Dave Thomas.

Sangre latina. La actualidad discográfica de estos nuevos guías jazzísticos coloca a dos estadounidenses con sangre latina en la primera línea. Así, el saxofonista y flautista de origen cubano Bobby Martínez asiste, a comienzos de abril, al lanzamiento de *Latin Elation* (Espacio Creativo/Karonte), con el que celebra sus quince años de residencia española. Profesor asociado a la Escuela de Música Creativa de Madrid, este artista nacido en Filadelfia se dio a conocer al mundo gracias a su participación en la Mia-

Dos artistas estadounidenses con sangre latina residentes en nuestro país, el saxofonista y flautista Bobby Martínez, y el trompetista y percusionista Jerry González, publican en los próximos días nuevos trabajos discográficos. Con este motivo, El Cultural repasa la nómina de artistas foráneos que hoy forman parte ya del vecindario jazzístico español.



DE ARRIBA A ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA: BOBBY MARTÍNEZ, JERRY GONZÁLEZ, BOB SANDS Y EL PIANISTA JOACHIM KHÜN

mi Sound Machine, del todopoderoso Emilio Estefan, aunque su currículo adquiere justa notoriedad mediante sus alianzas creativas junto a jazzistas de la talla de Pat Metheny o Jaco Pastorius. Su nuevo álbum incluye ocho composiciones originales e invitados mayores como el también saxofonista y flautista Paquito D'Rivera, el trompetista Mario Morejón "El Indio" y el pianista israelí Alon Yavnai.

Por su parte, el fundador de Fort Apache Band, Jerry González, también aguarda la publicación de uno de sus proyectos discográficos más ambiciosos, *Music for Big Band* (Universal), que llegará a las estan-

terías españolas el próximo mes de junio. De este modo, el trompetista y percusionista aparca momentáneamente a sus Piratas Flamencos para entregarse a la verdad fogosa y exuberante de las grandes orquestas de jazz latino. Antiguo escolta de jazzistas de ley como Dizzy Gillespie o McCoy Tyner y popes latinos como Eddie Palmieri o Chico O'Farrill, este neoyorquino de origen puertorriqueño aterrizó a finales de los noventa en Madrid para quedarse una semana y su estancia ya suma más de un lustro. Agitador de numerosas noches musicales madrileñas, Jerry González se ha convertido en una de las presencias más

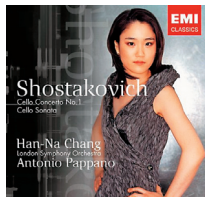
estimulantes e imaginativas del jazz latino y el universo flamenco.

Otro neoyorquino aupado a la actualidad jazzística es Bob Sands, un saxofonista que llegó a España en los ochenta como miembro de la orquesta del vibrafonista Lionel Hampton; desde entonces, ha cambiado su Manhattan natal por Madrid. Asiduo personaje del Café Berlín, desde hace varios meses el también compositor y arreglista viene dedicando todos sus esfuerzos a su propia big band, con la que el año pasado ocupara un espacio de honor dentro del 40º Festival de Jazz de San Sebastián. El colectivo acaba de presentarse igualmente en el reciente Festival de Jazz de Melilla, donde ha repetido excelentes calificaciones.

Músicos valiosos. La nómina de jazzistas foráneos que hoy forman parte del vecindario jazzístico español se amplía con otros músicos valiosos como los pianistas Joshua Edelman y Tony Heimer, el trompetista Chris Kase, los saxofonistas Malik Yaqub y Andzjerz Olejnik, el contrabajista Tom Warburton o el baterista Nirankar Khalsa. Mención especial merece el caso del pianista alemán Joachim Kühn, establecido en Ibiza desde hace quince años. Icono del jazz europeo y la música de vanguardia, el germano ajusta estos días la maquinaria de un trío con nombre revelador, Iberia, y que completan el baterista alicantino Ramón López y el contrabajista gallego Baldo Martínez. La génesis del proyecto se inició en diciembre pasado, aunque su estreno oficial no llegará hasta este verano, donde ya tiene citas confirmadas en los festivales de jazz de Boadilla del Monte (Madrid) y San Sebastián.

PABLO SANZ

DISCOS



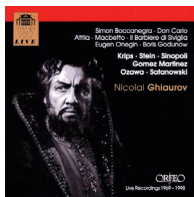
D. SHOSTAKOVICH
OBRAS PARA CELLO
HAN-NA CHANG/A. PAPPANO
EMI 3 32422 2

EJEMPLO camerístico acabado de Shostakovich es la *Sonata para violonchelo*, de 1934, que anuncia ciertos turbadores y doloridos instantes de la *Sinfonía nº 5*, así ese ensimismado *Largo* inicial, y temas sarcásticos y humorísticos que harían fortuna en la música posterior del autor. Como ese tan movedizo, de bárbara ironía, que protagoniza el primer movimiento del *Concierto* y que reaparece en su final, emparentado con el tercero del *Cuarteto nº 8*. La joven Chang posee una técnica fabulosa y un alto grado de perfección ejecutora, y lo demuestra en ambas obras, con el limpio concurso de Pappano, como director y como pianista. Quizá a estas versiones les falte el nivel de ferocidad y tensión que poseían las de Rostropovich, pero constituyen una opción moderna de mucho valor. **A. REVERTER**



G. SANTAOLALLA
BROKEBACK MOUNTAIN
VARIOS ARTISTAS
WERVE 0602498865859

“DE nuevo, una elección deleznable”: la frase referida a la decisión de la Academia de Hollywood al premiar al argentino Gustavo Santaolalla (Buenos Aires, 1952) por su contribución musical al film *Brokeback Mountain*, se debe a uno de los máximos expertos internacionales en música de cine, Tom Daish. El problema es éste, que, canciones aparte, la música orquestal —es un decir, ya que la tocan dos instrumentistas— es una minimalista repetición de un micro-tema agotado al primer minuto de audición. De 17 cortes, 10 son canciones Country —en el mejor estilo y con grandes solistas vocales— y 7 son la escueta contribución temática de Santaolalla (12’ 50”, para ser exactos), aunque en justicia le pertenecen 26’ 59”, ya que es autor o co-autor de 5 de ellas. **J. L. PÉREZ DE ARTEAGA**



NICOLAI GHIAUROV
ARIAS DE ÓPERA
MODO ANTIGUO
ORFEO C 671051 B

EL búlgaro Nicolai Ghiaurov, recientemente desaparecido, fue uno de los bajos más sobresalientes de la última mitad del siglo XX. Uno de sus escenarios habituales fue, además del Festival de Salzburgo hasta su discusión con Karajan, la Ópera de Viena, donde debutó en 1957. Orfeo ha recuperado algunas actuaciones que van de 1969, con el aria de Fiesco de *Simon Boccanegra* extrañamente dirigida por Krips, hasta el ya tardío 1998 con la de Gremin de *Eugenio Onegin* junto a Ozawa. En medio, las arias primordiales para cualquier bajo: de *Don Carlo*, *Attila*, *Macbeth*, *El Barbero* y, cómo no, *Boris Godunov*. Todo permite disfrutar con la emoción del vivo de una voz homogénea, redonda, preciosa de timbre y con gran caudal que manejaba con línea y musicalidad poco comunes. **G. ALONSO**

Arbós, músico completo

ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS: OBRA COMPLETA.
ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID. 6 CD. VERSO 2030

EL centenario de la Orquesta Sinfónica de Madrid (1904-2004), han dejado estas grabaciones dedicadas a su director emblema: Enrique Fernández Arbós. La serie tiene enorme valor documental: reúne todas las grabaciones y todas las composiciones originales de uno de nuestros músicos más dotados.

El volumen dedicado a la música de cámara incluye un trío con piano (que toca el Trío Bellas Artes), un *Tango para violín y piano* (Ara Malikian y Serouj Kradjian), una pieza para violonchelo y piano (Rafael Ramos y Miguel Ortega Chavaldas) y dos ciclos de canciones (Emilio Sánchez y Fernando Turina): seis rimas de Bécquer y cuatro canciones francesas para la Marquesa de Balaños. En un disco doble se presenta la espléndida —y enloquecida!— zarzuela *El centro de la Tierra* dirigida por José Luis Tèmes, que es responsable, además, de la cuidadísima producción discográfica de toda la serie y de las minuciosas notas de programa. En otros dos CDs se recogen todas las partituras orquestales de Arbós. Jesús López Cobos dirige *Bolero*, *Tres piezas de concierto*, con Mailikian como solista, y *Pequeña suite española*. Además, en grabaciones de 1928 debidas al propio Arbós, oímos *Noche de Arabia*, *Ausencia* y sus conocidas orquestaciones de Albéniz. En otro CD histórico, Don Enrique interpreta música española y de Corelli, Mozart y Sibelius.

Arbós abandonó su carrera de compositor antes de superar las rigideces juveniles y de encontrar la salida al dilema españolismo/universalismo, pero es una delicia ver pelear tan bravamente a un talento de su talla. Sus versiones como director son imprescindibles: aportan un siglo de distancia y una tonelada de musicalidad. **ÁLVARO GUIBERT**



Enrique Fernández Arbós

LA OBRA DE CÁMARA

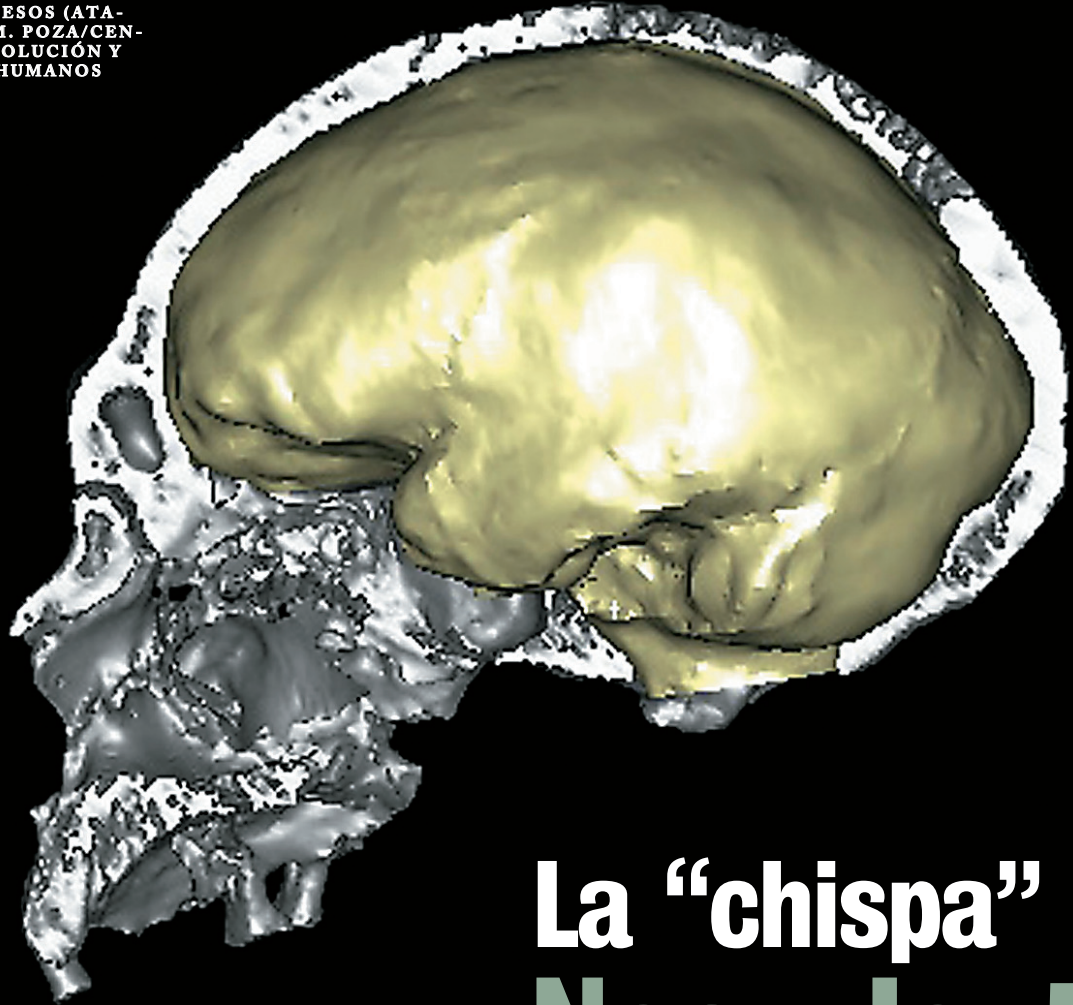
1 RAFAEL KHISMATULIN PAUL FRIEDHÖFF NATALIA MASLENNIKOVA
ARA MALIKIAN SERUJ KRADJIAN MIGUELA ORTEGA CHAVALDAS
RAFAEL RAMOS EMILIO SÁNCHEZ FERNANDO TURINA



Discos más vendidos			
TÍTULO	AUTORES	INTÉRPRETES	DISCOGRÁFICA
1 Opera proibita	Varios	C. Bartoli	DECCA
2 Sentimento latino	Varios	J. D. Flórez	DECCA
3 Opera recital	Varios	R. Villazón	VIRGIN
4 Fandango, Sinfonie...	L. Boccherini	A. Savall	ALIA VOX
5 Conciertos para violín	W. A. Mozart	A. S. Mutter	DG
6 Serenata nocturna	W. A. Mozart	A. Savall	ALIA VOX
7 Latino	Varios	Orfeón Donostiarra	RTVE
8 Vivaldi Album	A. Vivaldi	C. Bartoli	DECCA
9 Concierto año nuevo. 2006	Varios	M. Jansons	DG
10 Conciertos y cantatas	Bach/Haendel	Ricercar Consort	MIRARE

Barcelona: Castelló, FNAC, El Corte Inglés Bilbao: Vellido Madrid: El Corte Inglés, FNAC, La tienda del Real Palma de Mallorca: Tot Classic San Sebastián: Parsifal Sevilla: Allegro Zaragoza: El Corte Inglés, FNAC Valencia: FNAC Vigo: El Corte Inglés

CEREBRO Y CRÁNEO DE UN *HEIDELBERGENSIS*. ENCÉFALO DEL CRÁNEO 5 DE LA SIMA DE LOS HUESOS (ATAPUERCA). FUENTE: EVA M. POZA/CENTRO UCM-ISCIH DE EVOLUCIÓN Y COMPORTAMIENTO HUMANOS



La “chispa” del Neandertal

Un estudio arroja luz sobre la inteligencia de estos humanos

DICEN que el comportamiento no fosiliza. Dicen, también, que por eso nunca podremos saber a ciencia cierta cómo era la vida cotidiana de aquellas especies del género *Homo* que, en la carrera evolutiva, nos precedieron o convivieron con la nuestra. Entonces, del pensamiento, que no es otra cosa que comportamiento interno, comportamiento cognitivo, mejor ni hablamos. Pero esto no es así, afortunadamente. La cien-

Un reciente artículo de la revista *Journal of Human Evolution* analiza la mente de los Neandertales, su comportamiento cognitivo y sus pequeñas, pero decisivas, diferencias con nuestra especie. Su autor, Manuel Martín-Loeches, director del área de Neurociencia Cognitiva del Centro Mixto UCM-ISCIH de Evolución y Comportamiento Humanos, explica para El Cultural las características de estos humanos en la batalla por la supervivencia.

cia no necesita ver ni tocar aquello de lo que puede hablar, y hablar con propiedad. La historia y el presente son pródigos en ejemplos. Pues bien, en el campo del comportamiento humano, incluido el comportamiento cognitivo, es mucho lo que ahora mismo se puede decir de especies antecesoras o hermanas de la nuestra, de especies que vivieron hace nada menos que centenares de miles de años.

Que los neandertales tenían una mínima capacidad creativa está fuera de duda. Su tecnología era más avanzada que la de otras especies predecesoras dentro del linaje humano. Pero su creatividad debió ser muy limitada y poco frecuente

Si hay una especie de nuestro género que haya despertado verdaderas pasiones (y nos podemos remitir a las novelas, documentales y libros que han aparecido en los últimos años), esa es la del Hombre de Neandertal, ese europeo que apareció en escena hace al menos 200.000 años y que desapareció para siempre hace unos 30.000, tras haber convivido en Europa con nosotros durante sus últimos 10.000 años. Numerosos y recientes avances científicos están permitiendo ir más allá de las meras evidencias y ofrecer una visión bastante completa del comportamiento de esta especie hermana a la nuestra. Una visión que incluye el comportamiento cognitivo, la mente del Neandertal.

Mutación genética. Una mente que era en todo muy similar a la nuestra. Pero les faltaba algo, una pequeña pieza en el engranaje mental cuya presencia en nuestra especie hizo de ésta la vencedora absoluta en la lucha por la supervivencia. Esa pequeña (pero tan valiosa) pieza la conseguimos por una pequeña mutación genética que debió ocurrir hace no mucho más de 150 mil años, incluso puede que mucho menos.

La consecuencia de esa pequeña mutación fue que, prácticamente de la noche a la mañana, y tras muchos miles de años con una mente muy similar a la de los neandertales, nosotros empezamos a ser capaces de retener y manejar más cantidad de información en nuestra mente que ellos. Esto nos permitió tener una mayor visión (en el sentido amplio de la palabra) del pasado, del presente y hasta del futuro y, por lo tanto, ir más allá de las meras apariencias. Es lo que en términos de la Psicología Cognitiva se conoce como memoria operativa (en inglés, *working memory*), una función que reside en la corteza cerebral, especialmente en las regiones frontales, temporales y parietales. Lo que aumentó en nosotros fue la capacidad de este

tipo de memoria. Esa mutación bien podría haber ocurrido en el Neandertal, ya que su cerebro estaba tan preparado como el nuestro para haberla acogido, pues era tan grande o más que el nuestro. Pero no ocurrió.

Como resultado de esa mayor capacidad para retener y manejar información en nuestra mente, empezamos a poder establecer relaciones entre acontecimientos que antes habríamos sido incapaces de ver. Esto nos permitió razonar mejor, tomar mejores decisiones y, en definitiva, pensar mejor. Nos permitió ser más inteligentes. No en vano la memoria operativa y la inteligencia están tremendamente relacionadas.

Pues bien, para saber cómo era la mente del Neandertal no hay más que trabajar en sentido inverso. Es decir, tenemos que ver qué le ocurriría a nuestra mente si le quitáramos esa pequeña pero importante capacidad adicional. Al tener menor capacidad de memoria operativa que nosotros, los neandertales serían menos creativos. Para crear tenemos que anticipar, relacionando experiencias pasadas y presentes con posibles situaciones futuras. Que los neandertales tenían una mínima capacidad creativa está fuera de duda. Su tecnología era más avanzada que la de otras especies predecesoras dentro del linaje humano. Pero su creatividad debió ser muy limitada y poco frecuente, ya que mantuvieron durante un larguísimo período de tiempo una forma de elaborar herramientas que apenas evolucionó.

La poca capacidad de los neandertales para anticipar acontecimientos explicaría algunos de los rasgos más sobresalientes de su personalidad. Cuando cazaban se exponían sin contemplaciones a situaciones altamente peligrosas con tal de conseguir sus objetivos más inmediatos (la caza y el posterior banquete que saciaría su apetito). No pensaban en el peligro que corrían por no tener capacidad para ello, por no haberles en sus mentes. Fruto de

ello, los neandertales eran valientes, intrépidos, desafiantes. Dicen que la ignorancia es atrevida.

Su lenguaje también era más limitado que el nuestro. Pero no porque pudieran emitir menos fonemas que nosotros, como se venía diciendo hasta ahora. Es más, se ha demostrado recientemente que esta limitación en realidad no existió. La razón la encontramos en que nuestro lenguaje requiere, de manera constante, una memoria operativa de gran capacidad. Es aquí donde radica una de las claves de nuestra sintaxis (las reglas de combinación de palabras), que la hacen única en el reino animal y diferente de la que pudieron tener los neandertales. En una oración medianamente compleja como “el niño, tras visitar a su tío que estaba enfermo y comprar el pan para la cena, llegó muy tarde a su casa” unimos sin problemas la forma verbal “llegó” con el sujeto “el niño”, a pesar no sólo de que éste último ha aparecido un tiempo antes, sino que además se ha interpuesto una gran cantidad de información entre uno y otro elemento. Hemos podido constatar cómo oraciones de este tipo activan más la corteza cerebral que oraciones más sencillas, reflejo de la mayor cantidad de memoria operativa utilizada. Un neandertal sería incapaz de saber quién llegó tarde a casa.

Sintaxis primitiva. Pero tenían sintaxis, aunque fuera un tanto simple. Se piensa que el principio de “el agente va primero”, que permite entender sin problemas que en la oración “Juan pegó a Pedro” el que pega es Juan simplemente porque aparece en primer lugar, es un “fósil viviente” de un tipo de sintaxis que ya poseían no sólo los neandertales, sino incluso especies anteriores en el tiempo. Una sintaxis ruda y primitiva, quizás, pero de enorme utilidad para ser el cazador y no la presa.

Los cánticos de los neandertales también debieron ser muy simples.

En la música hay elementos, como las notas o los acordes, que se combinan en base a unas reglas, dando lugar a secuencias con una estructura. Las secuencias musicales, a su vez, se combinan entre sí de una manera jerárquica, provocando distintas situaciones de tensión y relajación a lo largo de una melodía. En las obras maestras de los grandes compositores esta sintaxis de la música se está poniendo en juego continuamente, utilizando para ello gran parte de nuestra capacidad de memoria operativa. Es evidente que entre nuestros hermanos evolutivos no podría haber surgido un Mozart. Tampoco hubieran sabido apreciar su obra.

Creencias religiosas. Por último, los neandertales contaban con ese mecanismo lógico que busca agentes causales, es decir, quién o qué ha sido la causa de algo. Por tanto, contaban con lo imprescindible para tener creencias religiosas. Es más, parece que los neandertales celebraban ceremonias funerarias, lo que da idea de su creencia en un “más allá”. Pero sus creencias y actitudes religiosas eran pobres y sencillas. No eran capaces de elaborar complejas explicaciones teológicas como las nuestras. Tampoco tenían mitos con los que explicar el mundo y sus extrañas circunstancias. Esta religiosidad tan limitada explicaría, en último término, la ausencia de arte en esta especie. Con su memoria operativa no eran capaces de entender para qué podría servir una obra de arte.

Si quiere usted saber cuál es su capacidad de memoria operativa, pídale a un amigo que le diga cuatro números al azar. Intente repetirlos en orden inverso. Si lo consigue, pruebe con otros cinco números diferentes. Si lo consigue, pruebe con otros seis. La mayoría de los miembros de nuestra especie no es capaz de pasar de cinco. Los neandertales no pasarían de dos o tres.

MANUEL MARTÍN-LOECHES



GERARDO HERRERO

“Hay infinidad de sectores con más ayudas que el cine”

PREGUNTA: Sigue el ritmo de una película por año, ¿no se agotan las ideas?

RESPUESTA: Espero que no. Ojalá pueda seguir haciendo muchas, es mi pasión y mi vida.

P: Diez años después, vuelve al universo literario de Almudena Grandes.

¿Habrá que empezar a pensar que es de sus escritoras favoritas?

R: Es de las escritoras que más leo, me gusta cómo escribe y sus personajes me resultan cercanos, próximos, y tengo ganas de profundizar en ellos.

P: Ella criticó su adaptación de *Malena es un nombre de tango*. ¿Quiere resarcirse con *Los aires difíciles*?

R: A mí me dijo que le gustó mucho, creo que fue sincera. De *Los aires difíciles* hablamos mucho de los personajes, de los actores, de la luz, creo que en general está satisfecha con ambos trabajos.

P: ¿Qué sentimientos despertó en usted la lectura de la novela?

R: La emoción de unos personajes que buscan su lugar en el mundo, y el deseo de salir de un destino que les tiene atrapados, su necesidad de respirar, de soñar, de vivir.

P: Los personajes protagonistas están atrapados por los amores y errores del pasado. ¿Reivindica, con la película, la necesidad de vivir un presente sin el lastre del pasado?

R: El pasado siempre está presente en nuestras vidas,

pero no podemos condicionar nuestro presente, necesitamos volver a enamorarnos y sentir que tenemos futuro.

P: Sara es el personaje de cuyo pasado sabremos menos. ¿Sus secretos se los guarda para otra película?

R: Así es, tenemos un guión listo con el personaje de Sara. Su misterio lo queremos desvelar en otra película.

P: ¿Qué tiene el estrecho de Gibraltar que se convierte en el lugar idóneo para esta historia?

R: El sur. Cádiz tiene unas playas para refugiarse que eran perfectas como localizaciones, el viento, la arena, sus calles eran necesarias para la película.

P: ¿Aprende algo nuevo

con cada película que hace?

R: Siempre hay que estar abierto para aprender, me siento más tolerante.

P: ¿Concibe el cine sin literatura de por medio?

R: No concibo la vida sin literatura, sin narración, sin cine.

P: ¿Qué parte del proceso ha disfrutado más con esta película? ¿Por qué?

R: Hay muchos directores que sufren durante el rodaje. Yo no, disfruto cada día más del trabajo con los actores, se disfruta más con el montaje por su capacidad de reflexión.

P: ¿Qué películas españolas

le han interesado especialmente este último año?

R: Muchas, pero la gran sorpresa ha sido *15 días contigo*.

P: Usted siempre ha reclamado la existencia de guionistas profesionales en nuestra industria. Ni siquiera el 20% de ellos puede vivir exclusivamente de sus guiones. ¿No habría que empezar por pagarles mejor?

R: Los guionistas son vitales para el cine, necesitamos más, mejores y, por supuesto, poder pagarles mejor.

P: ¿Son los escritores una buena cantera para escribir guiones?

R: No hay nada más que mirar que los mejores guiones de Hollywood se hicieron cuando Chandler, Faulkner, Steinbeck, etc., escribían a sueldo de los estudios.

P: ¿Qué diría a los ciudadanos españoles que piensan que los cineastas están mimados por el Estado?

R: Que sólo el 20% de la película esta subvencionada. Hay infinidad de sectores con más ayudas, que ni siquiera son cultura.

P: ¿Cuáles son los “aires difíciles” del cine español?

R: Necesitamos una tormenta que impulse de verdad el potencial de la industria, sin parches

ni medias tintas. Sueño despierto.

P: Intente sintetizar en una frase la filosofía de su productora, Tornasol Films.

R: Que nuestras películas hablen de algo, desde el entretenimiento respetando al espectador.

P: Tornasol siempre ha estado muy comprometida con las coproducciones con países iberoamericanos. ¿Es todavía un mercado por conquistar?

R: Mi lengua es mi patria, tenemos que buscar mercados, talentos, y colaborar en ser creadores, no meros consumidores, y juntos podemos.

P: ¿En qué cambia fundamentalmente el Gerardo Herrero productor del Gerardo Herrero director?

R: Son trabajos distintos pero igual de apasionantes, creativos. Más duro ser productor y menos gratificante.

P: ¿Qué consejo daría a los cineastas emergentes para sobrevivir en este mundo?

R: No me gusta dar consejos.

P: ¿Qué película le gustaría haber dirigido?

R: *Érase una vez América, La mujer de al lado...* Muchas.

P: ¿Hay alguna novela que quiera llevar al cine y se le haya resistido?

R: *El millonario inocente*, de Stephen Vizcincey.

P: ¿Hay algún director al que produciría una de sus películas sin leer el guión?

R: Nunca produciría una película sin leer el guión.

Gerardo Herrero (Madrid, 1953) es un pilar fundamental de la industria de cine español. De su productora Tornasol Films, la más prolífica de España (29 películas en 2005), han salido filmes como *Madregilda*, *Martín Hacheo* *El hijo de la novia*. Con preferencia por las adaptaciones literarias, alterna su faceta de productor con la de director. Su último filme, ya en nuestras salas, es *Los aires difíciles*, basada en la novela homónima de Almudena Grandes.



CARLOS REVIRIEGO