

1€. Venta conjunta e inseparable con El Mundo, y en librerías especializadas



EL CULTURAL

30 de noviembre - 6 de diciembre de 2018

2018
2018

Ignacio Echevarría
nos descubre al
Kafka inédito



Pablo Heras-Casado y Álvaro Guibert
Música al límite

EL MUNDO

museo **PICASSO** Málaga



Pablo Picasso *La mujer que llora*, [27 junio | 1937]. FONDATION BEYELER, RIEHEN/BASILEA, BEYELER COLLECTION. © Foto: Robert Bayer © Sucesión Pablo Picasso, YEGAP, Madrid, 2018

EL SUR DE PICASSO

9 octubre 2018 - 3 febrero 2019

Un recorrido por la historia del arte español que incluye a El Greco, Juan Sánchez Cotán, Juan van der Hamen, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, Alonso Cano, Pedro de Campobín, Antonio de Pereda, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Zurbarán, Pedro de Mena, Luis Meléndez, Francisco de Goya, María Blanchard, Juan Gris, José Moreno Villa, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, entre otros

Con la colaboración especial de:

Patrocina:



Fundación
Unicaja



LUIS MARÍA ANSON
de la Real Academia Española

Ana, Infanta de España, Reina de Francia, madre de Luis XIV

Ana de Austria, vallisoletana nacida en 1601, hija de Felipe III, se convirtió en Reina de Francia. La casaron chiquita y bonita, adolescente de 14 años, con el Rey Luis XIII de Francia, a la vez que una hermana del Monarca galo, Isabel de Borbón, matrimonió con el que sería Felipe IV de España. Intercambio político de porcelanas. En la isla de los Faisanes se cruzaron las dos princesas en peregrinación hacia maridos desconocidos. El cardenal Richelieu se declaró enemigo de la nueva Reina, a la que desdendió con ademanes catedralicios, acusando a la española de aventuras sedosas con el duque de Buckingham que la visitaba, tras constantes viajes desde Londres.

Reina florero, su destino consistía en parir. Tuvo dos hijos, Luis, que fue el Rey Sol de Francia durante 72 años, y Felipe, duque de Orleans. A la muerte de Luis XIII, Ana quebró el florero y consiguió del Parlamento contundentes poderes. Nombró al cardenal Giulio Mazarino, presidente del Consejo, enmerdó a Riche-

lieu, ordenó y mandó durante 8 años junto al clérigo elegido. Muerto este, Luis XIV asumió todo el poder—el Estado soy yo—y la Reina madre Ana se retiró a Val-de-Grâce. Convenció a su hijo Luis XIV de las ventajas políticas de casarse con una Infanta de España.

Al joven monarca le pareció bien y dispuso su matrimonio con María Teresa, hija de Felipe IV de España. Nadie adivinó la trascendencia de aquel matrimonio que significó con el tiempo la instalación de la casa de Borbón en España. Felipe VI es hoy Rey de España porque su antepasada María Teresa transmitió, frente al archiduque Carlos de Austria, derechos dinásticos, y por vía femenina, a un nieto de Luis XIV, que se convirtió, tras la guerra de Sucesión, en el Rey de España Felipe V de Borbón.

Pilar de Arístegui—excelente pintora, por cierto—es escritora de ensayos y novelas en los que brilla su inteligencia, su sagacidad, su capacidad para la investigación y una literatura sobria y eficaz. La autora de *La Roldana* ha tenido el acier-

to de convertir en protagonista de su última novela, *Laberinto de intrigas*, a Ana de Austria, Infanta de España, Reina de Francia, madre del Rey Sol, mujer decisiva en el siglo XVII europeo. Escrito en primera persona, Arístegui se ha metido en el alma y en la carne de Ana, mujer antes que Infanta, princesa y Reina. Zarandeada por sentimientos contradictorios, española y francesa a la vez, pensaba que el desenlace de la batalla de Rocroi habría sido distinto si las tropas españolas hubieran sido capitaneadas por su hermano Fernando. Celebró, en todo caso, la victoria francesa, pero recordó lo que dijo un coronel sueco tras la batalla de Nördlingen: “Nunca nos habíamos enfrentado a un soldado de infantería como el español. No se derrumba, es una roca, no desespera y resiste paciente hasta que pueda derrotarnos”.

Se sumerge Arístegui en la vida europea del siglo XVII, en las intrigas de la Corte francesa, en las ambiciones, las pasiones, las traiciones, los engaños, las suntuosidades, las decepciones de un mundo que renace en la

pluma de la autora con interés que no decae.

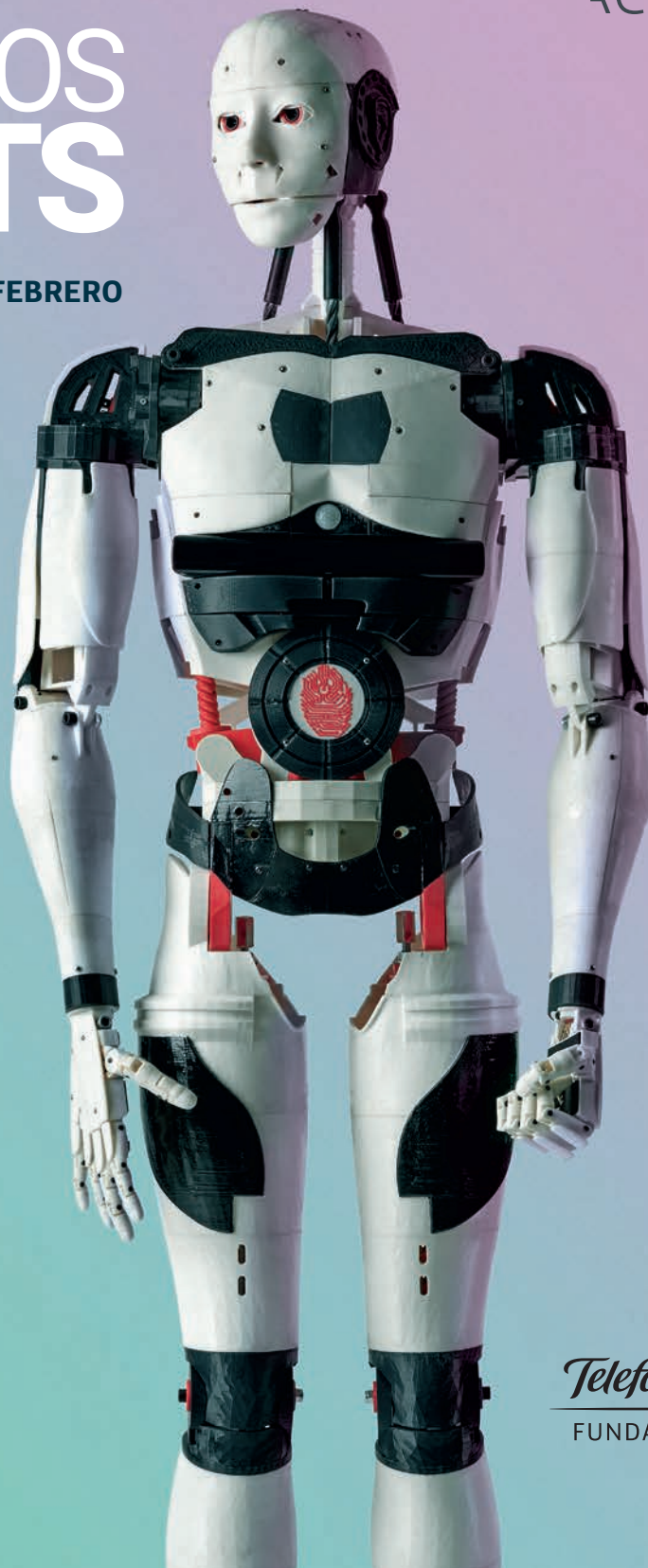
Al describir la coronación de Luis XIV, la autora ha sabido reproducir las palabras que el obispo de Soissons dirigió al nuevo Soberano: “Que el rey reprenda a los orgullosos, que sea un modelo para los ricos y poderosos, que sea bueno con los humildes y caritativo con los pobres, que sea justo con todos sus súbditos y que trabaje para la paz entre las naciones”. El 7 de noviembre de 1659 se firmó la Paz de los Pirineos con España y el 2 de junio de 1660, Luis XIV, conforme a los deseos de su madre, se casó con la Infanta María Teresa.

Una novela extraordinaria, en fin, que permite entender mejor la época crucial en la que se inició la decadencia de España y explotó la fuerza de Francia. Una novela en la que prevalece el rigor histórico sobre la imaginación y la ficción, tal vez porque Pilar de Arístegui, al introducirse en el alma de Ana, comprendió que la realidad superaba a todo lo que se le hubiera podido ocurrir a la imaginación más desbordada. ●

ESP/ACIO

NOSOTROS ROBOTS

DEL 5 DE OCTUBRE AL 3 DE FEBRERO



ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
C/ Fuencarral 3, Madrid

Exposición gratuita

espacio.fundaciontelefonica.com
#NosotrosRobots

Con la colaboración de



Imagen: InMoov de Gaël Langevin, 2012.

Telefonica
FUNDACIÓN

EL CULTURAL

Presidente
Luis María Anson

Directora
Blanca Berasátegui

Subdirectora
Paula Achiaga

Jefes de Redacción
Nuria Azancot, Javier López Rejas

Jefes de Sección
Luisa Espino, Alberto Ojeda

Redacción
Saioa Camarzana, Fernando Díaz de Quijano,
Andrés Seoane, Rubén Vique, Javier Yuste

Críticos: Juan Avilés, Ángel Basanta, J. M. Benítez Ariza, Túa Blesa, Jorge Bustos, Ernesto Calabuig, Ángel Calvo Ulloa, Adolfo Carrasco, Pilar Castro, José Luis Clemente, Jacinta Cremades, Enrique Encabo, Carlos F. Heredero, Cecilia Frías, Pilar G. Mouton, Fran G. Matute, Álvaro Guibert, Germán Gullón, José Antonio Gurpegui, Javier Hontoria, F. J. Irazoki, Inmaculada Maluenda, Nadal Suau, Rafael Narbona, Rafael Núñez Florencio, José M^a Parreño, Liz Perales, Javier Redondo, Arturo Reverter, Carlos Reviriego, Luis Ribot, Víctor del Río, Ascensión Rivas, Carlos Rodríguez Braun, Felipe Sahagún, Bernabé Sarabia, Santos Sanz Villanueva, P. Tedde de Lorca, Álvaro Valverde, José M^a Velázquez-Gaztelu, Lourdes Ventura, Jaume Vidal Oliveras, Rocio de la Villa y Elena Vozmediano

Edita Prensa Europea S.L.
Avenida de San Luis, 25 Madrid - 28033
Tel.: 91 443 64 39-36-43
www.elcultural.com elcultural@elcultural.es

Presidencia de EL CULTURAL
Calle Recoletos, 21 Madrid - 28004

Director de publicidad:
Carlos Piccioni (tel.: 91 443 55 52)
carlos.piccioni@unidadeditorial.es

EL CULTURAL se vende conjuntamente
con el diario **EL MUNDO**.
Imprime Calprint. Dpto. legal: M-4591-2012



8



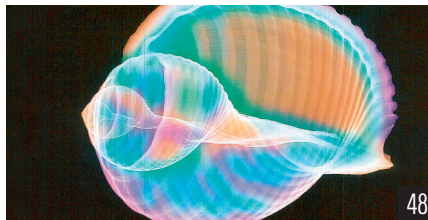
30



38



44



48



PORTADA

Pablo Heras-Casado
y Álvaro Guibert durante
su encuentro en Madrid.

Fotografía de Jose S.

Gutiérrez.

EL ESPECTADOR

Plataforma digital de información y cultura en español
EL CULTURAL, Revista de Occidente, Proa (Argentina), El Imparcial,
Circunstancia, Datamex, El Arquero, Más poder, Los papeles de Ortega,
Revista de Estudios Orteguianos, Revista de Estudios Brasileños
www.elspectador.org.es

3. PRIMERA PALABRA

*Ana, Infanta de España, Reina de Francia,
madre de Luis XIV*, POR LUIS MARÍA ANSON

6. DARDOS

La encrucijada de la adaptación teatral,
POR ÁLVARO TATO Y JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

8. DIÁLOGOS, 20 AÑOS

Pablo Heras-Casado y Álvaro Guibert

LETRAS

8. *Kafka ríe*, POR IGNACIO ECHEVERRÍA. *Cartas inéditas del joven narrador*, POR FRANZ KAFKA

20. Ignacio Padilla. *Lo volátil y las fauces*, POR NADAL SUAU

21. Álvaro Pombo. *Retrato del vizconde en invierno*,
POR SANTOS SANZ VILLANUEVA

22. Martín Sivak. *El salto de papá*, POR ASCENSIÓN RIVAS. Sara Velasco. *Carbón*, POR ELENA COSTA

24. Julio Espinosa Guerra. *De lo inútil*, POR F. J. I. Pilar Adón. *Los adioses*, POR FRANCISCO JAVIER IRAZOKI

25. J. P. Villalobos. *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos*, POR CARLOS MALAMUD

26. Marín Civera y Luis Abad. *En pos de un nuevo humanismo*, POR MANUEL BARRIOS CASARES. E. Riestra (ed.). *Los ingleses vistos por nuestros abuelos*, POR MIGUEL CANO

28. Libros más vendidos

ARTE

30. El Museo del Prado, la patria de los pintores, POR JOSÉ MARÍA PARREÑO

32. Para dejarse los ojos, POR ROCÍO DE LA VILLA

34. Cuéntame un cuento con sabor a sal, POR L. ESPINO

36. Caleidoscópico René Daniëls, POR JAVIER HONTORIA

ESCENARIOS

38. *Turandot*, llega al Teatro Real la vanguardia de Puccini, POR ALBERTO OJEDA

32. La batuta de Pedro Halffter apunta a Mussolini en Sevilla, POR A. REVERTER

42. La Gran Guerra, en escena con *Barro*, POR J. L. REJAS

CINE

44. Alfonso Cuarón busca del tiempo perdido en *Roma*,
POR MANU YAÑEZ

46. Videojuegos: *Red Dead Redemption 2*, POR BORJA VAZ

48. **ENTRE DOS AGUAS**, POR JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON



50. ESTO ES LO ÚLTIMO
Juan Cruz

¿Se puede en nombre de la modernidad y la vanguardia cambiar un Alvaro Tato y Alonso de Santos distinguen desde posiciones encontra



ÁLVARO TATO

Dramaturgo, poeta y adaptador

Apuntes urgentes para espectadores curiosos

Primero, establecer la dramaturgia de la obra en compañía del director de escena: trazar líneas de sucesos y acciones, definir tramas y subtramas, identificar las situaciones dramáticas y su recorrido, desarrollar cada personaje con sus relaciones y precedentes y, sobre todo, analizar los temas y decidir cuáles son prioritarios en esta nueva mirada sobre un texto clásico a partir de nuestras ideas e intuiciones. (Cuando se trata de adaptar, es decir, de trasladar a escena una obra de otro género literario, el proceso es aún más complejo; por eso resulta esencial distinguir entre versión, adaptación y versión libre, operaciones muy diferentes.)

Después, zambullirse en el texto durante meses: conocer y cotejar manuscritos, ediciones, estudios críticos, versiones y montajes anteriores. Realizar cortes, recortes, retoques, añadidos y supresiones atendiendo a la coherencia del conjunto, en busca del equilibrio entre la comprensión del espectador actual, la fidelidad al original y lo que Juan Mayorga llama nostalgia de la lengua (esa aura distante que forman los años sobre el metal precioso del verso), siempre observando escrupulosamente las leyes métricas y estróficas y el código lingüístico, con la referencia constante de otras obras de género, época y asunto similar, del mismo autor y de otros. Prestar especial atención a las docenas de piezas léxicas en desuso, términos y giros hoy incomprensibles, vocablos de germanías, palabras corrientes con significado des-

plazado (por ejemplo, *obligación, ocasión, tema, valor, correrse, cuadro, bufete, estrado, retrete* y un infinito etcétera de *false friends* con otros sentidos y matices en el original que suelen ser claves para comprender una escena), pasajes de circunstancias (relatos históricos, panegíricos nobiliarios, etc.) e informaciones reiterativas: en el Siglo de Oro las tres jornadas de la comedia quedaban separadas por piezas breves a modo de intermedios, así que los sucesos de escenas anteriores debían refrescarse al público con una frecuencia hoy innecesaria. Decidir, en suma, respecto a todos los casos señalados, cuándo modificar, cuándo mantener, cuándo proponer alternativas, siempre en complicidad con el director. Intervenir lo menos posible en lo más necesario. Restaurar el lienzo con respeto y sin reverencia. Rigor, ilusión y aventura, como dice Helena Pimenta.

Por último, participar en el proceso de ensayos: asesorar al equipo creativo y al elenco, realizar cambios, despejar dudas, sugerir caminos, aportar soluciones, enlazar filología y artes escénicas al servicio del montaje. Aprender a renunciar, ser el escudero invisible del autor, su representante en el presente, salvando los siglos desde el día de la escritura hasta la noche del estreno.

En resumen, desplegar la dramaturgia como puente entre un texto antiguo y una representación contemporánea. Batir el oro, bruñir la plata, cuidar la magia viva de los clásicos. Eso es una versión. Quien lo probó lo sabe. ▲

**DESPLEGAR LA DRAMATURGIA COMO PUENTE ENTRE UN TEXTO ANTIGUO
Y UNA REPRESENTACIÓN CONTEMPORÁNEA. BATIR EL ORO, BRUÑIR LA
PLATA, CUIDAR LA MAGIA. ESO ES UNA VERSIÓN. QUIEN LO PROBÓ LO SABE**

texto teatral? ¿Se mejora o empeora un clásico al intervenirlo?
das entre 'arreglos', versiones, versiones libres y adaptaciones.

D A R
D O S



JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
Dramaturgo y director

Como elefante en cristalería

Decía Calderón que el honor es como el vidrio, que al primer golpe se quiebra. Eso pasa con las obras de teatro, sobre todo con los grandes textos, son delicados y hermosos pero de vidrio. Su estilo, su unidad, su coherencia y equilibrio queda roto al primer golpe. Y lo peor no son los cortes y ajustes sino los textos escritos por el adaptador. Nunca he visto un texto incorporado en una versión que sea mejor que el original suprimido. Cuando me piden hacer cambios en mis obras digo siempre que pueden cortar lo que necesiten (qué remedio), pero que no metan ocurrencias de ellos que cambien el sentido de la obra. Normalmente no me lo piden, lo hacen y en paz.

Como un elefante en una cristalería entran algunos a adaptar o dirigir una obra de teatro. Y como suelen despreciar lo que ignoran toman como religión sus limitaciones. Lo peor es que el desaguisado que desnaturaliza la obra lleve en los carteles el nombre del autor original.

Así podemos entrar a ver *Romeo y Julieta*, que la obra termine en boda y lo firme Shakespeare, que si lo viera no le haría mucha gracia. En muchas de las obras que he visto me he imaginado la cara del autor preguntándose, pálido: ¿pero esto lo he escrito yo? Porque es lo que pone en el cartel de la obra.

En nombre de la ansiada modernidad y del pacifismo, podemos restaurar el cuadro de *Las lanzas*, de Velázquez, cambiar las lanzas por flores y hacer que haya un cincuenta por ciento

de mujeres en el cuadro, y seguir diciendo que es de Velázquez. Tan manipulador es hacer que una obra de Bertolt Brecht sea un canto al capitalismo como que una de Lope de Vega lo sea del comunismo o antimonárquica, como hemos visto recientemente.

Cuando representan alguna de mis obras y veo los cambios que han realizado para que mejore (según ellos), siento lo mismo que si se llevan a un hijo mío y me devuelven a otro que dicen es más guapo, más moderno o más revolucionario, pero que no es mi hijo con sus virtudes y defectos. Si alguien quiere hacer mis obras que las haga, y, si no, que no las haga, pero que no me las 'arreglen', por favor. No estoy diciendo que no se puedan hacer ajustes y supresiones por cuestiones técnicas, de economía, de dificultad de comunicación, actoral, etc. He hecho muchas versiones de otros autores, con los cambios necesarios por las circunstancias, pero nunca para imponer mi ideología o mi visión del mundo a la suya.

Y si esto es grave con todos los autores mucho más con los clásicos. A mí me gustan las obras clásicas precisamente porque no son modernas. Los grandes textos del pasado nos abren una ventana diferente a la lectura empequeñecida de la cotidianeidad, y nos dan una visión más compleja y amplia de la condición humana. Quitar en las versiones esas contradicciones esenciales, y dar una lectura plana del mundo, es convertir el arte en un artificio utilitario propio de rebajas de grandes almacenes. ▲

NUNCA HE VISTO UN TEXTO INCORPORADO EN UNA VERSIÓN MEJOR QUE EL ORIGINAL SUPRIMIDO. SI ALGUIEN QUIERE HACER MIS OBRAS QUE LAS HAGA, Y, SI NO, QUE NO LAS HAGA, PERO QUE NO ME LAS 'ARREGLÉN', POR FAVOR



PABLO HERAS-CASADO Y ÁLVARO GUIBERT

Doble lección de pasión por la música

El cambio de España en el terreno musical en los últimos 20 años puede calificarse de radical. Hemos pasado de un panorama raquítico a un florecimiento masivo de orquestas, escuelas, conjuntos... Pablo Heras-Casado es un claro ejemplo de ese boom. El director granadino es hoy una presencia codiciada en los más prestigiosos auditorios del mundo. En su casa madrileña charla extensamente con el crítico Álvaro Guibert de esa transformación, del papel social de la música, del potencial del flamenco y de su más que ajetreado futuro.

DIÁLOGOS

GUIBERT Y HERAS-CASADO
EN LA CASA DE MADRID DEL
DIRECTOR



JOSE S. GUTIÉRREZ

Hace 20 años, Pablo Heras-Casado era un joven granadino decidido a devorar toda la música, la recién escrita y la de cinco siglos atrás. Ahora, a los 41, ha dirigido ya las orquestas más importantes de Europa y América y es Principal Director Invitado del Teatro Real, director del Festival de Granada y director Emérito de la St. Luke's Orchestra de Nueva York. Hablamos en su domicilio madrileño sobre su meteórica evolución musical y sobre el cambio experimentado por España en estos años. Con pocas pausas y a todo ritmo.

ÁLVARO GUIBERT. A lo largo de los últimos 20 años, los que lleva en el quiosco El Cultural, España ha cambiado mucho en todo, pero en música, más. Nuestra vida musical se ha dado la vuelta como un calcetín. Se ha producido un avance espectacular en el

número de orquestas, en el número de sus abonados y en la calidad de su sonido. Además, hay cuartetos de cuerda españoles—el Casals y el Quiroga—recorriendo las principales salas de Europa, lo que constituye una novedad absoluta en nuestra historia; se han asentado con éxito ciclos estables especializados en géneros que nunca habían arraigado entre nosotros, como el Liceo de Cámara o el Ciclo de Lied, han florecido conjuntos de primer nivel especializados en música antigua—son ya docenas, como viene demostrando, por ejemplo, el Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid— y de contemporánea, como el Plural Ensemble. Tenemos escuelas superiores de primera fila internacional como la Escuela Superior de Música Reina Sofía, donde tengo el honor de colaborar, la ESMUC o MUSIKE-

NE. Y hay teatros de ópera plenamente integrados en el circuito de los más destacados del mundo, como el Real, el Liceo y algunos otros y compositores españoles haciendo una gran carrera europea, como Mauricio Sotelo, José María Sánchez-Verdú y Fabián Panisello. Parece un buen balance, ¿no?

PABLO HERAS-CASADO. Precisamente, vengo de trabajar con la Orquesta Ciudad de Granada y su Joven Academia. No sabes la alegría que da ver a 40 músicos jovencísimos, sobre todo de instrumentos de cuerda—que hace 20 años era completamente imposible— con un nivelazo, una comprensión musical y una técnica increíbles y, sobre todo, con frescura y hambre de aprender. Es tremendo lo que se ha avanzado. Cuando yo empecé, estaba casi

todo virgen; apenas si existían orquestas y las que se acababan de crear entonces tenían la mayoría de los músicos de fuera, porque aquí no había.

Á.G. Me admira que encuentres tiempo para trabajar con músicos jóvenes, porque sé que tienes la agenda repleta de conciertos con las principales orquestas del mundo, pero, por otra parte, me parece natural. Creo que los grandes músicos tenéis cierta obligación moral de ocuparos de vuestros jóvenes colegas. Además, por lo que veo, soléis disfrutar haciéndolo, porque en orquestas profesionales no se encuentra fácilmente esa “frescura” y ese “hambre” que mencionas.

P.H.C. Para mí es importantísimo trabajar con jóvenes. Es un compromiso en el que creo. Además, me resulta muy natural. Cuando vas teniendo una trayectoria y un cierto renombre, ganas una distancia que te permite ofrecerles una perspectiva. Además, yo aún tengo cerca mi época de estudiante y entiendo bien cómo se sienten, cuál es su necesidad y su motivación y a veces yo me hago las mismas preguntas que ellos. De hecho, trabajo con músicos jóvenes desde hace tiempo y por todo el mundo: con la Orquesta Joven de Gran Bretaña, la de la Juilliard School de Nueva York —donde, además, doy clases magistrales— la Orquesta Joven de la Sinfónica de San Francisco, la Academia Karajan de la Filarmónica de Berlín y con orquestas de Francia e Italia. En España, tengo un compromiso total con la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Es una suerte poder continuar mi relación con ella.

Á.G. Conozco directores que no pasan más de cuatro o cinco días seguidos en casa al año. Para ellos, un día sin tener una orquesta delante es un día perdido. No sé cómo vivirás tú esto. Tengo la sensación de que a ti sí te gusta tener una vida aparte de la música.

P.H.C. Para mí, una cosa sin la otra no puede existir. Lo tengo clarísimo. Lo esencial es que yo no he cambiado. Sigo siendo el mismo para mis padres, mis amigos

y mi familia y voy a seguir así. Puedo estar encerrado tres meses estudiándome una ópera, puedo dirigir nueve conciertos en diez días en países diferentes, puedo viajar muchísimo, pero eso para mí no entra en conflicto con la dimensión personal.

Á.G. No me imagino cómo puede lograr-se eso.

P.H.C. La clave está en no ser dos personas diferentes, cuando estás dirigiendo y cuando no. Este año me he planificado para tener cinco semanas de vacaciones y no voy a echar de menos estar en el podio. Cuando estoy delante de una orquesta soy el hombre más feliz del mundo, pero cuando estoy seis días seguidos descansando en la naturaleza, también. Para mí, ese es el secreto.



“Para mí, el arte es una forma —un poquito obsesiva— de conocimiento que viene propulsada por la curiosidad”

Álvaro Guibert

Á.G. Otra característica que diferencia, creo, a los músicos de ahora de los de hace veinte o treinta años es que estáis más abiertos. Quiero decir, abiertos a la sociedad, de maneras varias —y, sobre todo, cambiantes— y abiertos, también, a las distintas partes del repertorio. Lo veo en muchos instrumentistas, incluidos algunos de primera fila, pero lo veo menos en directores. De hecho, creo que tú eres la excepción en este gremio. Me parece que no conozco ningún otro director importante capaz, como tú, de dirigir con poco intervalo de tiempo la *Sekva morale e spirituale* de Monteverdi, una pieza del repertorio operístico habitual, como es *El elixir de amor* de Donizetti, y una ópera monumental —y monumentalmente difícil— del siglo XX: *Die Soldaten* de Zimmermann. Los tres proyectos, además, perfectamente ‘en estilo’. Nadie más hace eso y no se entiende por qué.

P.H.C. Es verdad. No hay nadie haciendo estas cosas. Algunos colegas tienen un repertorio relativamente amplio, pero suelen acercarse a la música renacentista o a la contemporánea, solo esporádicamente, sin entrar de lleno.

Á.G. A menudo, además, fuera de estilo.

P.H.C. Y, sin embargo, creo que los directores no tenemos excusa para no entrar en todos estos repertorios. Los instrumentistas y los cantantes pueden hacerlo también, pero con limitaciones técnicas importantes. Si soy un violinista y me he formado con un profesor de la escuela rusa y de repente quiero dar el salto a tocar sonatas, por ejemplo, de Dario Castello, de principios del siglo XVII, tendría que cubrir una distancia técnica enorme...

Á.G. Tendrías que reconstruir tu técnica enteramente y cambiar de cuerdas, de arco y, probablemente, de instrumento.

P.H.C. Sí. Y si soy un cantante que se ha formado en el verismo italiano y quiero de pronto cantar cantatas de Scarlatti, ten-

go que hacer una transformación física muy difícil. Los directores lo tenemos mucho más fácil.

Á.G. Podéis hacer la música de todos los siglos. Otra cosa es que tengáis interés en hacerlo, pero vuestras limitaciones no son técnicas, sino estéticas.

P.H.C. La única barrera es la intelectual y emocional y me niego a tenerla. Para mí toda la música tiene la misma capacidad de fascinación y la misma intensidad emocional, desde la de los siglos XV o XVI, cuando ya adquiere cierta complejidad, hasta la que se escribe hoy día. Quien diga que un réquiem de Victoria es emocionalmente menos intenso que *Tristán e Isolde* se equivoca.

Á.G. Puedo imaginar razones prácticas para que una orquesta, digamos, convencional, renuncie al repertorio de los siglos XVI o XVII, pero no para que quien renuncie sea el director.

P.H.C. En muchos casos, la programación se centra en el repertorio que podemos llamar de lucimiento del director, obras del periodo tardorromántico, cuando la orquesta como instrumento toma su máximo apogeo y la función del director adquiere su mayor grado de exhibicionismo. Es un repertorio fascinante, pero me interesan también otros muchos. Por ejemplo, el *bel canto*, que parece que ofrece menos lucimiento al director, porque la orquesta tiene un papel, digamos, secundario. Igualmente, en la música del periodo clásico o preclásico los conjuntos son más reducidos y el director tiene que ocuparse de la música en sí, de la esencia musical, sin el lucimiento del gran formato. Pasa igual en la contemporánea, donde hay que centrarse en buscar la esencia de un lenguaje nuevo, que uno no conoce previamente.

Á.G. Para mí, el concepto clave aquí es la curiosidad. Si acabo de hacer un Bruckner enorme con una orquesta de las de postín, ¿por qué había de meterme luego a dirigir una misa de Victoria, siglo XVI, con un corito de seis u ocho cantantes? Por-

“Da alegría ver a músicos jovencísimos españoles con una comprensión, una técnica y una frescura increíbles”

Pablo Heras-Casado

que me atrae irresistiblemente. Para mí el arte es una forma —un poquito obsesiva— de conocimiento, una necesidad de entender el mundo y entendernos a nosotros tan intensa que solo puede venir propulsada por la curiosidad. Se suele decir que los artistas tenéis rasgos infantiles y creo que es verdad. No porque seáis inmaduros —en algunos casos también, pero eso es otra cuestión—, sino porque sois radicalmente curiosos, como los niños, siempre explorando y siempre tanteando los límites.

P.H.C. Lo cierto es que, desde el principio, he tenido una curiosidad insaciable por cualquier repertorio. Sigo teniéndola y eso significa mucho trabajo, porque no se trata simplemente de ir de visita a la música renacentista o la contemporánea y probar, sino hacerlo con todo el conocimiento y preparación técnica, artística y estética.

Á.G. Te formaste en el mundo de la música barroca y renacentista con un músico que admiro muchísimo, como tanta gente: Harry Christophers. Han pasado una veintena de años, pero seguro que conservas recuerdos de esa época.

P.H.C. Claro que sí. Yo creo muy poco en la suerte, pero en este caso tuve la fortuna de que, estando en Granada, donde era improbable acceder a un maestro así, viniera con su grupo The Sixteen a dar ma-

gistrales en los cursos Manuel de Falla. Yo llevaba unos cuantos años muy metido en el mundo coral. Antes incluso de aprender formalmente a dirigir, había fundado mi propio ensemble, Capella Exaudi, para interpretar la música española del siglo XVI. En mi círculo de amigos corrían grabaciones de Gardiner, Pinnock, MacCreesh, Hogwood, Christophers...

Á.G. Todos ingleses.

P.H.C. Sí. Yo estaba muy en esa onda. Christophers considera que las muchas decisiones interpretativas que hay que tomar en cada obra solo pueden basarse en la palabra cantada y en la propia estructura musical de la obra. Aquellos motetes no eran únicamente piezas perfectas de contrapunto, retablos inertes, sino que estaban vivas y conseguían elementos expresivos de una potencia enorme. Aquello me dejó marcado para siempre y también para el resto del repertorio.

Á.G. No puedo estar más de acuerdo. Me cuesta imaginar una música más intensa y con más capacidad de emocionar que cualquier pieza de Victoria, de Morales o sus contemporáneos.

P.H.C. Porque, además de ser emocionantes, estas obras no tienen lenguaje avasallador, como las del XIX o del XX, sino que dejan espacio al oyente.

Á.G. Me gusta toda la música de esos maestros antiguos, pero hay algo que me gusta especialmente. En *Las lamentaciones de Jeremías* de Tomás Luis de Victoria, hay unos fragmentos en los que no rige el principio que mencionabas, de la palabra como fuente de la interpretación.

P.H.C. Te refieres a las letras.

Á.G. Exacto. Las letras del alfabeto hebreo que encabezan cada sección. El texto no es más que una letra: *aleph* o *vau* o *yod*, etc. Victoria despliega en estas piecitas toda su capacidad expresiva, que es enorme, pero sin nada concreto que expresar. Son casos tempranos de música pura, expresión

pura, que me emocionan siempre que los oigo y me hacen pensar en los maestros del expresionismo abstracto, que están en la otra esquina del arte y de los siglos.

P.H.C. Tienes razón. El verano pasado estaba oyendo las *Lecciones de tinieblas* de Couperin para dos cantantes y continuo, que también son una maravilla, con una ornamentación del canto muy elaborada y de mucha fantasía. Recuerdo que me preguntaba cómo recoge Couperin la tradición de la música previa, poniendo música a las letras antes de entrar en la narración de las lamentaciones. Solo hay luz. Solo expresión.

Á.G. Volviendo a tus comienzos en Granada, hace una veintena de años, lo extraordinario de tu caso es que te entregabas con la misma pasión a la música renacentista y a la contemporánea.

P.H.C. Es curioso lo bien que recuerdo la motivación, la curiosidad infinita y el ansia por hacer todos los repertorios. Fueron años de galeras. Estaba en contacto con artistas plásticos, iba al conservatorio, estudiaba historia del arte, seguía cantando con mi ensemble y con otros y me moría por dirigir. Dirigí todo lo que se me ponía a tiro, desde óperas electroacústicas a bandas de música o coros de profesores o de jubilados. Dirigía toda partitura que caía en mis manos. De todo se aprende, pensaba. En aquella época, en Granada, y en lo que yo conocía en España, había muy poca información sobre la música del siglo XX. Me impuse una disciplina férrea para encerrarme en la habitación a leer. Leía *Wozzeck* como entrenamiento diario y partituras de Ferneyhough, Stockhausen y Boulez. Alternaba eso con mi ensemble de música antigua y también, poco a poco, con el estudio del repertorio clásico-romántico. Fueron años muy importantes de plasticidad mental y técnica.

Á.G. Después de estos baños de música antigua y contemporánea, ¿cómo te enfrentas a una obra como *El elixir de amor*? Estoy seguro de que ese repertorio lo verías con una luz nueva.

“Como espectador me quedé fascinado y agotado por la enormidad teatral y musical del *Die Soldaten* del Real”

Álvaro Guibert

P.H.C. Yo abordo el *bel canto* –Rossini, Bellini, Donizetti– con la misma curiosidad con que abro una partitura de Xenakis.

Á.G. En el mismo Teatro Real, te metiste luego en un lío maravilloso de dimensiones mareantes: el estreno en España de *Die Soldaten*, la ópera de Bern Alois Zimmermann. No sé cuánto tiempo y cuánta energía te llevó prepararlo, llevarlo a cabo y salir triunfante. A mí, como espectador, me dejó boquiabierto, fascinado y agotado por la enormidad teatral y musical de la propuesta que me lanzasteis encima. Imagino que, sea lo que sea lo que invertiste, lo habrás recuperado de sobra en crecimiento personal y artístico.

P.H.C. Yo me había enfrentado ya a algunas de las obras más extremas del siglo XX, además de a la mayor parte de la producción de Boulez y Stockhausen, pero con *Die Soldaten* todo lo anterior se quedaba en anécdota. Ha sido lo más difícil que he hecho en mi vida, pero por supuesto que cada hora, cada semana, cada mes de preparación y de trabajo han merecido la pena con creces.

Á.G. De una experiencia así, no sales igual que entraste.

P.H.C. Eres otro como persona y también

como artista, por todo lo que creces y por la satisfacción de llevar al público una obra que es... ¡imposible!

Á.G. Aunque solo sea por el número de timbales. ¡Yo conté 16!

P.H.C. Llega a los límites de la percepción humana. Lleva al extremo intelectual, física y emocionalmente, tanto al intérprete como al oyente.

Á.G. Por otra parte, para una personalidad tan curiosa como tú, dominada por la pasión de conocer, *Die Soldaten* tuvo que ser un chollo, con tantísimo que descubrir: qué pone aquí, cómo se hace esto.

P.H.C. Solamente el proceso de descifrar la partitura, averiguar lo que pone, la estructura, la orquestación, simplemente asimilar el texto es ya una tarea abrumadora. Fue una locura. Y después convertir todo eso en una pieza dramática potentísima, integrarlo dentro del espectáculo con la orquesta subida a un andamiaje, con los cantantes detrás de ti y la mitad de los músicos debajo de ti.

Á.G. A mí me recordaba, salvando las distancias, a *Gramma*, la ópera de Sánchez-Verdú que vi en Múnich. Creo que aquí no se ha hecho. Tenía una concepción escénica genial. Todo ocurría en algo parecido a un *scriptorium* medieval. Cada espectador estaba sentado en un pupitre con un libro y una lámpara delante. La orquesta estaba encima del público, en un andamiaje metálico parecido al tuyo. Los cantantes se situaban encima de la orquesta, ¿y la escena?, te preguntarás. ¿A dónde miraba el público? ¡La escena era el libro! Cada paso de página, que estaba sincronizado con el avance de la partitura, venía a ser un cambio de cuadro.

P.H.C. ¡Fascinante! ¿Sabes que este verano estrené en Granada una obra que le encargamos a Sánchez-Verdú?

Á.G. Pues ahí hemos coincidido. Yo también tuve hace poco la satisfacción de encargarle una obra para el Festival Medieval

que Patrimonio Nacional hace en el Monasterio de Las Huelgas. Compuso una obra maravillosa que ponía a dialogar la polifonía medieval del *Códice de Las Huelgas* con la música del siglo XXI y con no sé cuántas cosas más.

P.H.C. Pues yo, como director del Festival de Granada, me propuse hacer una serie de encargos que tengan a la Alhambra y a Granada como elemento inspirador. José María escribió una obra que se llama *Memoria del rojo*. Para mí, la Alhambra no es un espacio decorativo inerte, sino que ya desde el siglo XVII, con los primeros viajeros holandeses, ingleses y alemanes, inspiró la interpretación del pasado y la reinterpretación de nosotros mismos. Yo quiero que se convierta en generador de arte vivo.

Á.G. El rojo. José María se apoya mucho en los colores, como Messiaen.

P.H.C. Y en la textura del azulejo árabe, en los diseños de tracería. Este año, vamos a estrenar el *Alhambra Concerto* de Péter Eötvös, para violín y orquesta.

Á.G. Me encanta Eötvös. Veo que estás promoviendo un nuevo alhambrismo musical, como el de aquellas composiciones pintoresquistas de Tomás Bretón y Jesús de Monasterio...

P.H.C. ¡Y Ruperto Chapí! Pero, esta vez, con una mirada más universal.

Á.G. También me impresionó mucho tu trabajo en el Teatro Real con *El público*, la ópera de Mauricio Sotelo sobre la obra de Lorca, y eso me lleva a pensar en lo que significa para ti el flamenco y su entronque con la música de concierto de tradición clásica.

P.H.C. En mi familia el flamenco no es que tuviera un arraigo especial, pero crecí en un entorno en el que todo ese mundo estético y musical te impregna las entrañas. Después, sí he tenido más contacto con el fla-

menco. Viviendo en Granada, en el Albaicín, teniendo cerca el Sacromonte, donde tengo buenos amigos, me enrolé en la peña La Platería, la más antigua de España. *El público* significó mucho para mí, sobre todo por Mauricio, hacia quien tengo una admiración enorme. Ha sabido crear un punto de encuentro entre dos manifestaciones culturales muy importantes: la música contemporánea y el flamenco.

Á.G. Y ahora, imagino, estarás ya metido de lleno en la *Tetralogía* de Wagner que empiezas muy pronto en el Real.

P.H.C. ¡Estoy ya completamente rodeado de nibelungos, volsungos, dioses y gigantes! Hace un par de años hice *El holandés errante*. Para mí, este es un momento per-



“En mi familia el flamenco no tuvo mucho arraigo pero crecí en un entorno en el que te impregnaba las entrañas”

Pablo Heras-Gasado

fecto para preparar *El anillo del nibelungo* en el Teatro Real, donde me siento como en casa y donde el nivel es impresionante en todos los terrenos. No se me ocurre otro lugar mejor para comenzar esta andadura.

Á.G. Hay un aspecto de la vida musical y de la enseñanza que cada vez me interesa más: qué relación existe entre la música y la sociedad, hasta qué punto lo que hacemos los músicos resulta relevante para nuestros conciudadanos.

P.H.C. A veces, el deseo de buscar la perfección artística te hace llevar una vida muy introspectiva y te acabas preguntando, ¿esto luego cómo irradia? Nuestra responsabilidad no solo consiste en transmitir la voz de los compositores, que son los grandes mensajeros, sino en, a través del acto musical, compartir la emoción pura, sin palabras ni conceptos, en un espacio común, y practicar la disciplina de escucharnos.

Á.G. La Orquesta de St. Luke's, en Nueva York, hace muchas actividades para entroncarse con la comunidad.

P.H.C. Además de nuestros conciertos en el Carnegie Hall, la orquesta toca en los suburbios, hace música de cámara en el metro de Nueva York, crea pequeñas orquestas de niños y colabora con otras instituciones culturales. Esto lo hacen cada vez más orquestas y es cada vez más importante para conseguir el papel integrador que debe tener la música.

Á.G. Un músico me decía hace unos días: “Somos conectores naturales. Nuestro oficio consiste en escuchar nuestra voz, darle curso, escuchar la de los colegas y hacer que sean significativos para quien nos escucha. Y podemos hacerlo sin necesidad de hablar una lengua común ni compartir culturas”. Saber que tienes capacidad de conectar gente, de superar barreras, te debe crear el compromiso de usarla.

P.H.C. Esa es el tipo de responsabilidad social que se debe inculcar a las nuevas generaciones de artistas. **ÁLVARO GUIBERT**

Franz Kafka

Además de la conocida maleta, la grafomanía de Kafka, de quien se dice que destruyó hasta el 90 por ciento de sus papeles, ha legado a la posteridad alrededor de 1.500 cartas, muchas en paradero desconocido. Galaxia Gutenberg reúne ahora, en edición al cuidado de Ignacio Echevarría, la correspondencia completa del escritor checo en varios volúmenes. El primero, *Correspondencia (1900-1914)*, abarca hasta 1914 y reúne 778 cartas, un centenar y medio inéditas en castellano. En ellas, de las que publicamos dos ejemplos, lejos del dramático Kafka de las conocidas misivas a Felice Bauer, vemos a un joven vital y apasionado muy alejado del estereotipo de escritor atormentado.

Kafka ríe

Por Ignacio Echevarría

En enero de 1913, a las pocas semanas de haber comenzado a cartearse con Felice Bauer, quien muy pronto se convertirá en su novia, Kafka le escribe: “También sé reír, Felice, no lo dudes; hasta se me tiene por un gran reidor, aunque a este respecto antes era mucho más loco que ahora”. A lo que sigue el pormenorizado relato de un episodio protagonizado por el propio Kafka dos años antes, con ocasión de haber sido ascendido dentro de la compañía de seguros para la que trabajaba. El presidente de la misma había reunido en su despacho a los tres empleados designados para el ascenso, y mientras les dirigía un solemne parlamento Kafka no pudo reprimir la risa:

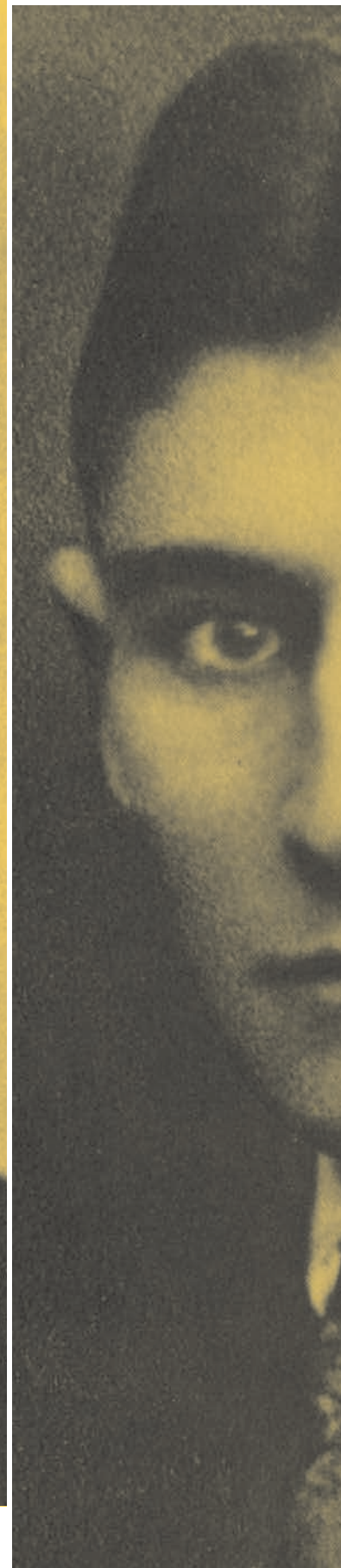
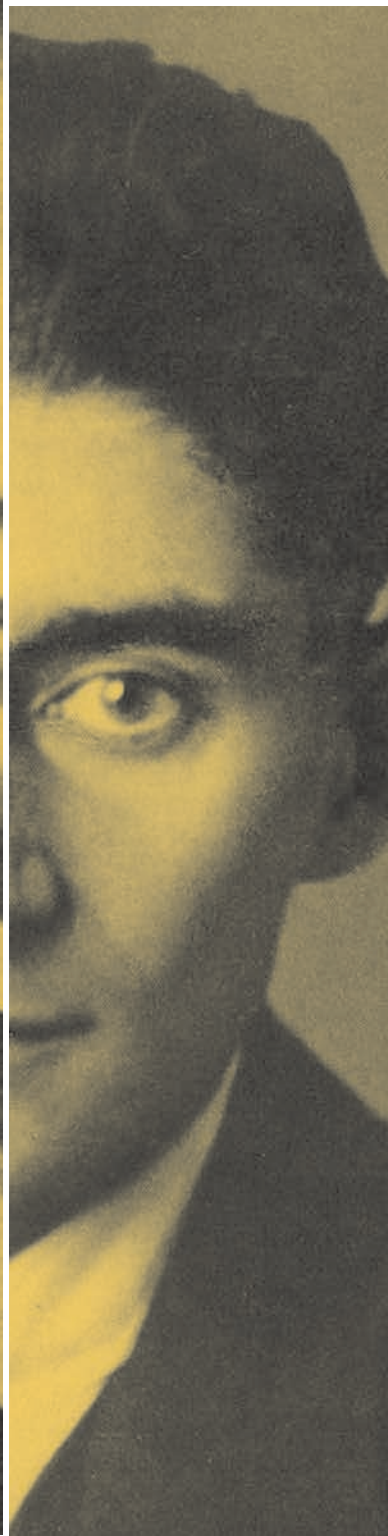
“Al principio sólo reía las ligeras bromitas que el presidente soltaba aquí y allá; pero aunque es ley que a esas bromitas uno sólo reacciona moviendo ligeramente el gesto en señal de respeto, yo me reía ya a

mandíbula batiente, veía a mis colegas estremecerse por temor al contagio, sentía más compasión por ellos que por mí, pero no podía remediarlo, y eso que no intentaba mirar para otro lado ni taparme la boca, sino que, en mi desamparo, no cesaba de posar la vista en la cara del presidente, incapaz de apartar la mirada de allí, a buen seguro porque suponía intuitivamente que nada podía ir a mejor, sino todo a peor, y que lo más conveniente era por tanto evitar cualquier cambio de la situación. Para entonces, una vez la cosa se había puesto en marcha, no sólo me reía de las bromitas actuales, sino también de las pretéritas y de las futuras y de todas juntas, hasta el punto de que nadie sabía ya de qué me reía; se produjo un momento de perplejidad generalizada, sólo el presidente permanecía relativamente ajeno a los acontecimientos, en tanto gran hombre acostumbrado a las situaciones más diversas en

la vida, al que, además, ni siquiera se le pasaba por la cabeza la posibilidad de que le faltasen al respeto”.

En la carta, el relato completo de la anécdota ocupa varias páginas, que provocan también la hilaridad del lector. Si Kafka consiguió salir bien librado del apuro fue porque el director era el padre de un viejo compañero de escuela, y bastó con una carta de disculpas para diluir el efecto de su inesperada salida de tono.

Este episodio, a menudo citado, procura una perspectiva insólita de Kafka, con la que sin embargo están más o menos familiarizados quienes conocen bien su biografía (formidablemente documentada por Reiner Stach en su monumental *Kafka*, Acantilado, 2016) y los testimonios que se conservan sobre su persona, varios de ellos recogidos por Hans-Gerd Koch en un precioso volumen: *Cuando Kafka vino hacia mí...* (Acantilado, 2009).



El mismo Koch es el responsable de la edición crítica de la correspondencia de Kafka emprendida por la editorial S. Fischer en 1999, y aún no concluida. Esta edición sirve de base a la que emprende ahora Galaxia Gutenberg de la correspondencia completa de Kafka, dirigida por Jordi Llovet, de la que aparece estos días el primer volumen: *Cartas (1900-1914)*, en flamante traducción de Adan Kovacsics.

El grueso de las cartas de este volumen lo ocupan las que Kafka escribió a Felice, ya conocidas en español, por lo que no es cuestión aquí de repetir lo mucho que se ha dicho sobre ellas. Baste recomendar al lector que, mientras las recorre, retenga el eco de esa carcajada de Kafka, pues de otro modo arriesga quedar absorbido por el drama terrible que en esas cartas se despliega, y que consiste en la incapacidad de establecer, por parte de quien las escribe, un vínculo armonioso entre la escritura y la vida.

Esa incapacidad produce una queja incesante cuyo intenso chirrido atenúa, hasta hacerlos casi imperceptibles, los ruidos de la vida a la que la escritura trata de sustraerse. La relación de Kafka con Felice pronto queda envuelta en ese chirrido ensordecedor, que termina por anegarlo todo. Y es que la perspectiva de que la relación con Felice derive en una vida familiar convencional, con todas sus ataduras, produce en Kafka una mezcla de atracción y rechazo en la que entra en juego, extremándose, esa tensión entre la vida y la escritura de la que Felice termina siendo víctima inocente.

Por eso es importante —y revelador, también— leer las cartas a Felice en el contexto de las que el mismo Kafka escribe a otros corresponsales cuya relación con él no elevan esa tensión, o no lo hacen tan dramáticamente. El chirrido de la queja disminuye entonces, incluso llega a apagarse, y se deja oír así el ruido de la vida de Kafka con sus notas características: la ternura, el humor, la delicadeza, la bondad, la autoironía, la sensibilidad más vibrante.

Tales notas están presentes también en la correspondencia con Felice, pero el lector, fascinado por el abismo de lucidez y

En las cartas a sus amigos suena un Kafka inesperadamente vital, juguetón, malicioso, apasionado. Este Kafka es tan real como el que escenifica frente a Felice sus torturas

desdicha que se abre ante sus ojos, no suele prestarles atención. Se imponen, sin embargo, en las cartas de Kafka a su querida hermana menor, Ottla, o a sus amigos Oskar Pollak, Paul Kisch, Max Brod, Oskar Baum, Alfred Löwy... En muchas de esas cartas suena un Kafka inesperadamente vital, juguetón, entusiasta a veces, malicioso, apasionado. Ese Kafka es tan real, seguramente más real, de hecho, que el que escenifica frente a Felice sus torturas —sin perjuicio de, cuando termina la dolorosa carta en que minuciosamente las exhibe, escribir a continuación otra a su editor, Kurt Wolff, proponiéndole un proyecto de libro, o a la dirección de la compañía de seguros para la que trabaja, argumentando con insólito rigor las razones por las que se siente acreedor de una subida de sueldo.

Es difícil estimar en qué proporción se han conservado las cartas que Kafka llegó a escribir a lo largo de su vida. Sin duda se han perdido decenas, centenares. Los investigadores siguen rastreando el destino de los papeles que Kafka confió a su última novia, Dora Diamant, y de las cartas que le mandó, un material que requirió la Gestapo en 1934. Cada carta perdida es un detalle borrado. Cada una, entre las conservadas —y entre éstas se cuentan las de carácter oficial, o los simples billetes de cortesía—, aporta un matiz que ilumina

na y complica el retrato convencionalmente sombrío de Kafka que ha construido la posteridad pero que desmienten sus amigos y conocidos, que coinciden en subrayar la sonrisa encantadora que mostraba casi siempre, su manera atenta y amable de dirigirse a los demás, “el juego de los gestos de su rostro, fascinante” (Felix Weltsch).

En una de las cartas a Felice, cuenta Kafka que tiene la costumbre de bajar las escaleras de su casa a trompicones, provocando el espanto de los vecinos. En otras da cuenta de su afición a nadar y a remar, recomienda vivamente su dieta vegetariana o informa de la alarmante aparición de una cana en su negra mata de pelo.

La edición de la correspondencia completa de Kafka que ahora emprende Galaxia Gutenberg ordena las cartas cronológicamente, de modo que se entremezclan los destinatarios. Esto permite al lector captar la “polifonía” de las voces de Kafka y percatarse de la riqueza de su personalidad. La lectura en secuencia de “todas” las cartas conservadas permite además percatarse de ciertas constantes psicológicas en su conducta hacia los demás, en particular hacia las mujeres. Esto último se hace patente al contrastar las cartas a uno de sus primeros ‘amores’ —la vienesa Hedwig Weiler, a la que conoció en 1907— con las que más adelante escribirá a Felice y, ya en plena relación con esta, a su amiga Grete Bloch.

Con todo, lo que, por debajo de esa multiplicidad de sus voces, documenta sobre todo la correspondencia de Kafka, como paralelamente sus diarios, con los que conforma el esclarecedor trasfondo sobre el que se perfila su narrativa, es su lucha incesante por encontrarse a sí mismo como escritor, su dependencia enfermiza de la escritura, la progresiva reducción de todo su ser al imperio de la misma.

Se lo expresa rotundamente a Felice en una carta célebre: “No tengo ningún interés literario sino que consisto yo mismo en literatura, no soy ni puedo ser otra cosa”. Unas palabras de las que las cartas de Kafka constituyen el reverso descarnado, lúcido y doliente. ■

“Al larguirucho le dolía el corazón y no podía decírselo a nadie”

A SU AMIGO OSKAR POLLAK, HISTORIADOR DE ARTE

Praga, sábado 20 de diciembre de 1902

Praga no suelta. A ninguno de los dos. Esa madrecita tiene garras. Hay que someterse o... Deberíamos prenderle fuego por dos lados, por Vyšehrad y por el Hradschin, entonces sería posible zafarse. A ver si te lo piensas hasta el carnaval.

Has leído mucho, pero no conoces la compleja historia del tímido larguirucho y del insincero en su corazón. Porque es nueva y difícil de contar.

El tímido larguirucho se había escondido en un viejo pueblo entre casitas bajas y estrechas callejuelas. Las callejuelas eran tan angostas que, cuando dos personas iban juntas, habían de arrimarse el uno al otro como buenos vecinos y amigos, y los cuartos eran tan bajos que, cuando el tímido larguirucho se levantaba de su taburete, atravesaba directamente el techo con su crisma grande y angulosa y, sin quererlo ni beberlo, se veía obligado a contemplar desde lo alto las techumbres de paja.

El insincero en su corazón residía en una gran ciudad que se emborrachaba noche tras noche y enloquecía noche tras noche.

He ahí la felicidad de las ciudades. Y como la ciudad, así era también el insincero en su corazón. He ahí, concretamente, la felicidad de los insinceros.

Antes de Navidad, el larguirucho estaba sentado, con la cabeza gacha, junto a la ventana. Sus piernas no tenían cabida en el cuarto; así pues, las sacaba cómodamente por la ventana, de la cual colgaban meciéndose a ritmo placentero. Con sus torpes y delgados dedos de araña, tejía medias de lana para los campesinos. Concentraba los grises ojos en las agujas de tejer, puesto que había oscurecido.

Alguien llamó con suavidad a la puerta hecha con tablones. Era el insincero en su corazón. El larguirucho abrió la boca. El visitante sonrió. En un tris, el larguirucho empezó a avergonzarse. Se avergonzaba de su altura y de sus medias de lana y de su cuarto. No se ponía colorado, sin embargo, sino que seguía con su color de siempre, amarillo limón. Con vergüenza y dificultad puso en movimiento sus huesudas piernas y estiró, cohibido, la mano hacia el huésped. La mano atravesó el cuarto. Luego balbuceó unas palabras ama-

bles en dirección a las medias de lana que tenía delante.

El insincero en su corazón se sentó sobre un saco de harina y sonrió. También sonreía el larguirucho, cuyos ojos toqueteaban con timidez los botones brillantes del chaleco del visitante. Éste levantó los párpados y las palabras le salieron de la boca. Eran señores distinguidos con zapatos de charol y corbata inglesa y botones brillantes, y cuando se les preguntaba con disimulo: “¿Sabes lo que es sangre de sangre?”, uno de ellos respondía no sin cierta agresividad. “Sí, uso corbatas inglesas”. Y apenas salían los señoritos de la boca, se ponían de puntillas y se volvían grandes; y se acercaban entonces con pasos de baile

al larguirucho, lo escalaban pellizcándolo y mordiéndolo y se introducían no sin dificultad en sus oídos.

El larguirucho se inquietaba entonces y su nariz olisqueaba el aire del cuarto. Dios mío, ¡qué cargado, qué estancado, qué viciado estaba el aire!

El extraño no paraba. Hablaba de sí, de los botones de su chaleco, de la ciudad, de sus sentimientos, todo en abigarrada mezcla. Y mientras hablaba, clavaba como de pasada el bastón puntiagudo en el vientre del larguirucho. Éste temblaba y sonreía. En eso, el insincero en su corazón

dejó de hablar y sonrió satisfecho; el larguirucho esbozó una sonrisa y acompañó al huésped, en un gesto de cortesía, hasta la puerta hecha con tablones, donde se dieron la mano.

El larguirucho volvía a estar solo. Lloraba. Se enjugaba las grandes lágrimas con las medias. Le dolía el corazón y no podía decírselo a nadie. Sin embargo, preguntas enfermas se le arrastraban desde las piernas hasta el alma.

¿Por qué ha venido a mí? ¿Porque soy un larguirucho? No, ¿porque...? ¿Lloro por compasión a mí o a él?

¿Lo quiero, en definitiva, o lo odio?

¿Me lo envía mi dios o mi diablo?

Así atenzaban los signos de interrogación al tímido larguirucho. Volvió a dedicarse a las medias. Casi se clavó las agujas de tejer en los ojos. Porque había oscurecido aún más.

O sea, piénsatelo hasta el carnaval.

Tuyo,



FOTO DE CLASE DE 1898. KAFKA EN LA FILA SUPERIOR, SEGUNDO DESDE LA IZQUIERDA; OSKAR POLLAK, SU AMIGO MÁS CERCANO HASTA LA UNIVERSIDAD, SEGUNDA FILA DESDE ARRIBA

CARTAS
RESTANTES

La historia de la transmisión y conservación de las cartas de Kafka es un exasperante rosario de calamidades. La avidez y las artimañas de editores, investigadores y coleccionistas sin escrúpulos (empezando por los responsables de la editorial Schocken, que incumplieron la voluntad de Felice Bauer de entregar sus cartas, una vez editadas, a la Jewish National and University Library de Jerusalén y las subastaron en diferentes lotes por 605.000 dólares, cuando a Felice le habían pagado por ellas solamente 8.000), ha hecho que algo más de la mitad de las cartas de Kafka de las que se tiene noticia (cerca de mil quinientas) se encuentren en la actualidad en paradero desconocido. Afortunadamente, de algunas de ellas se conservan copias fiables o microfilmadas (caso de las cartas a Felice), pero de otras sólo fragmentos, o menos que eso.

La edición de Galaxia Gutenberg, prologada por Jordi Llovet, se presenta equipada con un formidable aparato de notas aclaratorias que complementa una exhaustiva cronología de los años comprendidos por las cartas, una relación biográfica de todos los corresponsales, y una útil panoplia de índices de consulta. Incluye, además, a modo de anexos, las pocas cartas que se conservan dirigidas a Kafka (entre ellas, las de Robert Musil), así como las dedicatorias escritas por Kafka en libros y álbumes, más las que se conservan dirigidas a él.

“Tú quieres que no prescindas de ti”

A SU ANTIGUA NOVIA HEDWIG WEILER

Praga, jueves 29 de agosto de 1907

Estoy cansado, querida, y quizá un poco enfermo.

Acabo de abrir la tienda e intento hacer un poco más agradable esta oficina escribiéndote desde ella. Y todo cuanto está a mi alrededor se subordina a ti. La mesa se arrima casi enamorada al papel, la pluma se asienta en la hondonada entre el pulgar y el índice como un niño obediente y el reloj suena como un pájaro.

Yo, sin embargo, tengo la sensación de escribirte en medio de una guerra o de otra clase de acontecimientos que uno no puede imaginar del todo, ya que su composición es demasiado poco habitual y su ritmo, de lo más inconstante. Complicado en los trabajos más penosos, traslado, pues...

11 DE LA NOCHE

Ya ha pasado el día y tiene, a pesar de no ser digno de ello, este comienzo y este final. De hecho, sin embargo, no ha cambiado nada desde que me han interrumpido, y a pesar de que a mi izquierda se hallan ahora las estrellas de la ventana abierta, la frase que tenía prevista se deja concluir:

Traslado, pues, mi dolor de cabeza de una decisión firme a otra igualmente firme pero contraria. Y todas estas decisiones se animan con estallidos de esperanza y de una vida satisficida; tal confusión de las consecuencias es peor incluso que la confusión de las decisiones. Como balas de escopeta, vuelo de una a la otra y el nerviosismo concentrado, que en una batalla se divide entre soldados, espectadores, balas y generales, me hace temblar a mí solo.

Tú, sin embargo, quieres que no prescindas de ti, que mediante un gran paseo de mis sentimientos los canse y los contente mientras tú te agitas sin cesar y te pones el abrigo de piel en verano sólo porque puede hacer frío en invierno.

Por cierto, no tengo vida social ni ninguna distracción; paso las tardes en el pequeño balcón que da al río, ni siquiera leo el *Arbeiterzeitung*, y no soy un buen hombre. Hace años escribí este poema.



*Al sol vespertino
nos sentamos con la espalda encorvada
en los bancos entre el verdor.
Nos cuelgan los brazos
y nuestros ojos parpadean con tristeza.
Y la gente, bien vestida,
sale a pasear; vacilante, por la grava,
bajo este vasto cielo
que desde las colinas en la lejanía,
hasta las lejanas colinas se extiende.*

O sea, que ni siquiera tengo ese interés por las personas que tú me exigas.

Ya ves, soy un hombre ridículo; si me quieres un poco, será por compasión; mi aportación es el miedo. Qué poco sirve el encuentro epistolar; es como si dos personas separadas por un lago chapotearan en las orillas. Por las muchas pendientes de las letras se ha deslizado la pluma y esto se ha acabado, hace frío y yo he de irme a mi cama vacía.

Tuyo,

FRANZ



Original para ENATE de Erwin Bechtold



ENATE

Arte en Esencia

@bodegaenate



Lo volátil y las fauces

IGNACIO PADILLA

Páginas de Espuma. Madrid, 2018

232 páginas. 18 €.

Ignacio Padilla (Ciudad de México, 1968 - Querétaro, 2016) murió antes de cumplir los cincuenta años, dejando a sus espaldas una obra narrativa muy peculiar que, sumada a su condición de cervantista heterodoxo, lo convirtió en uno de los representantes más sintomáticos y al mismo tiempo originales de la Generación del Crack, esa que capitaneó Jorge Volpi. Los libros de Padilla tuvieron recorrido en nuestro país mientras estuvo vivo, aunque merecían mayor visibilidad. Ahora, el editor Juan Casamayor y el propio Volpi, amigos del escritor, publican el cuarto volumen de sus cuentos completos, que bajo el título común de *Micropedia* configuran un mapa desconcertante y monstruoso al que hay que acercarse de un modo, déjenme afirmarlo así por mero afán de énfasis, obligado. A la noticia de la aparición del inédito *Lo volátil y las fauces*, se suman la reedición del agotado *Las antípodas y el siglo* y la distribución de un cuadernito en el que nombres como Edmundo Paz Soldán, Rosa Beltrán, Alberto Chimal o Cristina Rivera Garza sitúan a Padilla con exactitud analítica, sin renunciar al tono elegíaco. Digan Calvino y digan Borges o García Márquez, digan también Cervantes o ciclo artúrico, e incluso la Biblia pasada por lo barroco: si quisiéramos

emprender una crítica relacional de los cuentos de Padilla, nos saldría un tejido tupido y erudito. Pero ese tejido tiene sentido porque hay un autor sabio al mando, uno difícil de confundir con cualquier referencia que deje entrever.

Estos días, alguien me sorprendió leyendo en un lugar público *Lo volátil y las fauces*. Como a un médico le piden diagnóstico en el ascensor de su casa, a este crítico le hicieron la pregunta terrible: “¿De qué va este libro?”. Paralizado de pronto, me sonreí para replicar que no lo sabía con certeza. No era del todo cierto, claro, pero esa parálisis algo aterrizada y la sonrisa que la acompañó dicen bastante de los relatos de Padilla: son textos que conforman recorridos imposibles, contracturantes, donde lo terrorífico troca en ironía anglosajona o, al revés, la carcajada nace congelada porque uno no sabe si es correcto celebrar con palmas el espectáculo de una genealogía de hombres que devo-

ran faisanes vivos, murciélagos adormecidos con droga o carne de niños (estos últimos, muertos por comprensible prudencia, pero no por inapetencia caníbal). Volpi habla de una “prosa delirante y circular”, una apreciación certera a la que sólo cabe añadir su extrañísima perfección, siempre a punto de ser antigua, nunca ajena al siglo XXI.

**LO VOLÁTIL Y LAS FAUCES
INCORPORA 18 CUENTOS QUE
COMPLACERÁN AL LECTOR
QUE APRECIE LA GRACIA DE
LAS PARODIAS SUTILES**

¿De qué van estos libros? Si bien tal pregunta siempre es errónea, digamos que van de esto que Padilla escribe en su cuento “Hagiografía del apóstata”: “Abandonado una vez más a sus soledades, comprendió que la indiferencia del desierto debía interpretarse más bien

como un mensaje cifrado, una invitación a buscar él mismo en los páramos de su alma devastada los fragmentos necesarios para crear al demonio”. Conectando territorios, épocas, mitologías y hasta categorías morales diseminadas por todo el mundo (mejor: por todo su mundo), Padilla hace emerger una cierta idea del mal, turbia, íntima, arquetípica. Ese mal es simultáneamente temido y conjurado

en esa emergencia, mientras el lector trata de reseguir la larga lista de pájaros, insectos o talismanes que interactúan aquí con nosotros los hombres. Pobres hombres de existencias sintetizadas en esos binomios que protagonizan los títulos de *Micropedia*: antípodas y siglo, reflejos y escarcha, androide y quimera, volátil y fauces. O dicho de otro modo: tiempo, identidad, imaginación, muerte.

Lo volátil y las fauces, que representa la verdadera novedad de este “rescate” editorial de Ig-



Retrato del vizconde en invierno

ÁLVARO POMBO

Destino. Barcelona, 2018

224 pp. 19,50 €. Ebook: 9,99 €

La burguesía acomodada, rancia y de pujo aristocrático, figura entre los intereses temáticos privativos de Álvaro Pombo (Santander, 1939) y le ha dedicado varias obras. En otras encontramos la homosexualidad y la religión, también motivos predilectos suyos. Los tres coinciden en *Retrato del vizconde en invierno*, de modo que esta nueva novela supone una suma de un buen sector de su escritura novelesca. Si a estas cuestiones añadimos una casi inédita atención por la vejez, tenemos el bucle de preocupaciones del libro.

Horacio, el vizconde aludido en el título, ocupa el espacio central de la novela, una especie de planeta en torno al que giran los satélites familiares, la esposa fallecida, la amante consuetudinaria durante mucho tiempo, el hijo y su pareja del mismo sexo, y la hija, consagrada a la amistad peligrosa de un cura apuesto y de su hermana. Completa el censo un matrimonio de sirvientes de toda la vida. El título sintetiza las otras referencias anecdóticas, de alcance simbólico. Retrato: el bloque familiar decide obsequiárselo a Horacio en su 80 aniversario, y la pintura suscitará en él alarma al sentir reflejada su personalidad miserable, frente a la imagen pública de respetado intelectual. Invierno: es tanto el tiempo acotado de la acción como el metafórico de la decadencia del vizconde. El escenario perfila la situación narrativa: una mansión en un selecto barrio madrileño con vistas al Retiro y al Jardín Botánico.

Retrato del vizconde... tiene una ideación teatral, casi más que narrativa, y recuerda, salvadas todas las distancias, la “alta comedia” decimonónica por su observación de interiores burgueses ensimismados en sus características inquietudes de clase. Esta gente ociosa (no vemos ninguna actividad laboral corriente) se enreda en sutiles y rebuscadas especulaciones que afectan a sus almas enfermas de malas pasiones,

de egoísmos enquistados, de soledades irredimibles. Y como son personas cultas (padre e hijo escritores laureados), se explayan en disquisiciones filosóficas y en elucubraciones estéticas.

Pombo desarrolla en esta obra una atractiva mezcla de novela psicologista y de pensamiento. En cuanto a aquélla, los personajes interesan por la fuerza con que patentizan un desvalimiento absoluto producto de su conflictividad anímica. Res-

pecto de la otra dimensión, los amplios pasajes ensayísticos implican alguna rémora narrativa, aunque leve porque un narrador muy cercano al propio autor (si no es un alter ego suyo) habla con una perspectiva irónica y desenfadada, y muestra cierta complicidad con el lector. Además, un diálogo vivaz agiliza las elucubraciones de los personajes y los cultismos (un solo ejemplo: “SIDA onto-teológico”) y el retoricismo (otro nada más: “un secreto secreta un secreto”) típicos de Pombo se contrapesan con súbitos coloquialismos (dos muestras: “perder aceite”, “punto filipino”). Al fin, el artificio no impide la comunicación.

Ya sé que no debe hacerse una reductora lectura sociologista del escritor cántabro. Sin embargo, esta estampa de la clase alta algún día valdrá como un bodegón social, canto del cisne de un grupo cuyo acerado análisis moral cierra Pombo con un golpe de efecto de extrema radicalidad que no debo concretar. **SANTOS SANZ VILLANUEVA**



ESTEBAN MARTÍN PÉREZ

JORGE VOLPI E IGNACIO PADILLA, DOS DE LOS REPRESENTANTES DE LA MEXICANA GENERACIÓN DEL CRACK

nacio Padilla, incorpora dieciocho cuentos que complacerán al lector que no requiera de una linealidad obvia y que sepa apreciar la gracia de las parodias sutiles. Bien mirado, llamarlos “cuentos” induce a error: son más bien acumulaciones de erudición imaginada, pequeños libros de historia que nunca existió, emblemática medieval hecha palabra. Por azar, mi lectura de Padilla coincide con la del nuevo libro del dibujante Max, *Rey carbón*, una maravilla sin sombra de barroco: en ese cómic, una sola línea negra sobre fondo blanco ya constituye un paisaje. Sin embargo, algo conecta ambos esfuerzos por capturar artísticamente ciertas verdades primigenias. Max cita a (y se apropia de) Plinio el Viejo, según el cual la pintura tiene su origen en una joven trazando el contorno de una sombra proyectada en la pared. La sombra capturada por Padilla mediante estrategias alambicadas tiene, en realidad, la hechura clara y plena de un hombre bailando con su miedo para seguir vivo y festivo. **NADAL SUAU**

Carbón

SARA VELASCO

Papeles Mínimos. Madrid, 2018

176 páginas. 15€

Como si fuese su propia madre, que una vez a la semana tenía que vaciar completamente la alberca para eliminar la negra capa de polvo de carbón procedente de la Central Termoeléctrica vecina, así se despoja de recuerdos, pesares y nostalgias Sara Velasco (Ponferrada, 1954) al narrar su infancia y la de su hermana Ana, y su desdichado final. Tan cómplices, tan amigas eran, que se llamaban a sí mismas (y las llamaban) Anisara, como si de una sola persona se tratará. Los años en el pueblecito minero y su vida en Madrid, donde irán despojándose de su ingenuidad gracias a amigas indiscretas para descubrir la intolerancia pero también la verdadera fraternidad, regalan al lector unas páginas emocionadas que convocan mil fantasmas de un pasado no tan lejano.

Sin alardes estilísticos ni **efectisimos**, con frases cortas, casi como si de un informe científico se tratara, pero también con páginas de notable belleza y sensibilidad, Velasco aprovecha esta novela autobiográfica para denunciar los excesos del desarrollismo franquista y sus consecuencias. También cómo, para salvar la prosperidad de una región y de todo un sector, se ocultaron las durísimas consecuencias para la salud de la explotación del carbón. Quien lo probó y sufrió (la familia de Velasco) lo supo. Demasiado y mal. **ELENA COSTA**

El 5 de diciembre de 1990 el empresario Jorge Sivak llegó a la casa de su padre, le pidió a la empleada doméstica que no le molestara, llamó a su domicilio y preguntó por sus hijos –Gabito y Martín– pero no se encontraban allí. Hecho esto, entró en la habitación de su hermano Horacio y cerró la puerta por dentro. Breves minutos después, se asomó a la ventana y saltó al vacío ante el asombro de un grupo de albañiles que trabajaba en la construcción del hotel Hyatt y que trató, en vano, de disuadirlo. Era el presidente del Banco Central de Argentina, que ese mismo día formalizaba una quiebra que llevaba meses fraguándose. Martín Sivak (Buenos Aires, 1975), el hijo mayor del suicida, tenía entonces quince años y *El salto de papá*, compuesto a lo largo de varios años de duelo dilatado, cuenta esa trágica historia. Con su escritura, Martín trata de esclarecer las causas que llevaron a su padre a quitarse la vida y, sobre todo, busca explicarse un suceso que lo conmovió desde la raíz y que ha condicionado su vida aunque no la ha paralizado. Prueba de ello es su propia familia, la magnífica relación que mantiene con Gabito y su exitosa vida profesional.

Casi al final, el autor se re-



ALE LÓPEZ

El salto de papá

MARTÍN SIVAK

Seix Barral. Barcelona, 2018

313 páginas. 19 €. Ebook 8,54 €

fiere al género de su texto: “nunca se me ocurrió que este libro podía ser una novela porque no podría crear, imaginar, inventar, ficcionalizar. No quería, tampoco, cambiar nombres o mentir”; toda una declaración de intenciones y una buena presentación para el lector. Aunque la primera parte es la que recoge sus recuerdos personales sobre el padre, Sivak inicia el relato con un tono objetivo que quizá se deba a un exceso de pudor

ante una escritura que preveía demasiado íntima. Será en la segunda, elaborada con testimonios de quienes no tenían una filiación familiar con su padre, donde mejor se transparenta la afectividad. El relato resulta conmovedor en muchos pasajes porque describe el amor filial y la admiración hacia un hombre bueno y generoso, aunque no exento de contradicciones. Especialmente emotivo es un largo comentario final de Gabito sobre el carisma del padre, su empatía, su esplendor “auténtica y hasta ingenua”, su coraje y su tenacidad en la búsqueda de su hermano Osvaldo, que fue secuestrado y que apareció muerto años después, suceso que, al hacerle sentir culpable, seguramente fue la causa de cierto desequilibrio en su carácter. Resulta conmovedor en sí y porque Gabito, frente a la prudencia que refleja Martín en su relato, se atreve a afirmar que la peor debilidad de Jorge fue no haber roto con su propio padre para iniciar un camino personal, sin el influjo devastador del abuelo.

Al fondo de la turbadora y absorbente narración, Martín Sivak deja traslucir la historia reciente de Argentina, por lo que su relato es un claro ejemplo de intrahistoria. También al fondo se vislumbra una nutrida literatura testimonial sobre las relaciones paterno-filiales encabezada por Kafka. En este libro catártico, Martín Sivak lanza preguntas dolorosas pero también da respuestas esperanzadoras. La mejor de todas, como dice Claudia Piñeiro en el Prólogo, es el propio libro, un relato conmovedor, lleno de vida y verdad. **ASCENSIÓN RIVAS**

¿Quieres uno de los mejores libros de la temporada?

Suscríbete a **EL CULTURAL** en PDF

y te lo enviamos

Solo
25 €
al año



Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

400 aniversario del nacimiento del pintor Bartolomé Esteban Murillo

Celebrado en asociación con la UNESCO



Detalle de "DOLOROSA", Bartolomé Esteban Murillo

Murillo
Sevilla
100 años

Sevilla

La mirada innovadora

Descubre el 400 aniversario del nacimiento de Murillo a través de las composiciones musicales más relevantes del siglo XVII, el siglo que le vio nacer.

Vive la Europa de Murillo en el Espacio Turina del 17 de Octubre de 2018 al 18 de Enero de 2019
Más información en www.murilloysevilla.org

Un proyecto de:



Con la colaboración institucional de:



Con la colaboración de:



De lo inútil

JULIO ESPINOSA GUERRA
Candaya. Barcelona, 2018
86 páginas. 11 €

Julio Espinosa Guerra (Santiago de Chile, 1974) vive en España desde 2001. Ha publicado dos novelas y varios libros de versos. Fue el responsable de la edición de la antología *La poesía del siglo XX en Chile* (Visor, 2005). En 2011 recibió el premio Pablo Neruda, galardón reservado a las obras de los poetas menores de cuarenta años.

De lo inútil empieza con un prólogo en verso del escritor cubano Dolan Mor. Dividido en tres secciones, el poemario es definido por el prologuista como una “casa transparente”. Se abre con citas de Mark Strand, Charles Simic y Omar Lara. En el primer apartado, “Elogio a la piedra”, se describe un mundo de espejos rotos, fragmentos, oquedad, ceniza. Julio Espinosa Guerra prescinde de adornos literarios y nombra la llaga, el cemento, la tierra de la niñez. Nos previene del riesgo de que el

hombre pueda convertirse en una “ciudad deshabitada / de lenguajes”.

La segunda parte del libro, “Cosas que hay que decir”, reúne los poemas más intensos del conjunto. Para transmitir su perplejidad, Espinosa Guerra se refiere a objetos, animales y actos de la vida cotidiana. Los gestos, la rajadura, el

pasto seco o las cadenas se transforman en símbolos de una realidad intrincada. El escritor usa expresiones sencillas, con una estética a menudo minimalista. Las líneas finales de sus textos son enigmáticas. Comunica con sutileza su rebeldía social. Caminante solitario, se fija en un pordiosero. El mendigo sujeta una muñeca de plástico y la observa con ternura que quizá desconozcan los hijos de los acaudalados. Nos sobrecoge una breve composición dedicada a las víctimas del Holocausto y a sus familiares. Las palabras arden frente a la muerte.

En la tercera sección, “Trasluz”, se repite la atmósfera turbadora. Julio Espinosa Guerra confirma sus incertidumbres al invocar una ciudad extranjera (Gotinga) o al recorrer una habitación oscura. Una gota de agua es la imagen de su inestabilidad; el aroma del café es “el mismo aroma / del fruto del exilio”. El poeta identifica, sin ningún patetismo, una nueva arruga. Escucha la música “con su espiral de chillido y tedio / vaciando la sábana limpia y confortable / del vacío”. Como nos advierte Dolan Mor en su prólogo, la relectura de este libro nos descubre otros asombros. **FRANCISCO JAVIER IRAZOKI**



ARCHIVO



LUIS NIÑO

Las órdenes

PILAR ADÓN
La Bella Varsovia. Madrid, 2018. 68 pp. 10 €

La maestría literaria de Pilar Adón (Madrid, 1971) ha quedado probada con la calidad de sus cinco poemarios, sus dos novelas y sus tres libros de cuentos. Sus relatos y poemas han sido incluidos en buen número de antologías. Paralelamente, Adón codirige la editorial Impedimenta. Ha traducido obras de Christina Rossetti, Henry James, Edith Wharton o Joan Lindsay.

De los treinta y cinco textos de *Las órdenes*, sólo seis llevan título. El conjunto se divide en tres apartados. La primera sección describe una serie de complejas relaciones humanas. Se inicia con una composición poderosa. Después la poeta evoca a la madre, a la abuela ciega y atada. Una niña que huye de los juegos y de los insectos lo observa todo a su alrededor. Tiene un verso alojado en la mente. Las raíces, el cántaro roto, las larvas y el humus forman una atmósfera. Sin refugios, la escritora certifica: “Que el entendimiento y el alma se hieren con la experiencia / y que el sentido es cero. El propósito, cero. / La utilidad. Cero”. Su respuesta consiste en la desobediencia frente a las órdenes que guían

los destinos de las mujeres. Adón sacude los mitos femeninos: la maternidad, un fardo de expectativas, las sumisiones. Nos dice que el rencor se arrastra en los genes. El coraje y la sinceridad se mezclan en un poema de únicamente ocho palabras: “Eso espiritual que ves en mí es miedo”.

Pilar Adón combate sistemáticamente la simplificación de la realidad. Su escritura nítida y refinada no se agota en la superficie de los hechos y paisajes. Ahonda. Sus páginas contra la resignación o la culpa desvelan nuestras contradicciones. En la segunda parte del libro, la figura del padre protagoniza varios momentos. Valiente, crepuscular, el hombre se apaga en su estoicismo. La hija lo retrata con ironía suave y ternura. Los cuatro textos de la tercera sección del poemario son un cierre coherente de la obra. La poeta busca la compañía de escritoras que admira (Alice Oswald, Jane Kenyon, Katherine Mansfield, Ingeborg Bachmann), imagina la posibilidad de duplicarse en otras vidas, persigue reflejos. Sus búsquedas terminan con dos versos que ponen en duda las certidumbres: “En una tierra sobre la que gime la hierba / que decimos conocer”.

Las órdenes incluye también la colaboración de una ilustradora con talento: Francisca Pageo, que firma el *collage* de la cubierta. Autora lúcida, Adón continúa rechazando convenciones. **F. J. IRAZOKI**

Yo tuve un sueño

El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos

JUAN PABLO VILLALOBOS
 Anagrama. Barcelona, 2018. 152 páginas
 16,90 €. Ebook: 9,99 €



MIGRANTES HONDUREÑOS EN EL TREN "LA BESTIA" VIAJANDO HACIA EE.UU.

Las migraciones son una causa creciente de malestar en todo el mundo, tanto en las sociedades que las originan como en las que las reciben. Estados Unidos es un caso especial por el enorme poder de atracción que supone el "sueño americano". Hasta la llegada de Trump a la Casa Blanca se trataba de un enorme problema, pero el país era consciente de sus raíces y de cómo el famoso *melting pot* estaba en los orígenes de su despegue como gran nación.

La propuesta de construir un muro en su frontera sur, lindera con México, afecta directamente a la principal vía de ingreso de inmigrantes irregulares o sin papeles, comunmente llamados *ilegales*. Durante mucho

tiempo eran mexicanos los que de forma mayoritaria cruzaban al otro lado para encontrar una vida mejor en el "vecino del norte". Hoy los centroamericanos han tomado parte del relevo, ya que a consecuencia del crecimiento de la economía mexicana el flujo migratorio se ha frenado.

Un caso particular es el de los menores que viajan solos, intentando reunirse con algún familiar en Estados Unidos. Este es el núcleo del libro de Juan Pablo Villalobos (México, 1973), que a través de una serie de relatos personalizados, producto de entrevistas previas, da cuenta de los enormes desafíos y problemas que tienen estos niños y adolescentes para llegar a su des-

tino. En estos momentos, con la columna de miles de emigrantes centroamericanos que pugna por entrar a Estados Unidos y las rotundas amenazas vertidas por Trump, la lectura de este texto resulta imprescindible.

El libro está maravillosamente narrado, como no podía ser menos viniendo de un excelente novelista, y tiene un ritmo tan intenso que rápidamente atrapa al lector. Con todo, es importante señalar que Villalobos se limita aquí a transmitirnos algunos casos exitosos. Los que pueden contarlos son los que han sabido llegar, los que han esquivado, indemnes o con algunas magulladuras (fracturas, robos o incluso violaciones), las mil y una pruebas de la salida de sus países, la larga travesía a través de México, las penurias del desierto y el cruce de la frontera. Y así como muchos pueden contarlos, otros tantos deben regresar o mueren en el intento.

Estos niños y adolescentes que escapan de su destino provienen mayoritariamente del llamado Triángulo Norte de América Central: El Salvador, Honduras y Guatemala, tres países signados por la violencia de

"hay mucha gente que viene con niños chiquitos, hay niños pequeños que se atreven a venirse acá, a cruzar el desierto que es muy difícil, hay niños que hasta vienen solos y mujeres embarazadas que están a punto de que nazcan sus hijos".

La pregunta que subyace a través de todo el libro gira en torno a las pesadillas, al miedo y al espanto de lo que se deja atrás, de aquello conocido, frente al horror que suscita la travesía. Y es evidente que cualquier precio a pagar es preferible si la recompensa es establecerse en Estados Unidos. Los niveles de violencia y de hostigamiento personal de las sociedades del Triángulo Norte son tan elevados que justifican en buena medida este éxodo, un éxodo que en nuestros días se repite una vez más y de forma realmente dramática.

Es cierto que del otro lado del muro (real o imaginario) las dificultades son ingentes y las garantías (físicas y legales) escasas, pero así y todo el viaje vale la pena. El premio, una vida más o menos ordenada, vivienda, educación, es sumamente atractivo. Sin embargo, hay un interrogante sin responder relacionado con las rutas migratorias que siguen aquellos otros que escapan del régimen de Maduro. Es verdad que algunos van a Estados Unidos,

pero muchos otros, muchos más, se reparten por los más diversos países de América del Sur, algo que no ocurre en el éxodo centroamericano. La gran duda es por qué pasa esto, más allá del poderoso imán que suponen las cadenas migratorias.

CARLOS MALAMUD

SUBYACE EN EL LIBRO EL MIEDO A LO QUE SE DEJA ATRÁS (VIOLENCIA, POBREZA Y EXTORSIÓN) Y A LA TRAVESÍA

las *maras* (pandillas juveniles), el narcotráfico, la extorsión y la pobreza y que encabezan la lista de países con más homicidios por cada 100.000 habitantes.

Es evidente que el atractivo de Estados Unidos es muy poderoso. Como hace decir Villalobos a uno de sus protagonistas:



MARÍN CIVERA

En pos de un nuevo humanismo

Prosa escogida

MARÍN CIVERA Y LUIS ABAD

Edición de Ricardo Tejada

Fundación Banco Santander

Madrid, 2018. 460 páginas. 20 €



LUIS ABAD

El exilio de los intelectuales españoles republicanos durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra no constituye tan sólo uno de los episodios más calamitosos de nuestra historia; también uno de los más mixtífidamente invocados como expresión de cierto signo fatídico inherente a ella. La situación de la cultura del franquismo esquivó así con frecuencia el rigor del juicio crítico, elevando a símbolo de la discontinuidad e inconstancia propias de nuestra idiosincrasia unas carencias que obedecían más bien a la voluntad nacional-católica de extirpación de las raíces más fructíferas del pensamiento español de los primeros decenios del siglo XX.

Pese a todo lo llovido desde la Transición, en la medida en que este recurso exculpatorio, logró diluirse y extenderse por el imaginario colectivo en sus formas más sublimadas, no resulta ocioso procurar deslindar aquello que cabe considerar rasgo

perdurable de nuestra cultura de lo que fueron unos condicionantes concretos, provenientes de una herencia truncada.

En el terreno de la filosofía, que el gusto por el estilo ensayístico, la vecindad con la literatura, la conciencia retórica o el maridaje con formas periodísticas de atender a la circunstancia —elementos propios de la prosa orteguiana, pero no exclusivos de ella, y al menos igualmente presentes en la generación del 98— no llegaron a forjar una tradición lo bastante sólida en este siglo pasado, no puede seguir achacándose al modo de ser de un pensamiento “conceptualmente débil”, sino a otro tipo distinto de razón histórica.

Por eso, más allá del interés específico que puedan despertar unas reflexiones realizadas al hilo de realidades ya algo distantes de las nuestras, la recuperación de la prosa escogida de unos pensadores del exilio prácticamente desconocidos como

Marín Civera (Valencia, 1900-México D.F., 1975) y Luis Abad Carretero (Almería, 1895-Gádon, 1971), llevada a cabo por la Fundación Banco Santander dentro de su proyecto general de rescate de la obra literaria de autores españoles del siglo XX olvidados por la historia, se antoja de capital importancia.

Por lo pronto, invita a revisar el prejuicio de que en el panorama filosófico español del siglo pasado apenas si hubo dos o tres figuras geniales (Unamuno, Ortega) y otros tantos discípulos directos (Gaos, Zambrano, Zubiri), reconociendo que fueron muchas más las trayectorias que supieron estar a la altura de las inquietudes de la filosofía europea del momento.

En efecto, tanto Civera como Abad muestran desde sus primeros trabajos una especial agudeza al analizar las grandes transformaciones experimentadas por la vida del hombre contemporáneo. En ambos es tempra-

no también el compromiso político con un régimen de libertades que deje atrás el sistema de la Restauración, como atestiguan sus contactos con la masonería y con la Institución Libre de Enseñanza. Este espíritu abierto, esta actitud democrática permea todo el itinerario formativo que recorren, por caminos distintos pero en paralelo, los dos autores.

Civera estudia economía y contabilidad en Valencia, se afilia a la CNT en 1919 e impulsa diversos proyectos editoriales para difundir la cultura entre las clases populares. Este activismo no lo distrae sin embargo de un estudio en profundidad del pensamiento marxista, que trata de combinar con su filiación anarquista. La búsqueda de un “neomarxismo” posibilista lo lleva así a apostar por Pestaña, hasta el punto de asumir la presidencia del Partido Sindicalista a su muerte en 1937.

Por su parte, Luis Abad, tras

cursar el bachillerato en su Almería natal, ingresa en el cuerpo de telégrafos y se traslada a Madrid, donde simultanea este trabajo con estudios de Derecho y Filosofía. Asiste a los cursos impartidos por Ortega en 1932 y 1933 y va estrechando su relación con el filósofo madrileño, hasta convertirse en decidido discípulo. De esta época son sus primeras publicaciones, como *Sentido psicológico de la felicidad*.

En plena madurez ambos, la Guerra Civil y el exilio quiebran sus vidas y las expectativas de cultivar felizmente su intensa vocación humanista. Civera no consigue llegar a México hasta 1942 y, sin opciones de ser acogido en la universidad, tendrá que subsistir trabajando para distintas editoriales y revistas. Allí compondrá su trilogía *Presencia del hombre* (1947), *Rebe-*

LA RECUPERACIÓN DE LA PROSA DE UNOS PENSADORES DEL EXILIO CASI DESCONOCIDOS COMO CIVERA Y ABAD SE ANTOJA DE IMPORTANCIA CAPITAL

lión del hombre (1948) y *El hombre* (1948). La preocupación por el desfase entre avance de la técnica y progreso moral, por el ascenso del hombre-masa, y la reivindicación de la rebeldía inherente al ser humano son los grandes temas de su reflexión, teñida de un aire existencialista, en sintonía con la obra de pensadores como Camus o Zambano. Civera muere en el exilio mexicano el 24 de mayo de 1975, sin llegar a ver restablecida la democracia en España.

Abad sufrirá con mayor intensidad la penuria del exilio en sus primeros años. Huido en barco desde Alicante en 1939, re-

cala en Orán y de allí es enviado a un campo de concentración en Boukhari (Argelia). Liberado en 1942, se traslada a Rabat, luego a París y finalmente a México en 1952, viviendo de sus pinturas y colaboraciones en prensa y radio. Ya asentado, dará a la imprenta sus libros más notables, ingresando en la universidad por mediación de Gaos. Su meditación sobre los procesos de deshumanización es una prueba más de que el ensayismo orteguiano fue capaz de generar una escuela con temas y desarrollos propios: el *Quijote*, el contacto inmediato con la vida al margen de abstracciones teóricas (de ahí su noción de “visciencia”), la comprensión renovada del ser biológico e histórico del hombre, el problema de la técnica, el de la voluntad, son motivos retomados por Abad. Su aportación

más original es su “filosofía del instante”, una consideración del instante como el espacio en el que se afirman todos los procesos psíquicos que constituyen la realidad, pero también una crítica de la prisa instituida en las sociedades modernas como valor de los valores.

Merece la pena asomarse a la sugestiva obra de estos dos intelectuales, que pusieron sus fuerzas al servicio de una renovación cultural, social y política del país, y que pagaron por este posicionamiento de progreso. Felicitémonos, pues, por la labor detectivesca de Ricardo Tejada, investigador del hispanismo filosófico y profesor en la Universidad de Le Mans (Francia), que ha rescatado sus textos y preparado esta excelente antología. **MANUEL BARRIOS CASARES**

Los ingleses vistos por nuestros abuelos

EDICIÓN DE EDUARDO RIESTRA

Ediciones del Viento. La Coruña, 2018. 280 páginas. 19 €

Buena parte de la sociedad europea observó como extraño el Brexit, tras el cual se habló mucho del egoísmo y la incapacidad de integración británicos. Nada nuevo, pues multitud de tópicos se han vertido durante siglos sobre los hijos de la Gran Bretaña. Un elitismo racista, cierta prepotencia, una puntualidad obsesiva y la sobria y en muchos casos inverosímil comida inglesa, son parte de esa mitología. En ella nos adentramos de la mano de cuatro escritores y periodistas que vivieron en Inglaterra y derramaron sobre ella la mirada aguda del observador y su afilado sentido del humor.

El primero es el dramaturgo Leandro Fernández de Moratín que a finales del siglo XVIII llega becado por Godoy y describe un Londres pueblerino y algo zafio, donde destaca el gusto por la bebida —“la borrachera en Inglaterra no es gran defecto”—; y su sensación de superioridad: “El pecado mortal de los ingleses es el orgullo; pero tan necio, tan incorregible, que no se les puede tolerar”.

Un siglo después, en 1874, el cónsul portugués Eça de Queirós es destinado a Newcastle primero y a Bristol después. Su Inglaterra es ahora sofisticada, culta y elegante. Con la nueva centuria, el joven periodista gallego Julio Camba llega a Londres como corresponsal de *El Mundo* en 1910. Sus crónicas tienen ya todo el ingenio que lo haría famoso y Camba, como buen discípulo de Lúculo, arremete contra la comida. “En realidad la cocina inglesa no existe. Aquí cogen la carne y la cuecen o la asan, hierven las verduras y ya está”. Pero la sobriedad y tozudez también alcanzan a las costumbres morales además de a las de la mesa. Ya saben, de lo que se come... “El inglés es por naturaleza un hombre serio, veraz y metódico”, le explica un comerciante de la City, “somos completamente incapaces de emoción e imaginación. El peligro está fuera. Por fortuna, el mar nos aísla de la poesía”. Cuando Camba inquiere si ha leído a Platón, replica: “¿Quién es Platón? ¿Algún poeta? No lo he leído ni lo leeré jamás”.

Quien cierra el cuarteto de narradores es el periodista Augusto Assía, que llega en 1933 expulsado de la Alemania nazi y que acabaría viviendo la Segunda Guerra Mundial en Londres. Se cubren así dos siglos en los que los cuatro cronistas mantienen un denominador común: la pluma certera y el sentido del humor. Y la niebla, claro, que como apunta Assía, “es la única fuerza ciega que existe en la lucidez de estas islas. La única fuerza de la naturaleza. Solo la niebla es más fuerte que la voluntad de los ingleses, y no digo que la tradición, pues la misma niebla es tradición”. **MIGUEL CANO**

► **BERTA GARCÍA FAET**

**A MÍ ME GUSTARÍA
QUE ESTUVIERA
TAMBIÉN EN
ESTA LISTA...**

**NOCHES DE ADRENALINA
DE CARMEN OLLÉ**

► Desde Estados Unidos, donde ahora vive, Berta García Faet, último premio Nacional de Poesía Joven, confiesa que le gustaría encontrar entre los más vendidos *Noches de adrenalina* (Ediciones Sin Fin, 2016), el libro más conocido de la poeta peruana Carmen Ollé. Publicado en 1981, a España llegó con casi cuatro décadas de retraso pero no ha tenido repercusión, así que aprovecha “para recantar la buena nueva. Que no es tan buena. Que es dolor y, a la manera nietzscheana, mirarle los ojos al abismo”. Según la poeta valenciana, lo que desde los autoanálisis feministas se plantea ahora, en pleno el siglo XXI, “Ollé ya lo estaba mal-rezando y mal-hablando entonces, con toda su desvergüenza y lucidez”. Se refiere a cuestiones como si existen el amor, el deseo y el sexo heterosexuales felices, o si puede no haber oscuridad “al entrar en escena el macho, la raza, la clase, la dependencia de nuestra propia belleza. Ollé nos habla desde un cruce, y una cruz, de identidades que la constriñen: mujer, niña sucia, ‘esposa de’ gran poeta, ‘madre de’, cuerpo batalliano, batalla de flexibilidad y excremento, inmigrante ‘suda-ca’ que limpia casas y cosas en un París humillante”. ▲

FICCIÓN

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. YO, JULIA.** 1/3
Santiago Posteguillo. PLANETA
- 2. Tú no matarás.** 2/5
Julia Navarro. PLAZA & JANÉS
- 3. Finales que merecen una historia.** 3/4
Albert Espinosa. GRIJALBO
- 4. La hija del relojero.** 5/2
Kate Morton. SUMA
- 5. Los señores del tiempo.** 4/8
Eva García Sáenz de Urturi. PLANETA
- 6. Reina roja.** 9/2
Juan Gómez-Jurado. EDICIONES B
- 7. Sabotaje.** 7/8
Arturo Pérez-Reverte. ALFAGUARA
- 8. Un mar violeta oscuro.** 6/2
Ayanta Barilli. PLANETA
- 9. El rey recibe.** 8/13
Eduardo Mendoza. SEIX BARRAL
- 10. Yo soy Eric Zimmerman, vol. II.** -/1
Megan Maxwell. ESENCIA

BOLSILLO

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. TODO ESTO TE DARÉ.** 1/3
Dolores Redondo. BOOKET
- 2. Un mundo feliz.** -/20
Aldous Huxley. DEBOLSILLO
- 3. Los renglones torcidos de Dios.** 2/6
Torcuato Luca De Tena Brunet. AUSTRAL
- 4. 1984.** 3/86
George Orwell. DEBOLSILLO
- 5. El hombre en el castillo.** -/1
Philip K. Dick. BOOKET
- 6. No soy un monstruo.** 5/24
Carrie Chaparro. BOOKET
- 7. El libro de los Baltimore.** 4/21
Joel Dicker. DEBOLSILLO
- 8. El laberinto de los espíritus.** 10/4
Carlos Ruiz Zafón. BOOKET
- 9. La verdad sobre el caso Harry Quebert.** 7/57
Joel Dicker. DEBOLSILLO
- 10. El mundo amarillo.** -/15
Albert Espinosa. DEBOLSILLO

NO FICCIÓN

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. BREVES RESPUESTAS A LAS GRANDES PREGUNTAS.** ... 1/3
Stephen Hawking. CRITICA
- 2. Mi historia.** -/1
Michelle Obama. PLAZA & JANÉS
- 3. Sapiens. De animales a dioses.** 2/72
Yuval Noah Harari. DEBATE
- 4. El dominio mundial.** 3/3
Pedro Baños. ARIEL
- 5. 12 reglas para vivir: un antídoto al caos.** -/1
Jordan Peterson. PLANETA
- 6. Fariña.** 4/21
Nacho Carretero. LIBROS DEL K.O.
- 7. 21 lecciones para el siglo XXI.** 5/13
Yuval Noah Harari. DEBATE
- 8. Lugares fuera de sitio.** 6/3
Sergio del Molino. ESPASA CALPE
- 9. Una educación.** 9/7
Tara Westover. LUMEN
- 10. Catalanes y escoceses: Unión y discordia.** 10/3
John H. Elliott. TAURUS

INFANTIL Y JUVENIL (SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. DIARIO DE GREG. FRÍO FATAL.** 3/3
Jeff Kinney. MOLINO
- 2. El secreto de Xein.** 7/3
Laura Gallego. MONTENA
- 3. El principito.** 9/112
Antoine de Saint-Exupéry. SALAMANDRA
- 4. La diversión de Martina 4: Fin de curso en el paraíso.** ... 6/3
Martina D'Antiochia. MONTENA
- 5. Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes.** 5/54
Elena Favilli y Francesca Cavallo. DESTINO
- 6. La tinta de mis ojos.** 1/5
Aitana Ocaña. ALFAGUARA
- 7. The crazy haacks y el misterio del anillo.** 8/15
Roberto Santiago. SM
- 8. Sinergia.** -/1
Rebeca Stones. MONTENA
- 9. Never give up: Secretos de una muser.** 2/7
Lucía Bellido. CÚPULA
- 10. Futbolísimos. El misterio de la tormenta de arena.** ... 4/13
Roberto Santiago. SM

ALBACETE: Herso ALMERÍA: Picasso ÁVILA: Letras BADAJOZ: Universitat BARCELONA: La Central, Casa del Libro BILBAO: Casa del Libro CASTELLÓN: Plácido Gómez CORDOBA: Luque LA CORUÑA: Arenas CUENCA: Juan Evangelio GERONA: Geli GRANADA: Continental GUADALAJARA: Cobos HUELVA: Saltés JAÉN: Metrópolis LEÓN: Pastor LOGROÑO: Santos Ochoa MADRID: FNAC, Antonio Machado, Casa del Libro, El Corte Inglés MÁLAGA: Rayuela MURCIA: Diego Marín OVIEDO: Cervantes PALENCIA: Librería del Burgo PALMA: Biblioteca de Babel LAS PALMAS: Canaima PAMPLONA: Universitaria SALAMANCA: Letras corsarias SANTA CRUZ DE TENERIFE: La Isla. SANTANDER: Estudio SAN SEBASTIÁN: Lagun SEGOVIA: Intempetivos SEVILLA: Casa del Libro SORIA: Las Heras TERUEL: Senda VALENCIA: París-Valencia VALLADOLID: Oletvm ZAMORA: Pya. **INFANTIL Y JUVENIL:** MADRID: Casa del Libro, FNAC, La Mar de Letras, El Dragón Lector BARCELONA: Abreadcrabdra, Casa Anita

FRED VARGAS

PREMIO PRINCESA DE ASTURIAS DE LAS LETRAS 2018



TODOS LOS TÍTULOS DE LA AUTORA EN UNA CUIDADA EDICIÓN CONMEMORATIVA
Ediciones Siruela

¿El mejor vino blanco
es un tinto?

ESTOLA RESPONDE



WINEinMODERATION.com
2017 © B. VINO
EL VINO SOLO SE CONSUME CON MODERACIÓN

Hay dichos sin fundamento. El mejor blanco siempre es un blanco como el mejor tinto es un tinto. Como Estola Verdejo y Estola Reserva. Un blanco Verdejo untuoso y exótico y el premiado Estola Reserva especiado y cálido. Tinto o blanco, Estola o Estola.

TODO ESTOLA TIENE ESTILO



BODEGAS AYUSO

bodegasayuso.es

ARTE

El Prado, la patria de los pintores

MUSEO DEL PRADO 1819-2019.
UN LUGAR DE MEMORIA. MUSEO DEL PRADO. Paseo del Prado, s/n MADRID. Comisario: Javier Portús
Hasta el 10 de marzo

En 1953, en el exilio, escribe el pintor Ramón Gaya: “Cuando desde lejos se piensa en el Prado, este no se presenta nunca como un museo, sino como una especie de patria”. Y no se me ocurre mejor resumen de esta exposición. Ni, me atrevería a decir, mejor versión de una patria, la más excelente que pueda imaginar. Y no lo digo sólo por la cantidad de belleza, talento y riqueza que se acumula en esta *Roca española* (así titulaba Gaya su texto). Estas cualidades están a la vista de todo el que tenga ojos para mirar. Y esta exposición sobresaliente lo demuestra. Pero el Museo del Prado no es sólo un almacén de obras deslumbrantes, no es sólo un lugar. Como una patria, es también, desde su fundación hace justo dos siglos, una razón, una causa, un cruce de voluntades e inteligencias, de valor y de abnegación. Naturalmente, también de torpezas y mezquindades, pero es como si estas hubieran sido digeridas sin mayor daño por un organismo de salud indestructible.

Podemos atisbar todo ello en esta exposición (más los rasgos positivos que los otros, naturalmente) que es, además de una selección de obras maestras, una historia del Museo. Así, las ocho secciones de la muestra están (salvo una) ordenadas cronológicamente a partir de hitos significativos. La primera, de 1819 a 1833, remite a la inauguración del Museo, pocos años después de la del Louvre (1793) y antes



ESTA EXPOSICIÓN REFLEJA CÓMO EL MUSEO DEL PRADO NO ES SÓLO UN ALMACÉN DE OBRAS DESLUMBRANTES

que la National Gallery (1824) y la Pinacoteca de Berlín (1830). Todos surgieron impulsados por las ideas ilustradas y el auge de los nacionalismos, pero en el caso del Prado se añadía la reivindicación del arte español, apenas conocido fuera de nuestro país. El contenido del museo procedía de las Colecciones Reales y aunque algunos de los monarcas habían sido impenitentes coleccionistas de artistas extranjeros, se inauguró sólo con pintura de la Escuela Española, que mostraría así su esplendor. Prueba de éste son *El Cristo* de Velázquez o *La visión de San Pedro Nolasco*, de Zurbarán. Tres años después se incorporaron ya obras del resto de escuelas europeas.

La segunda etapa, de 1833 a 1868, cubre un periodo en el que la desamortización eclesiástica y la disolución de grandes colecciones aristocráticas pusieron en circulación multitud de obras. El Museo Nacional de la Trinidad, creado precisamente para concentrar el patrimonio artístico eclesiástico, se fundió con el Prado en 1872, aportando fondos ingentes. Por otro lado, la afluencia de arte español al mercado internacional fomentó su reconocimiento. Si bien Murillo ya estaba de moda en Europa desde décadas atrás, el Hermitage, el Louvre o la galería de Dresde decidieron entonces crear “salas españolas”, como reflejan cuadros aquí presentes.

El periodo de 1868 a 1898 recoge un paso muy importante: la conversión del museo, hasta entonces de propiedad real, en Museo Nacional. También supuso dejar de acoger sólo pintura antigua y empezar a reci-

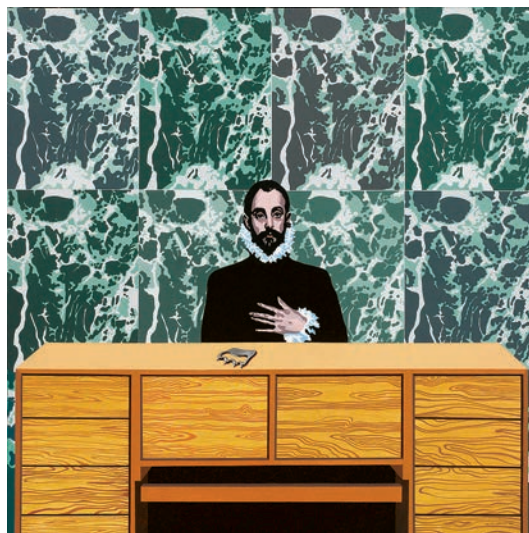
bir las obras que el Estado adquiriría de las Exposiciones Nacionales. Aunque de calidad desigual, permitió la incorporación de contemporáneos, como lo eran entonces Rosales o Fortuny. En pocas ocasiones como entonces fue este museo un foco de atracción para artistas de dentro y fuera de nuestras fronteras. El estupendo montaje del *San Andrés* de Ribera, la copia de Fortuny y su *Viejo desnudo al sol*, son un ejemplo. O los cuadros

de Manet y Singer Sargent, entusiastas visitantes de nuestra pinacoteca. En la etapa de 1898 a 1931 el Prado define rasgos que le caracterizan hoy: incorpora arte medieval y renacentista, hasta entonces en museos de arqueología y crea el Patronato, como regidor de la institución. Es destacable la labor científica e investigadora de estos años: se celebraron exposiciones monográficas de maestros españoles y a otros se les dedicaron sa-

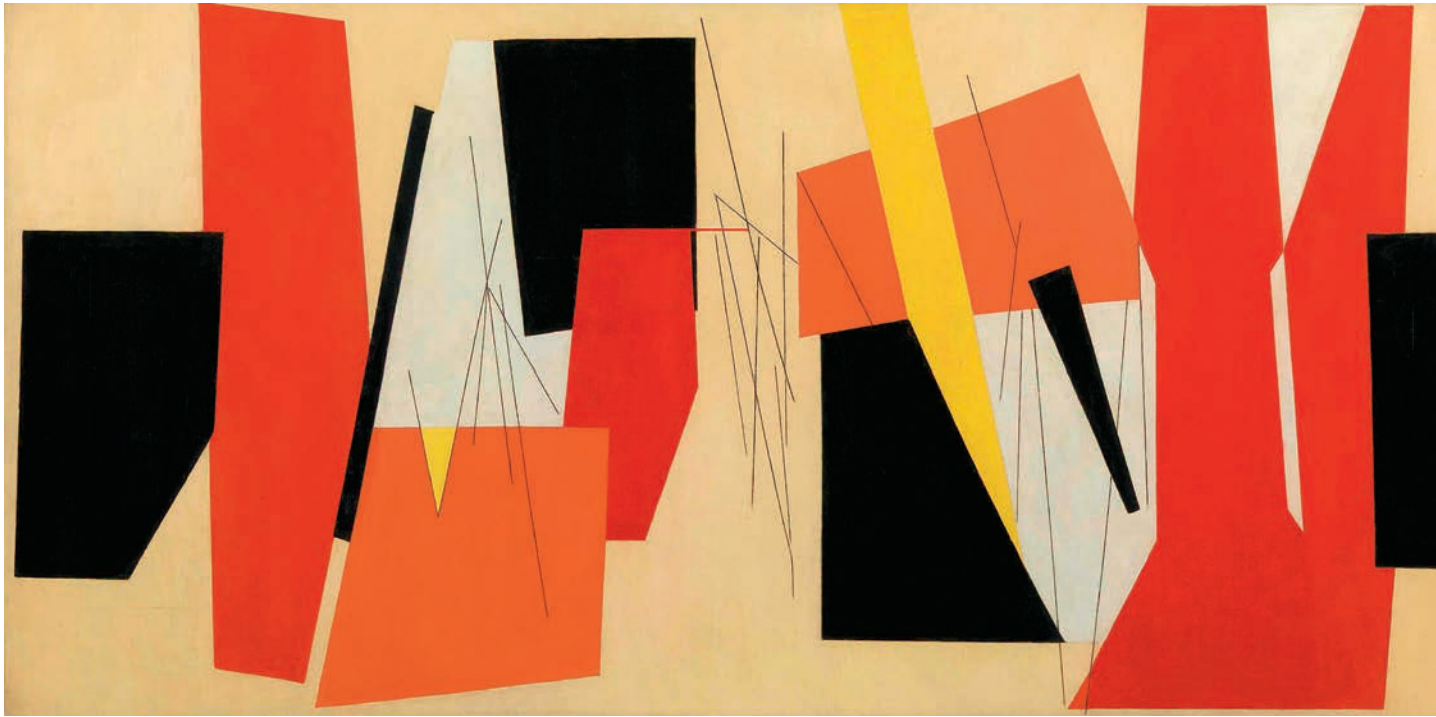
las específicas, como Ribera o Goya. Aquí, la secuencia temporal se interrumpe con una galería de donaciones y legados. Sorprende su calidad y cantidad. Cuadros de Botticelli, Memling o Fra Angelico, entre otros artistas de su talla, están en el Prado gracias a la generosidad de sus propietarios. Una mención especial merece el conjunto de las *Pinturas negras* de Goya.

Algunos de los episodios más emocionantes de este relato ocurren entre 1931-1939: el llamado “Museo Circulante”, con el que las Misiones Pedagógicas llevaron copias de cuadros importantes a los rincones más apartados de nuestra geografía. Y la epopeya del traslado de los fondos del Prado a Valencia y luego a Ginebra, para preservarlos de los bombardeos de los sublevados sobre la capital. Después, la sección dedicada al franquismo muestra el papel inspirador del museo, como epítome del arte español, en la obra de artistas como Oteiza o Saura, Motherwell o Picasso. El último periodo, de 1975 a 2019, señala como hito la aprobación en 1985 de la actual Ley de Patrimonio, instrumento fundamental para su preservación. Aquí se muestran obras que se han podido adquirir gracias a ella y nos enseña que el *Cristo muerto* de Antonello de Messina o el *Retrato de Josep* de Juan Gris, podrían haber salido de nuestras fronteras de no ser por una ley como esta.

Pienso en las palabras con que empecé este artículo. Después de este recorrido podemos entender mejor qué quería decir Goya. Que desde hace más de un siglo, el Prado es la patria de los pintores. **JOSÉ MARÍA PARREÑO**



PABLO PICASSO: *DESNUDO TUMBADO*, 1964. ARRIBA, EQUIPO CRÓNICA: *LA ANTESALA*, 1968. EN LA OTRA PÁGINA, FRANCISCO DE GOYA: *LA CONDESA DE CHINCHÓN*, 1800



Para dejarse los ojos

La efervescente escena de mediados del siglo XX en Europa y las profundas transformaciones que germinarían el cambio de paradigma en el arte contemporáneo se ha convertido en lo más expuesto, con muestras individuales y colectivas, en el Museo Reina Sofía durante la última década. En esta exposición volvemos, una vez más, a la pluralidad de tendencias que tras la Segunda Guerra Mundial convivieron en París, cuando todavía pretendía retener la capitalidad del arte, hasta que en 1964 el estadounidense Rauschenberg ganó el León de Oro en la Bienal de Venecia. Ese es el momento simbólico de cierre de una época, según el historiador del arte canadiense Serge Guilbaut (1943), autor del célebre ensayo *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* y comisario de esta muestra.

Tampoco es la primera vez que Guilbaut trabaja con Manuel Borja-Villel, recordemos

PARÍS PESE A TODO. ARTISTAS EXTRANJEROS 1944-1968
MUSEO REINA SOFÍA. Santa Isabel, 52. MADRID. Comisario: Serge Guilbaut. Hasta el 22 de abril

Bajo la bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956, que se presentó en 2007, justo en su transición del MACBA al Reina Sofía. Esta muestra obtuvo un reconocimiento que, me temo, no va a tener en esta ocasión, en el que se muestra un mosaico formado por un centenar de artistas extranjeros en París procedentes de toda Europa, Asia, Estados Unidos y Latinoamérica a través de doscientas piezas, algo que ya avisa del peligro de dispersión.

Lo que mejor se ha trabajado es el contexto. Antes de entrar, nos recibe una nostálgica selección de canciones (Jacques Brel, Yves Montand, Sylvie Vartan...), que será continuada por una banda musical de jazz recreada en filmes y fotografías

para recordar el ambiente de la bohemia existencialista. También, la paralela documentación sobre el renovado escenario gallerístico, incapaz de absorber a los más de cuatro mil artistas plásticos entonces en la ciudad. Podemos rastrear en diarios a toda página la creciente preocupación ante la desdibujada “Escuela de París”: ya se mascaba la amenaza de la pérdida de su hegemonía. Una documentación que cobra fuerza política al final, con la Guerra de Argelia (1954-1962) y la contestación de artistas e intelectuales comprometidos, entre los que encontramos

a Simone de Beauvoir ejerciendo la crítica colonial.

Sin embargo, el empeño en desarrollar un recorrido cronológico ha arruinado cualquier posibilidad de comprender este periodo, abordado bajo una óptica tan arriesgada y, a la vez, sugerente y adecuadamente, puesta al día. Si bien parece temeraria la elección de excluir a artistas franceses principales (¿dónde están, por ejemplo, Soulages, Yves Klein o Niki de Saint Phalle?) y otros muchos afincados (¿Giacometti no, y Picasso sí?). No obstante, es justo reconocer el interés de la apuesta en subrayar la tolerancia que atraía a artistas que sufrían discriminaciones de raza, o elegían París ante el clima de opresión política que padecían en sus países, fueran los Estados Unidos bajo la persecución de McCarthy, o la España bajo la dictadura franquista. A ello se suma, la declarada intención de incluir artistas mujeres, respal-

LO QUE MEJOR SE HA TRABAJADO ES EL CONTEXTO DE PARÍS DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EN UN MONTAJE DIFÍCIL DE VER

PABLO PALAZUELO: *ALBORADA*, 1952. EN LA OTRA PÁGINA, E. KELLY: *LA COMBE, I*, 1950



dadas por nuevas galeristas tras el conflicto bélico.

El problema es que en tal pluralidad se mezcla lo bueno y lo regular, tendencias estilísticas antagónicas cuando no absolutamente dispares, con obras pertenecientes a diversos momentos en las trayectoria de los

artistas, maduros y emergentes en una amalgama de movimientos. Curiosa realidad “cruda” de la escena artística, antes de pasar por filtros historiográficos, que testimonia el solipsismo en que habitualmente trabajan muchos artistas y su dependencia de tradiciones autóctonas, tanto como

su propensión a reunirse en grupúsculos antes que establecer diálogos. Quizás optar por nacionalidades y/o tendencias habría sido más sensato para cubrir tan solo veinte años.

En todo caso, resulta una exposición muy incómoda de ver: la mirada es sabotada una y otra

vez a lo largo de este amplio recorrido, en la que se ha preferido casi siempre distribuir en paredes enfrentadas en la misma sala obras por gamas de color o acumulación/limpieza compositiva. También, lo muy *déjà vu* en los últimos años en este museo (Cobra, lettrismo, cinéticos ...; Wols, Alfaro, Berni, Golub, Spero ...) con artistas muy poco vistos en nuestro país. Nos quedamos con obras aisladas de la pintora sueca Anna-Eva Bergman, la escultora estadounidense Clare Falkenstein, el polifacético angelino Shinkichi Tajiri, las telas de la cubana Carmen Herrera y del estadounidense Ralph Coburn, amigo de Ellsworth Kelly. Y la excelente representación de los españoles Arroyo, Canogar, Xifra, y Palazuelo. Lo de Rabascall, Godard y Klassen, en torno a 1967, era ya otra historia. **ROCÍO DE LA VILLA**

Julio Alonso

Arte integrativo y experimental
Escultura, collage y microinstalación



Del 15 de noviembre
al 30 de diciembre de 2018

Concepción Jerónima 21 - 28012 MADRID
appa.gallery@gmail.com
www.appaartgallery.com

APPA art gallery

+34 915 028 670 / +34 684 014 609

◆ Sol, Latina y Tirso de Molina

🅑 Plaza Jacinto Benavente

Cuéntame un cuento con sabor a sal



ENRIC FARRÉS: *IDA Y VUELTA*, 2018 (NOGUERAS BLANCHARD).
DEBAJO, FRANÇOISE VANNERAUD: *ES PRECISO APRENDER A
CONTEMPLAR EL ABISMO...*, 2018 (PONCE + ROBLES)



A Enric Farrés Duran (Palafrugell, 1983) le gusta contar historias y jugar con el espectador, a veces, haciéndole dudar de su veracidad. Llevado por este espíritu, emprende en el verano de 2015 un viaje en su pequeña barca por la Costa Brava para recrear, en clave contemporánea, *El viaje frustrado* del escritor catalán Josep Pla. Este es el primer relato que el visitante se encuentra al entrar en la galería **Nogueras Blanchard**, documentado en un vídeo en el que el artista hace de narrador desde una pequeña pantalla junto a la que se abren, cierran y superponen múltiples imágenes. Los guiños a este viaje se suceden en una exposición en la que reconocemos el gusto de Farrés por los materiales de archivo en piezas como el díptico *Ida y Vuelta*, una carta de los colores del horizonte en las distintas horas del día hecha con postales. También vemos su interés por los libros que, si ya los puso de canto

en la biblioteca del Museo Reina Sofía, ahora ‘descuartiza’ y prensa sus páginas en una vitrina dejando a la vista tan solo una de ellas, decolorada por el paso del tiempo. Todas las obras están teñidas por aquel viaje al que se superpone una reflexión sobre la vida del artista, la creación sin descanso o la relación con los coleccionistas. Las lecturas son múltiples, visibles e invisibles.

ENRIC FARRÉS DURAN. EMPEZAR POR EL MEDIO. GALERÍA NOGUERAS BLANCHARD. Doctor Fourquet, 4. MADRID
Hasta el 26 de enero. De 450 a 4500 €

FRANÇOISE VANNERAUD. UNA PARTE DEL MURMULLO DEL MUNDO SE DESLIZÓ CONMIGO. GALERÍA PONCE+ROBLES. Alameda, 5. MADRID. Hasta el 11 de enero. De 1.300 a 10.000 €

En el techo, un hilo de pescar nos guía hacia el sótano donde un foco ilumina su fin, engarzado en la caña de pescar de *Anzuelo sin título*. Aunque para disfrutar del desenlace de este libro hay que viajar, salir de la galería y acudir al Retiro a escuchar el audio de la última de las piezas mientras remamos en el estanque de las barcas.

La propuesta de Françoise Vanneraud (Nantes, 1984) en la galería **Ponce + Robles** tiene también mucho de viaje. Combina en paisajes oníricos, casi lunares, motivos de su Bretaña natal con otros de las salinas chilenas de Atacama, fuente de riqueza y también de destrucción medioambiental del país. El dibujo es su principal medio de expresión. Con él prolonga la imagen de postales antiguas imaginando otras posibles derivas de esos paisajes y desborda los límites del lienzo para expandirse por las paredes de la sala. En *Es preciso aprender a contemplar el abismo sin la menor emoción*, la pieza más ambiciosa del conjunto, conviven fotografía, escultura e instalación, todo en un blanco y negro que a veces amarillea, como una gran fotocopia de este paisaje imaginado de megalitos, cielos pintados y piedras de escayola. En el centro, un cactus quemado –trabajado artesanalmente sobre una pieza de escayola– emerge del suelo salino. Participamos aquí también en el juego de la duda, sobre qué hay de real y qué de inventado. Vanneraud sabe conjugar en sus historias la belleza con lo inquietante, el paisaje con unas pinceladas sobre la forma de vida contemporánea, nómada y en movimiento continuo, siempre con la montaña como escenario. **LUISA ESPINO**

Molas mazo.

En Madrid es lo que usamos para decir que alguien nos gusta mucho.

Uno de los mayores encantos de nuestra ciudad son las personas abiertas, diversas y encantadas de recibirte.

Ven a Madrid y descubre el espíritu acogedor de la ciudad.



te abraza

esmadrid.com



UNTITLED,
1980-1982. EN
LA OTRA
PÁGINA,
ZIGZAG, 1987

Conocido en España gracias a la retrospectiva que pudo verse en el Palacio de Velázquez, el artista holandés René Daniëls es ahora objeto de otra exposición antológica en WIELS, Bruselas, que recoge lo más relevante de la obra del artista de Eindhoven. Nacido en 1950, se convirtió, a mediados de los ochenta, en una figura indiscutible de la escena europea, y lo hizo sin bailar el agua a la tendencia dominante, el nuevo Expresionismo impulsado por alemanes e italianos. Sin renunciar a la figuración, y tras sus iniciales flirteos con una fogosa gestualidad, dejó que aflorara la impronta conceptual que con tanta fuerza había arraigado en Holanda, y dirigió toda su pintura hacia el territorio de la auto-reflexividad del que ya nunca se ausentaría.

En 1987 sufrió un ictus y todo se frenó. Con medio cuerpo paralizado desde entonces,

volvió a coger los pinceles hace tan solo unos años, pero ya a otro ritmo, obligado a aprender a pintar con su mano mala, inservible la otra tras el accidente. Dos años antes, en 1985, Daniëls realizaba unas pinturas que parecían ramas de árboles con su flor. Una mirada atenta revela que esta flor no es tal, sino minúsculas leyendas que rezan títulos

Caleidoscópico René Daniëls

WIELS, en Bruselas, dedica una muestra retrospectiva al pintor holandés que viajará el año próximo a Ginebra. Daniëls tuvo que dejar de pintar durante 30 años, pero es hoy uno de los indiscutibles de la pintura europea de las últimas décadas.

de obras suyas como si de diagramas se trataran. Cuando retomó la pintura tras las casi tres décadas de ostracismo, acudió de nuevo a estas obras como quien vuelve al estudio tras salir a comer. Era lo lógico, pues si hay una constante a lo largo de toda su pintura es la de estar siempre revisándose.

Daniëls se había impregna-

do del ambiente contracultural de la Holanda de los setenta, si es que no había sido él uno de sus impulsores. Toda su obra está llena de referencias a la música, la ciencia-ficción, el cine y la cultura de la calle. Profundamente narrativa, acudía a motivos de Dadá y del Surrealismo, se dirigía reiteradamente a Duchamp y a Magritte, y también a Picabia, ese proto-posmoderno con cuyo caudal alegórico y cáustico estableció fuertes conexiones. Eran los años finales de los setenta y principios de los ochenta, ya sabemos, el clima de la cita y el resquebrajamiento de los grandes relatos, disueltos en el magma al que parece aludir el agua de muchos de sus cuadros. En el agua de Daniëls flotan verdades que lo son solo a medias, proclives a cambiar de signo con el más nimio oleaje.

Durante años anduvo refle-

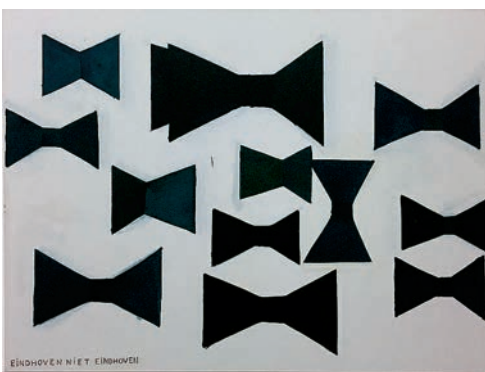
xionando sobre lo académico, sobre las leyes intrínsecas de la pintura y sobre la exposición como medio. La ventana se convertirá en un *leitmotiv* obsesivo. Si en el Renacimiento la ventana, emblema del intelecto ligado a lo visual, permitía a la mirada perderse en la lejanía gracias a su rígido sistema de fugas, para Daniëls era un balcón desde el que la pintura se mira sólo a sí misma, enredada en un bucle irresoluble. En un cuadro capital de 1982, *Academie*, la fachada de un edificio tiene sus ventanas ocupadas por cuadros. La ventana izquierda del último piso muestra uno que el propio Daniëls tal vez estaría pintando en esos momentos. En una línea parecida, la glorificación de la pintura por parte de la Academia es el blan-

aparecen ya ostentosamente enmarcados y deificados.

La exposición, en su tramo final, dedica un espacio importante a los cuadros que Daniëls reunió bajo el título genérico de *Mooie Tentoonstellingen*, que podríamos traducir como “Bonitas exposiciones”. Es la producción más conocida del artista y, con razón, la más aclamada. En ella desata el pintor un caudal de referencias a lo visual desde la ficción, el simulacro y la cita. Proyecta en ella un redondar elíptico y perseverante que bebe de la ironía y de la melancolía en igual medida. Todas estas “exposiciones bonitas” tienen un elemento en común: la pajarita, que es como coloquialmente se llama –y él mismo llamó– a los fragmentos de espacios en perspectiva de los que cuelgan cuadros. Convertida ahora en objeto, la perspectiva flota en espacios neutros o sobre mares, paisajes o ciudades (hay uno deslumbrante en el que se confunde con la bruma).

La pintura de Daniëls celebra una visualidad renacida alojada, sin embargo, en un complejo sistema perceptivo que convierte el plano en un espacio tridimensional, deslizante y esquivo,

como un caleidoscopio que lo duplicara o triplicara pero que nunca rehúye una cuestión que, en el fondo, es la esencial: la pintura es un ejercicio intelectual pero ante todo existe para ser vista. **JAVIER HONTORIA**



**LA VENTANA SE CONVERTIRÁ PARA
DANIËLS EN UN LEITMOTIV OBSESIVO.
UN BALCÓN DESDE EL QUE LA PINTURA
SE MIRA SÓLO A SÍ MISMA**

co de dardos venenosos en otra pintura que representa, a su vez, dos cuadros también suyos bien ligados a la cultura popular, con motivos de patinetes y de discos. Probablemente estarían también a medio hacer, pero

LAS MORADAS
DE
SAN MARTÍN
INITIO



www.lasmoradasdesanmartin.es

Turandot, vanguardia terrenal de Puccini

Tremenda expectación ante el nuevo trabajo del legendario Bob Wilson para el Teatro Real, que se estrena este viernes. El regista estadounidense moldea *Turandot* a la manera de “un extraño cuento de hadas”. El foso lo dirige Nicola Luisotti, especialista pucciniano, que tendrá a Irene Theorin y Oksana Dyka bajo su batuta.

Es llamativo el contraste en la manera de abordar *Turandot* de Nicola Luisotti y Bob Wilson, director musical y de escena, respectivamente, de la producción del Teatro Real que se estrena este viernes. Ambos le han dado forma conjuntamente a este título icónico del repertorio itálico, el canto del cisne del compositor toscano, que lo dejó inconcluso a su muerte en 1924 (su chirriante final feliz es obra de Franco Alfano) y que no se levanta en el coliseo madrileño desde su inauguración, hace ya dos décadas. Escuchando sus explicaciones se perciben enfoques dispares y acaso complementarios.

Luisotti tiene muy clara la base emocional y traumática que cimenta el magno espectáculo ideado por Puccini: en lo musical, claro, pero también en los recovecos de su trama. El director italiano conoce al detalle las motivaciones que condujeron al compositor a librar un pulso con los libretistas, Giuseppe Adati y Renato Simoni. Ambos estaban armando el texto a partir de la fá-

bula de Carlo Gozzi. Ya saben: una princesa china crudelísima somete a sus pretendientes a varias pruebas. Promete que quien las supere podrá casarse con ella pero el que falle acabará decapitado. El audaz príncipe Calaf decide probar suerte. Pero solo gracias al sacrificio de la joven esclava Liú, enamoradísima de él, consigue su objetivo. En el relato de Gozzi no moría pero Puccini se empeñó en que en la ópera sí debía hacerlo.

¿Por qué? “Hay que remontarse a 1909 para entenderlo. Ese año sucedió una cosa terri-

“TURANDOT ES UN EJEMPLO DE PERFECTO EQUILIBRIO: GUSTA AL PÚBLICO Y A MÚSICOS COMO SHÖNBERG”, DICE LUISOTTI

ble en la vida de Puccini”, apunta a El Cultural Luisotti con hábil manejo del suspense. “Su mujer acusó a la gobernanta de la casa, Doria Manfredi, de tener una relación oculta con su marido. En realidad, la tenía con la prima de Doria y esta, de tan sólo 24 años, les hacía de mensajera. La criada se derrumbó y

tomó una decisión terrible: suicidarse. La culpa mortificará a Puccini el resto de su vida”.

Así que cuando sabe que la va a perder, tras serle diagnosticado un cáncer de garganta (era un fumador compulsivo), siente la necesidad inaplazable de expiar su íntima culpa, de expresar un gesto cómplice hacia aquella muchacha inocente. “De modo que cuando Liú se clava el cuchillo, Puccini habla por la boca del rey Timur, que le dice a su sierva: yo te seguiré por siempre en la noche sin mañana. Cuando dirijo *Turandot* tengo siempre

en mente este suceso trágico”, confiesa Luisotti, toscano como Puccini y que ya ha perdido la cuenta de las veces que ha dirigido esta ópera, incluida la famosa versión diseñada por el pintor David Hockney para la Ópera de San Francisco, que ha comandado durante los últimos 10 años.



En Madrid tiene otro prominente aliado. Nada menos que el legendario Bob Wilson, regista de una proverbial meticulosidad y un esteta obsesivo que parece manejar un código diverso al del director musical. Lo formula con una afirmación contundente: “En los 53 años que llevo haciendo teatro jamás le he dicho a un cantante o a un actor lo que debe pensar. Uno debe tener confianza en el texto y en la música y establecer cierta distancia. Sólo así es posible dejar un espacio para que el público saque sus propias conclusiones. Ni los compositores ni los directores deben imponer sus ideas, las situaciones han de quedar abiertas”.

EN LA LÍNEA DE PROUST Y CÉZANNE
Aunque es reacio (como siempre) a dar explicaciones previas sobre su labor en el escenario, Wilson al menos desliza que él



JAVIER DEL REAL

ve *Turandot* como un extraño cuento de hadas. “Ese es el marco en el que me muevo, el de un mundo totalmente ajeno a la realidad, pero con personajes con los que nos identificamos por su afán de poder y por su avaricia. De todas formas, el discurso del artista siempre es el mismo, único. Proust siempre escribía la misma novela, Cézanne siempre pintaba la misma naturaleza muerta. En mi caso es igual. Yo, por ejemplo, en una sola temporada he hecho un *Rey Lear* de Shakespeare, una obra Heiner Müller, un *Orlando* de Virginia Woolf, otra cosa de Williams Burroughs con Tom Waits. Me encanta mezclar. Recuerdo también que el ruido de Lou Reed me hizo apreciar el silencio de Luigi Nono. El corpus de un artista es como el de un tronco de un árbol sobre un río, a veces expuesto a tormentas y remolinos, otras a pasajes de

mayor calma, pero siempre es el mismo”.

Hay otra clave artística que reivindica Wilson, que en 2012 presentó en el Real *Vida y muerte de Marina Abramovic*: “Cuanto más natural quiere parecer un actor o un cantante en el escenario, más artificial resulta. Estar ahí arriba no es como estar en la calle esperando el autobús. Es

“CUANTO MÁS NATURAL INTENTA SER UN ACTOR O UN CANTANTE EN ESCENA, MÁS ARTIFICIAL RESULTA”, AFIRMA BOB WILSON

otra cosa. Y ya sabemos que estudiarse el libreto o una coreografía es un rollo, pero es que cuanto más se interiorizan, cuanto más mecánicos son los movimientos, más verdad y libertad transmiten”. Y cita como ejemplo a Montserrat Caballé, a quien ha decidido, a instancia de Joan Matabosch, dedicarle las

funciones de *Turandot*. No le ha costado convencerle. Wilson siente un inmenso afecto por ella. La dirigió en La Scala, en una producción de *Salomé*. Antes de empezar la faena, Caballé le preguntó con su guasa naif: “¿Seguro que quiere trabajar con una mujer de mi envergadura?”. Él estaba encantado: “Yo me ponía siempre sus discos

cuando fumaba porros y bebía vodka. Caballé me cambió la vida con su sentido del humor. Y con su manera de cantar. Lo hacía pianísimo, que es la manera más difícil. El director le pedía que subiera el volumen pero ella decía que no, que bastaba con un 80% de su potencial para que el resto lo completara

el público”. Aquella filosofía le marcó.

Las que sí deben gritar son Irene Theorin y Oksana Dyka, las dos sopranos que encarnarán a la sanguinaria monarca china, obligadas a penetrar en un registro agudísimo el muro de sonido masivo emitido por la orquesta. Así lo marca una partitura con tanteos bitonales y disonancias, detalle que delata el contagio del maestro de la melodía con la atmósfera vanguardista y experimental de los años 20 en el mundo del arte.

De ahí que, sorprendentemente, alguien como el revolucionario Arnold Schönberg, inventor del dodecafonismo, declarara su admiración hacia esta ópera. A juicio de Luisotti, “un perfecto ejemplo de equilibrio capaz de entusiasmar a los propios músicos y al público general”. Pura vanguardia terrenal y popular. **ALBERTO OJEDA**

Halffter apunta a Mussolini con su batuta

El director madrileño, a punto de completar su 'legislatura' al frente de la Maestranza, estrena este viernes en el teatro sevillano *Der Diktator* de Krenek. Será la primera vez que se vea esta ópera en España, en una producción ideada escénicamente por Rodríguez Villalobos.



Durante varios años el Teatro de la Maestranza de Sevilla ha sido un estandarte muy representativo de cierto tipo de ópera; una ventana abierta a la traumática creación lírica centroeuropea de principios del siglo XX. De la mano de su director musical hasta hoy —su contrato, que no va a ser renovado, concluye justa-

mente por estas fechas—, Pedro Halffter, hemos podido presenciar *El sonido lejano* de Schreker, *Doctor Faustus* y *Turandot* de Busoni, *El enano* y *El rey Kandaules* de Zemlinsky; o, en otro orden de cosas, *Doctor Atomic* de Adams.

Esa política innovadora ha ido perdiendo gas poco a poco,

aunque ahora toma un nuevo impulso con la presencia en el ilustre escenario de la ópera corta *Der Diktator*, de Ernst Krenek, patrocinada por la Fundación BBVA, que fue estrenada en 1928 junto a otras dos partituras igualmente breves, *Das geheime Königreich* y *Schwertgewicht, oder Die Ehre de Nation* (ésta califi-

cada como opereta). En las tres revela Krenek su sapiencia y su aclimatación al género recuperando elementos dispersos y combinándolos en un ejemplar repaso a una tradición que se aprecia, por ejemplo, en la elección de voces: para la ópera que nos ocupa dos sopranos, un barítono y un tenor. Instrumen-

Retorna al Teatro de la Zazuela, tras el doblete de *Enseñanza libre* y *La gatita blanca* (esta en colaboración con Vives), Gerónimo Giménez. De él se recupera, aunque en versión de concierto, una obra hoy escasamente conocida y raramente recordada (por eso es muy interesante su revisión): *María del Pilar*, que se estrenó el 17 de diciembre de 1902 en el Teatro Circo de Price de Madrid.

En contra de lo que se preveía en su momento, no tuvo el éxito de público esperado a pesar de contar con una de las mejores músicas del autor sevillano. Parece ser que en ello influyó la escasa calidad del

María del Pilar, zarzuela verista

libreto de Francisco Flórez García y Gabriel Briones.

En esa época Giménez contaba ya con un importante bagaje como compositor, con obras meritorias a sus espaldas, como las famosas *El baile de Luis Alonso* y *La boda de Luis Alonso* (1896 y 1897) y *La Tempranica* (1900), aunque siempre se ha comentado, y lo resaltaba Luis G. Iberní, que sus carencias eran notorias como músico un

poco labrado a sí mismo. Su formación no se podía comparar, por ejemplo, con la de sus colegas y coetáneos Chapí y Bretón. Pero era artista sensible y listo y supo administrar con inteligencia y gusto su autodidactismo poniendo sus saberes, su intuición y olfato al servicio de un género que siempre necesitó de artistas de su clase, que conseguían con espontaneidad, facilidad de escritura, oficio y soltura despertar el interés del público. Y de la crítica, que casi siempre habló bien de su labor, circunscrita al ámbito lírico y, dentro de éste, al de la zarzuela, chica y grande, aun cuando llegara a ser uno de los máximos responsables

**LAS FUNCIONES SE
COMPLETAN CON LA
REPRESENTACIÓN
DE *DER KAISER VON
ATLANTIS* DE VIKTOR
ULLMANN**



GUILLERMO MENDO

tos más bien líricos, aunque el personaje del Duce —porque, en efecto, es Mussolini el aludido—, se presta al empleo de uno de mayor entidad, el de un barítono de carácter o similar.

A la obra de Krenek se une otra más extensa, aunque de no mucho más de una hora, *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor

Ullmann (otro exponente de lo que los nazis llamaban ‘música degenerada’), que conoció su estreno en el Teatro Real hace un par de años. Como en el coliseo madrileño, en Sevilla se interpretará el arreglo de Halffter para gran orquesta. Cabe preguntarse qué necesidad existía de llevar a cabo trabajo tan me-

de la Sociedad de Conciertos. Tenía ya 33 años cuando acometió su primera partitura, la de la zarzuela en un acto *El vermouth de Nicomedes* (1885).

La crítica se portó bien con *María del Pilar* a raíz de su estreno. El conocido Cecilio de Roda consignaba en su comentario: “La orquesta de Giménez suena siempre bien, sin que jamás se eche de ver una inexperiencia en su manejo ni una vulgaridad en su disposición. A ratos se encuentran curiosos efectos instrumentales de un color original que revelan la pericia del maestro”. A todo ello Giménez unía una vena melódica de buena ley, muchas veces muy super-

ficial y arrevistada, pero siempre atractiva y, desde luego, pegadiza. Además, nuestro músico sabía bien cómo escribir para la voz, a la que concedía amplias posibilidades de lucimiento en largas y ejemplares frases. Se podrá comprobar a lo largo de esta nueva escucha de *María del Pilar*, impregnada, como es lógico dada la época, de aromas veristas. Iberní destacaba la hábil “fusión de lo popular y lo culto en un espontáneo y único equilibrio”.

**GERÓNIMO GIMÉNEZ FUE UN COMPOSITOR QUE SE
PUSO AL SERVICIO DE UN GÉNERO NECESITADO
DE ARTISTAS COMO ÉL, CON OFICIO Y SOLTURA**

ritorio cuando la partitura original estaba prevista para un grupo de cámara. Hoy parece que se está en disposición de saber que el propio Ullmann, que manejó los escasos medios a su alcance, mostró su deseo de orquestar la partitura en el futuro. En manos del doctor Krausse, de la editorial Schott, que ha publicado la edición camerística de Terry Woodward, estrenada en Ámsterdam en 1975, y también la de Halffter, existen, en efecto, según informaciones recientes, documentos con anotaciones de la mano del mismo compositor en las que se hace referencia a la eventualidad de la posible utilización de una gran orquesta. De ahí partió Halffter.

SARCASMO DE CABARET

Lo que nos dejó Ullmann, destinado a los instrumentistas y voces que tenía a su disposición en el campo de concentración de Terezín, es ya una composición que concentra toda la intención acerada, el valor alegórico, el simbolismo, el sarcasmo propio del cabaret. Halffter consultó además de aquellos documen-

tos, numerosas fuentes, repasando orquestaciones de obras de Schönberg, de Berg, de Zemlinsky, de Krenek (feliz coyuntura) y aun de Mahler; y de la empleada por el propio Ullmann para su ópera anterior *La caída del Anticristo*. Un trabajo que funciona teatralmente y que se va a poder contemplar en el conocido montaje del llorado Gustavo Tambascio, enjundioso, variado de ideas, de significados, de simbolismos, de impactantes imágenes. Casará con el que ha ideado Rafael Rodríguez Villalobos para la ópera de Krenek.

Se cuenta con un disciplinado equipo vocal, cuatro de cuyos componentes actúan en ambas obras: el musical barítono lírico Martin Gantner, la soprano lírico-*spinto* Nicole Beller Carbone (muy apreciados en la plaza), la soprano lírico-ligera Natalia Labourdette y el tenor Vicente Ombuena. En la de Ullmann cantan también David Lagares, Sava Vemic y José Luis Sol. Naturalmente, Pedro Halffter estará en el foso al frente de la excelente ROSS. **ARTURO REVERTER**

El Teatro de la Zarzuela ha dispuesto para las dos únicas funciones —en versión concertante—, previstas para hoy, día 30, y para el domingo, día 2, unos magníficos mimbres vocales. En los papeles principales estarán la soprano lírica plena, de soleado espectro, Carmen Solís; el tenor lírico-*spinto*, brioso y contundente, Ande-ka Gorrotxategi; el oscuro y resonante bajo Rubén Amoretti; y el noble y flexible barítono Damián del Castillo. El polifacético Mario Gas interviene como actor. En el foso, el titular del teatro, Oliver Díaz, maestro convincente, buen concertador y siempre plegado a la línea vocal. **A. R.**

Lokis, el crimen de Cantat a escena

El Festival de Otoño, que ha recuperado en esta edición su naturaleza original, circunscrita a un lapso de unas pocas semanas, vuelve a encarnarnos con abyecciones morales indigeribles. En su arranque, Simon Stone nos dejó rumiando de nuevo el parricidio de Medea con su versión de laboratorio y bistorí del mito griego. Y para su despedida, este sábado, Lukasz Twarkowski, aventajado discípulo de Krystian Lupa, nos introduce en la habitación del hotel de Vilna donde se cometió uno de los crímenes más mediáticos de las últimas décadas en Europa: el asesinato de la actriz Marie Trintignant a manos del cantante Bertrant Cantat. La golpeó en la cabeza repetidamente, al parecer envenenado por los celos.

Twarkowski desembocó en este trágico suceso mientras preparaba una adaptación teatral de *Lokis*, la novela fantástica y de terror de Prosper Mérimée, que de hecho da título al espectáculo que presentará en los Teatros del Canal. “Me interesaba la idea de construir en escena un *thriller* psicológico pero, después de leer el texto varias veces, me di cuenta de que no era suficiente. El bloqueo lo superé porque la trama de *Lokis* me recordó la historia de Cantat y Trintignant. Él confesó en una entrevista que lo peor de todo fue convertirse en un símbolo de la violencia contra las mujeres. Por supuesto, nosotros no hacemos un juicio sobre su culpabilidad, sino que reflexionamos sobre la imagen creada por los medios de comunicación: la de un monstruo”.

La conexión con la novela de Mérimée deriva de que esta presenta a un hombre del que se sospecha que es mitad humano y mitad oso (*Lokis*, por cierto, significa oso en litua-

no). La asociación con el vocalista galo, sin embargo, tampoco le bastaba a Twarkowski, que al final acudió a una tercera fuente para redondear su obra. En concreto, a otra vida extrema, la de Vitas Luckus, fotógrafo asediado por la

“NO HACEMOS UN JUICIO SOBRE SU CULPABILIDAD, SINO SOBRE LA IMAGEN DEL MONSTRUO CREADA POR LOS MEDIOS”. TWARKOWSKI

KGB, hecho que le llevó a la paranoia y el alcoholismo. Al final acabó matando a uno de sus agentes que había irrumpido en su domicilio para interrogarle y luego se suicidó tirándose por el balcón. Sus fotografías, crudas y salvajes, son un referente visual en Lituania. Twarkowski incorpora su pèripecia en un falso documental que bebe en la teoría de la cultura del simulacro de Jean Baudillard. **A. OJEDA**



DAVID RUANO

La Gran Guerra, en primera persona

José Luis Arellano, Guillem Clua y Nando López se trasladan este viernes a las trincheras de la I Guerra Mundial con *Barro*, una obra “metálica” que recupera, en los Teatros del Canal, testimonios directos de sus protagonistas.

La Joven Compañía inicia la tetralogía *Mapa de las ruinas de Europa* con *Barro*, un montaje con texto de Guillem Clua y Nando López y con dirección de José Luis Arellano que conmemora los cien años del armisticio que puso fin a la Primera Guerra Mundial. Este tridente creativo, que ya ha colaborado en obras como *Invasión*, *La edad de la ira* y *La Iliada* (Proyecto Homero), se ha propuesto reflexionar sobre el siglo que comienza con el final del conflicto pero centrándose en los hechos históricos que han marcado la Europa de

nuestros días. “Eso no quiere decir que las siguientes obras vayan avanzando cronológicamente o que sólo se hable de guerra”, señala a El Cultural Clua, que destaca el carácter colectivo del proyecto (cada una de las obras que seguirán a *Barro* será escrita por un tándem diferente). “Como la propia Europa”, sentencia.

Para Arellano, la obra es algo más que un canto antibelicista y la define como un intento personal de contar las claves que conforman el ideario humano y político de nuestro continente:



VÍCTOR DE LA FUENTE Y JOTA HAYA EN BARRO

“Hemos buscado una explicación de por qué surgen ahora viejas ideas como los nacionalismos, los populismos, los patriotismos, las fronteras... Aunque en ningún momento hemos querido ser didácticos sí que hay una necesidad de explicarnos todos esos fenómenos”. El director se enfrenta así a su quinta obra de Clua desde que empezaron a trabajar en 2012 en el CDN con *La piel en llamas*, y lo hace con una puesta en escena “metálica” de hélices gigantes que nos traslada a ese mundo de horror que sufrieron aquellos jóvenes en el 14 cuando descubrieron que el enemigo no era humano “sino un amasijo distante de metales que disparaba constantemente”.

Cartas, diarios y testimonios directos componen el laborioso proceso de documentación de *Barro*. A partir de ese material, Clua y Arellano elaboran personajes que nos transportan directamente al corazón de la batalla. Gracias a ellos, respiramos sentimientos tan encontrados

y complejos como los que vivió Europa durante aquellos años. Pese a todo, puntualiza Arellano, no estamos ante una manifestación de teatro documental: “La peripecia de los protagonistas es producto del ingenio de los autores. Por supuesto, los hechos históricos que subyacen son reales. Hay una intención directa de revivir la experiencia de algunos de esos jóvenes que, recién cumplidos los 18 años, salieron de las escuelas para ir directos al frente”.

Para Clua la tetralogía va más allá del aniversario del armisticio. “En 1918 murió la Europa de los imperios –reflexiona– y a partir de esas ruinas reconstruimos un continente distinto, el de los Estados-nación. Levantamos colosos con pies de barro que volvieron a desmoronarse 20 años después... Creímos haber aprendido la lección pero nos equivocamos. Quizás ahora estamos volviéndolo a hacer”.

La constatación de la falta de imaginación de los dirigentes del momento y su escaso valor para enfrentarse a quienes no veían más opción que la guerra son las dos cuestiones que, en opinión de Arellano, llevaron al desastre: “Ambas debilidades provocaron un cataclismo que erosionó aquel *statu quo* que parecía idílico (Europa estaba viviendo un largo período de paz) y propició la creación de una coyuntura llena de peligros y de nuevas ideas que debían ponerse a prueba. De ese roce nacería un mundo más inseguro y precario”. Clua recuerda la ironía de Mark Twain para señalar que la historia no se repite pero rima: “Ahora vivimos una de esas rimas, la más horrible de todas”. **JAVIER LÓPEZ REJAS**

Aída Gómez apuesta por la fusión

“Madrid en Danza debe servir como escaparate de las tendencias más actuales, de la excelencia del siempre exitoso ballet clásico o académico, de los nuevos experimentos que aún baile y artes visuales, de la fusión de la danza con el teatro físico, de la *performance* y de la danza inclusiva”. Así define Aída Gómez a El Cultural la filosofía de la nueva edición del certamen de la Comunidad de Madrid, que arranca el próximo 5 de diciembre con *El destacamento rojo de mujeres*, una de las piezas más emblemáticas del Ballet Nacional de China y carta de presentación de la compañía en nuestro país. Destaca en la oferta de este año la *Gala Homenaje a Marius Petipa* (integrada por primeros bailarines de los teatros Bolshoi y Mariinski) con motivo del 200 aniversario del coreógrafo, responsable de títulos como *La bella durmiente*, *El cascanueces* o *Don Quijote*. “Ha sido el más grande de todos los tiempos –señala Gómez, inmersa ya en las ediciones del año que viene de Madrid en Danza y Suma Flamenca–. Petipa legó para la posteridad un repertorio inmortal en el que yo destacaría *Don Quijote*”.

Triple Bill, del Ballet British Columbia, es otro de sus platos fuertes, una propuesta que integra *Beginning After*, coreografía de Cayetano Soto realizada en colaboración con los bailarines del BBC, *Solo Echo*, de Crystal Pite, y *Petite Cérémonie*, de Medhi Walerski. Para la directora, la presencia de Soto “es una muestra de la creciente proyección internacional de nuestros creadores”. Además, el colectivo Kor’sia representará, de la mano de Mattia Russo y Antonio de la Rosa, *Sakvatio*, un *site-specific* que podrá verse en el Museo del Prado el 16 de diciembre, jornada en la que participarán también *Bashdoor*, *la victoria absurda* (FM Art Collective), *Kjaj* (Fabrice Edelmann) y *Goyescas*, de Aída Gómez, que se encargará igualmente de la *Gala de danza española* del 28 de diciembre en los Teatros del Canal. Las compañías de Marco Flores (*Fase alterna*) y de Joaquín Grilo (*Cositas más*) serán, entre otras, protagonistas en los distintos escenarios de este Madrid en Danza. **J. L. R**



UN MOMENTO DEL ESPECTACULAR EL DESTACAMENTO ROJO DE MUJERES



LOS NIÑOS ACTORES
DE *ROMA* TRABAJARON
SIN GUIÓN

El tiempo perdido según Cuarón

¿Qué ocurre cuando un cineasta pone el foco sobre su propia historia? ¿Cómo se negocia, desde la concreción figurativa de lo cinematográfico, el torrente de subjetividad inherente a todo ejercicio autobiográfico? Si atendemos al empeño de los grandes maestros del cine, del Federico Fellini de *Amarcord* al Ingmar Bergman de *Fanny y Alexander*, parece evidente que los viajes filmicos a la propia memoria ponen de manifiesto un choque esencial entre naturalismo y artificio, entre el impulso verista y una invocación de lo imaginario. Un combate conceptual que fulgura con fuerza en *Roma*, el emotivo y sen-

La ganadora del León de Oro del Festival de Venecia, *Roma*, llega en diciembre a nuestras pantallas (pocas) y a la plataforma que la produce (Netflix) con una gran expectación. Alfonso Cuarón realiza una proeza filmica a través de un fresco familiar cargado de estampas cotidianas y rituales privados.

sorial viaje de Alfonso Cuarón a su infancia en la Colonia Roma, en Ciudad de México, en el seno de una familia de clase media-alta a principios de la década de 1970.

Ganadora del León de Oro en el pasado Festival de Venecia, y buque insignia del asalto de Netflix al panteón del cine de autor, *Roma* ha sido descrita por Cuarón como su proyecto más personal y el mayor desafío de su carrera, una afirmación que sorprende viniendo del autor de una distopía fantástica como *Hijos de los hombres* y una odisea galáctica como *Gravity*. Sin embargo, si se atiende al detallismo patente en la recreación histórica, así



gracias al trabajo con su cámara digital Alexa de 65mm. El director de *Grandes esperanzas* busca dar forma a una memoria viva, y para ello hace colisionar sus propios recuerdos, petrificados por el paso del tiempo, contra la cara más azarosa de la representación fílmica.

CAOS EN LAS ESCENAS

Según explicó el director en Venecia, los niños y los actores no profesionales de *Roma* (la mayoría) trabajaron sin guion, a lo que cabe sumar las indicaciones contradictorias que, en ocasiones, Cuarón repartía para generar una sensación de caos en las escenas. El resultado de esta operación de riesgo es una obra vibrante, que en sus pasajes más deslumbrantes consigue dar forma a una realidad en bruto, es-

las que sobresalen objetos y gestos empapados de memoria. Resulta extraordinario el modo en que el cineasta mexicano insufla un aliento poético a detalles aparentemente banales, como una ventana sucia, una pelota deshinchada, un niño que juega a hacerse el muerto, o una mano femenina que estruja un limón sobre carne picada.

Imágenes de gran fuerza testimonial que conforman el retrato intimista de un clan golpeado por la incomunicación entre los padres y los ecos de un agitado contexto social. Una crónica histórica en minúsculas que, en su preferencia por los tiempos (aparentemente) muertos, remite al trabajo de una estirpe de grandes cineastas orientales, de los minimalistas y sublimes dramas domésticos del japonés Yasujiro Ozu a las crónicas autobiográficas del taiwanés Hou Hsiao-hsien, donde la Historia se infiltra en la cotidianidad de los personajes.

Sostenida por quebradizos filamentos narrativos, *Roma* acaba poniendo el foco en la odisea vital de una de las jóvenes criadas de la familia protagonista, Cleo, interpretada con sorprendente temple por la actriz no profesional Yalitza Aparicio e inspirada en Libo, la criada del clan Cuarón. Con su cuerpo menudo y su dignidad incommensurable, Cleo cataliza diferentes conflictos de alcance sociopolítico y cultural. Por un lado, está la compleja relación que se establece entre la criada

y la familia a la que sirve, un vínculo en el que se entrecruzan el afecto y el servilismo, y que Cuarón explora con más bonhomía que obras recientes como *Una segunda madre*, de la brasileña Anna Muylaert, o *La nana*, del chileno Sebastián Silva. Cleo es también el eje central de la reflexión que propone el filme en torno al rol de la mujer en una realidad marcadamente patriarcal. Y, por último, la protagonista debe encontrar su lugar en una sociedad que tiende a estigmatizar su condición indígena, algo que la película pone en primer plano a través del uso del idioma mixteco.

Cabe decir que, a medida que el personaje de Cleo va adquiriendo profundidad psicológica, *Roma* abandona su acercamiento a la cotidianidad de los personajes en pos de la construcción de un arco dramático más convencional, sostenido por una noción algo hiperbólica de la catarsis narrativa —un recurso que Cuarón ya explotó en *Gravity*— y por una colección de imágenes simbólicas, de unos ganosos fornicando como emblema vitalista a unas cabezas disecadas de perros como *memento mori*. Pese a estas concesiones emocionales, el director de *Y tú mamá también* —otra película sobre jóvenes que descubrían la complejidad y sinsabores de la realidad adulta— consigue con *Roma* la difícil proeza de evocar el pasado con un pie puesto en la nostalgia y el otro en el escrutinio crítico. “¿Qué significa recordar —apunta Cuarón— sino aceptar que todo ejercicio de memoria trastoca tanto nuestra visión del pasado como de la realidad presente?”. **MANU YAÑEZ**

CUARÓN COLISIONA SUS PROPIOS RECUERDOS, PETRIFICADOS POR EL PASO DEL TIEMPO, CONTRA LA CARA MÁS AZAROSA DE LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA

como al delicado equilibrio entre realismo y artificio, es posible advertir las huellas del esfuerzo titánico que implicó la realización de una película que parece transponer, al ámbito del cine, el modelo proustiano de *En busca del tiempo perdido*.

En su cara más vivencial, *Roma* hace gala de una estética de raigambre neorrealista que configura un universo táctil y al mismo tiempo hipersensible a las corrientes emocionales del relato. Un naturalismo en blanco y negro —un océano de tonalidades grisáceas— que Cuarón dota de un aura hiperrealista

quiva e imprevisible. Por otro lado, en su cara más artificiosa, *Roma* revela una puesta en escena sostenida sobre un conjunto de reglas férreas: la cámara observa a sus personajes desde la distancia, apartada, en largos planos secuencia, como si fuera una presencia fantasmagórica. Desde esa perspectiva neutra, Cuarón cincela un fresco familiar cargado de estampas cotidianas y rituales privados, composiciones de grupo de



Los últimos tiempos del salvaje oeste

ARTHUR MORGAN LUCHA POR MANTENER SU CÓDIGO DE HONOR

sonajes muy variados, desde un reverendo a un prestamista, pasando por mujeres y niños, y funciona como una unidad familiar con sus propias jerarquías y códigos. Uno de los aspectos más sorprendentes es la gestión del campamento, donde cada uno ejerce sus funciones, pero donde después de cada evento discuten y reaccionan de manera natural: se reúnen alrededor del fuego para festejar una victoria (y cantar *Cielito Lindo* con gran tino), se echan en cara decisiones, comentan temas que les preocupan, buscan comprensión o maneras efectivas de pasar el rato. Arthur, a pesar de ser el protagonista, es un elemento más de ese ecosistema, habitándolo de forma natural, sin que todo gire siempre en torno a él.

Todo el tiempo que el juego dedica a caracterizar su larga lista de personajes, sin embargo, implica una falta de ritmo muy acusada en la primera mitad. Durante las veinte horas iniciales la trama parece deambular sin rumbo, encadenando situaciones de manera más bien arbitraria, casi como excusas para desplazarse por el enorme mundo del juego. El cambio sucesivo de escenarios permite a los desarrolladores fijar su atención en aspectos concretos de la sociedad de la época: de la rivalidad de familias terratenientes sureñas a tensiones en las grandes ciudades de la revolución industrial, del esfuerzo del capital por civilizar el continente a las insoportables injusticias de los últimos nativos americanos. El lienzo que ofrece de este momento en el tiempo refleja una obsesión casi enfermiza por el detalle, pero retrasa en exceso

Rockstar vuelve después de cinco años con *Red Dead Redemption 2*, un juego mucho más sobrio que la alocada sátira de *Grand Theft Auto*. La crónica del declive de la banda de Dutch van der Linde rehúye el romanticismo del western clásico para adoptar una visión compleja y repleta de matices, pero lastrada por decisiones de diseño no siempre acertadas.

En 1899 la conquista del oeste americano estaba llegando a su fin. Arthur Morgan ejerce de mano derecha del jefe de una de las últimas bandas de forajidos. Después de un desastroso atraco, se ven obligados a huir a las montañas para escapar de las autoridades y poder planificar una vía de escape. Pero los delirios de grandeza de Van der Linde y su visión de una Ítaca donde poder escapar de la implacable persecución del Tío Sam solo se pueden financiar con dinero, lo que rápidamente les pone en directa confrontación con el empresario Leviticus Cornwall, una agencia de detectives y la banda rival de los

O'Driscoll. Arthur trata por todos los medios de sostener la frágil unión del campamento, obligado por los códigos de lealtad del grupo, mientras el mundo que han conocido, y en el que de alguna forma han prosperado, se desmorona a su alrededor, de manera lenta pero inexorable.

NOVELA DEL XIX

Red Dead Redemption 2 es un título monumental, un ejercicio de gigantismo narrativo que pulveriza los récords de la industria con el volumen de su producción. Una obra de cientos de millones de dólares que funciona como el contrapunto

narrativo a *Grand Theft Auto*. Mientras la saga urbana de Rockstar siempre trata de presionar los límites de la sátira absurda, y a veces del buen gusto, sus historias sobre la frontera americana adoptan un cariz más reflexivo. Si en una Sam Houser, productor y guionista responsable de ambas, demuestra un enciclopédico conocimiento de la cultura pop enraizado en el cine y la música contemporáneos, en la otra su inspiración se vuelve hacia la novela decimonónica de manera clara: Dickens, Thackeray, Zola, James e incluso Conan Doyle.

La banda de Dutch está formada por una veintena de per-

el estallido argumental. A pesar de sus problemas con el ritmo de la trama, tanto los diálogos como los personajes están a un nivel superlativo, muy por encima de cualquier otro estudio de la industria.

ATRAPADO EN EL TIEMPO

Es en sus mecánicas jugables donde *Red Dead Redemption 2* muestra una actitud demasiado conservadora. Aunque han transcurrido más de ocho años desde el lanzamiento de la primera parte, el diseño apenas ha cambiado salvo para profundizar en una ambiciosa pero a la postre ineficiente apuesta por el realismo. Muchas veces el juego parece empeñado en interrumpir la acción para realizar todo tipo de acciones mundanas

como comer, dormir, cepillar al caballo o limpiar las armas. Resulta del todo incoherente que se pretenda justificar estas medidas como garantes de la inmersión cuando en cada tiroteo, de los que hay muchos, los enemigos se presentan siempre en regimientos. Unas fases de acción fantásticas que entran de lleno en las convenciones del medio, y que además sufren un sistema de control obtuso y problemático. No quiere decir esto que no se disfruten, porque los aspectos formales, sobre todo la música, están a un nivel excelente, pero sí se echa de menos una mayor innovación.

Red Dead Redemption 2 es un juego de contrastes. Una obra

extremadamente ambiciosa en la creación de los últimos años de una tierra salvaje, que hace gala de un coraje tremendo a la hora de subvertir el tradicional viaje iniciático y las fantasías de

EL JUEGO HACE GALA DE UN CORAJE TREMENDO A LA HORA DE SUBVERTIR EL TRADICIONAL VIAJE INICIÁTICO

poder tan habituales en los juegos, especialmente los de mundo abierto. La historia de Arthur Morgan y de los personajes que le acompañan en su periplo es tremendamente humana, con

un final que seguramente pasará a los anales del medio por lo arriesgado de su propuesta. En esta ocasión Rockstar también ha conseguido destacar a la hora de empoderar sus personajes femeninos, de los que hay muchos, muy diferentes entre sí y con una importancia capital en los acontecimientos. Y gracias a un extenso epílogo, todo queda hilvanado en la primera parte de manera magistral, creando un díptico unitario. Es una pena, por lo tanto, que el apartado de diseño se haya quedado un poco rezagado, lo que probablemente lo convierta en un título divisivo. Pero aun así, y sin ningún género de dudas, es también uno de los mejores juegos del año. **BORJA VAZ**

TEATRO Cofidis ALCÁZAR

Voltaire
Rousseau
LA DISPUTA
DE JEAN-FRANÇOIS PRÉVAND

JOSEP MARIA FLOTATS PERE PONCE

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN
JOSEP MARIA FLOTATS

★★★★★ "EL EXQUISITO TOQUE FLOTATS. EXTRAORDINARIA" ABC
★★★★★ "UN TOUR DE FORCE ADMIRABLE" EL PAÍS

★★★★★ "UNA LECCIÓN DE INTERPRETACIÓN" DIARIO CRÍTICO
★★★★★ "UN ENCENDIDO Y CHISPERANTE DEBATE" EL MUNDO

DEL 20 DE SEPTIEMBRE AL 6 DE ENERO
JUEVES Y VIERNES: 18:00H. SÁBADOS Y DOMINGOS: 17:00H.

Producción y distribución: **TALLER 75 S.L.** taller75@outlook.com
CDN Centro Dramático Nacional
maem

Canal oficial de venta: **gruposmedia.com**
Otros puntos de venta: **ticketmaster** **hABRA ENTRADAS** **ticketea** **entradas.com**



JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON

“**B**elleza” y “Verdad” son palabras que atraen poderosamente la atención, pero cuando forman parte de una misma proposición, cuando se pretende relacionarlas, lo primero que hay que hacer es intentar definir las. Y no es fácil, ya que el concepto de “Belleza” posee una fuerte carga subjetiva; no todos coincidirán en su apreciación de obras de, por ejemplo, Botticelli, Velázquez, Francis Bacon, Lucien Freud, Goya, Klee, Picasso, Mondrian, o en manifestaciones como un grafiti, ni en el juicio que merecen distintos tipos de música (clásica, atonal, jazz, rock...). La apreciación de la belleza depende de muchas variables, la mayor parte de carácter personal; nuestros juicios pueden verse influidos por elementos como la sensibilidad a los colores o sonidos, los estados emocionales o la interpretación que otros han transmitido de la obra contemplada o escuchada.

Y ¿QUÉ PASA CON LA “VERDAD”, que se supone menos relativa, pero que ha sido una de las grandes víctimas del posmodernismo? (“Mi verdad es tan válida como la tuya” constituye una de las máximas posmodernas). Ante estas razonables dudas, una posibilidad es

mirar a la ciencia, preguntarse si en ella los conceptos de “Belleza” y “Verdad” son menos ambiguos. Con respecto a la “Verdad” no parece que existan dudas: con todas las limitaciones temporales que se quiera (lo que hoy es seguro, acaso mañana no lo sea tanto), la ciencia busca

la verdad, pequeña o grande; se ocupa de identificar lo que existe en la naturaleza, en el universo, y en establecer las leyes que rigen lo que existe o sucede allí. Más impreciso es el papel de la belleza en la ciencia... si es que existe. Pero sí que existe, aunque también aquí depende de la sensibilidad del científico en cuestión. En su hermoso librito de 1940, *Apología de un matemático* (ya me he referido a él en alguno de mis artículos), el matemático inglés G. H. Hardy escribía: “Los modelos de un matemático, al igual que los de un pintor o un poeta deben ser hermosos; las ideas, como los colores o las palabras, deben ensamblarse de una forma armoniosa. La belleza es la primera señal, pues en el mundo



CONCHA DE CARACOLA TONEL. DE CIELO Y TIERRA (PHAIDON)

no hay un lugar permanente para las matemáticas feas”. Un poco antes, en 1938, uno de los creadores de la mecánica cuántica, Paul Dirac, declaró: “En sus esfuerzos por expresar las leyes fundamentales de la naturaleza el investigador debería buscar sobre todo la belleza matemática”.

CIENTÍFICOS COMO Hardy o Dirac supieron explotar bien la idea, sus ideas, de belleza. En el caso del segundo, su formulación de la mecánica cuántica al igual que la ecuación relativista del electrón, que propuso en 1928 y de la que surgió, como una consecuencia impuesta por la ecuación, la idea de la antimateria, son deudoras de lo que entendía por “belleza matemática”. Pero ni todas las personas tienen esa “sensibilidad”, ni la belleza de una teoría se manifiesta con claridad. Si, por ejemplo, escribiésemos, con todos los términos que intervienen en ellas, las ecuaciones básicas de la electrodinámica de Maxwell (uno de los pilares de la “civilización electromagnética”, en la que vivimos), no veríamos en ellas mucha belleza.

AHORA BIEN, en los plurales nichos científicos existe un lugar que podemos asociar a la idea de belleza, y es el concepto de “Simetría”. Un notable matemático alemán, Hermann Weyl, escribió en un libro titulado, precisamente, *Simetría* (1952): “Si no me equivoco la palabra simetría tiene dos acepciones en el lenguaje corriente. En el primer sentido, simétrico significa algo así como bien proporcionado, bien equilibrado, y simetría indica esa especie de concordan-

cia entre varias partes por la cual éstas concurren a integrarse en un todo. La belleza está ligada con la simetría”. Acaso nadie haya mostrado con tanta sencillez como elegancia la relación entre “Belleza” y “Simetría” como Leonardo da Vinci con *El hombre de Vitruvio* (1501). Desde el punto de vista de la matemática, ese dibujo es un ejemplo de “simetría bilateral”, la simetría de izquierda y derecha, muy característica en la estructura de los animales superiores, especialmente en el cuerpo humano. Que la simetría es bella, o que la percibimos como tal, es algo de lo que encontramos evidencia en innumerables seres y obras; por ejemplo, en la simetría octogonal del interior (multiplicada por dos en el exterior) de la iglesia de Santa María de los Ángeles de Florencia, diseñada por Brunelleschi, que se comenzó a construir en 1434. En la ciencia, en la física en particular, la presencia de las simetrías es menos aparente para el profano, pero desempeñan un papel muy importante. Si nos fijamos en las ecuaciones básicas de la Teoría de la Relatividad General que Einstein completó en 1915, una teoría que ha sido calificada como “una de las construcciones más hermosas de la física”, y al igual de lo que sucede con la teoría de Maxwell, uno no ve en ellas mucha belleza, pero la encuentra cuando entiende el principio de simetría que

subyace en ellas: “las leyes de la física deben tener la misma forma independientemente del sistema de coordenadas en que se expresen”. De hecho, una buena parte de la física teórica actual se basa en principios de simetría, la mayor parte de las veces muy sofisticados.

INDEPENDIENTEMENTE de la asociación que podamos establecer entre el concepto de “Belleza” y el de “Simetría”, este posee un atributo diferente y sorprendente, atributo que puso de manifiesto, ahora hace un siglo, una matemática a la que dediqué hace tiempo uno de mis

artículos: Emmy Noether. En 1918 Noether publicó un resultado, conocido como “Teorema de Noether”, que muestra que a toda simetría le corresponde una ley de conservación. Así—es el caso más sencillo—, el que una ley física, como las de la mecánica de Newton, no cambie cuando se

modifica el origen de tiempo que se toma (simetría bajo traslación temporal), implica la conservación de la energía. Y si tenemos en cuenta la importancia que tienen las leyes de conservación—las que acaso podríamos denominar “agarraderos” para evitar sumergirnos en un mundo físico caprichoso e impredecible—, entonces no cabe sino celebrar la contribución de aquella, por entonces, mujer-matemática en un mundo de hombres.○

“EN SUS ESFUERZOS POR EXPRESAR LAS LEYES DE LA NATURALEZA EL INVESTIGADOR DEBERÍA BUSCAR LA BELLEZA MATEMÁTICA”. PAUL DIRAC



21^o
EDICIÓN

Premio Fertiberia
MEJOR TESIS DOCTORAL EN TEMAS AGRÍCOLAS

Un año más, Fertiberia, en colaboración con el Colegio Oficial de Ingenieros Agrónomos de Centro y Canarias, convoca su Premio Anual a la Mejor Tesis Doctoral

más información en fertiberia.com/tesis



Juan Cruz

El último libro de este escritor, periodista y activista cultural que es Juan Cruz (1948) tiene mucho de autorretrato. *Primeras personas* es un paseo melancólico y estimulante por el mundo de la cultura y sus gentes.

¿Qué libro tiene entre manos?

Ahora leo la poesía de Jaime Gil de Biedma. Siempre vuelvo a ella, en tiempos de melancolía.

¿Qué le hace abandonar la lectura de un libro?

La pedantería, la impostura, la maldad. Pedantería literaria, impostura civil, maldad humana.

¿Con qué personaje le gustaría tomar un café mañana?

Con mi madre.

¿Recuerda el primer libro que leyó?

Con conciencia de estar leyendo un libro decisivo, a los dieciocho años, cuando descubrí *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante.

¿Cómo le gusta leer, cuáles son sus hábitos de lectura: digital, papel, por la mañana, por la noche...?

Leo a todas horas, en papel, leo cuando estoy muy solo.

Cuéntenos alguna experiencia cultural que cambió su manera de ver la vida.

La vida en Inglaterra, el descubrimiento de los museos, las lecciones de don Emilio Lledó en la Universidad de La Laguna.

Escribe usted en el prólogo de *Primeras personas* que “uno

se hace con otros” y que por lo tanto es casi un autorretrato. Sí. Es un libro para abrazar a otros. Neruda tiene un verso, “el destino del hombre es amar y despedirse”. Este libro combina ambos, el amor y la despedida. Me costó mucho hacerlo, muchos textos me desgarraron, la verdad. **Elíjanos de “tantos otros” que ha conocido, a tres que por alguna razón le parezcan excepcionales.**

Emilio Lledó, Pérez Minik y mi madre.

Dice también que apenas hay papeles en los que apoyarse. ¿Lo fía todo a la memoria, siempre tan selectiva?

Escribo desde una impresión, y a partir de ahí asocio imágenes de las personas que he conocido. Son retratos de gestos y de estados de ánimo.

En este jarrón hecho de cristales rotos que es *Primeras personas* (Alfaguara) hay más melancolía que en otros egos revueltos suyos, ¿no es así?

Sí, es así. Es un recorrido por una memoria que recibe impactos sentimentales. Es un libro que refleja esos impactos en mí. Es, como dice, un autorretrato con otros.

¿Cómo podríamos acercar más los libros a la gente?

Teniendo más espacios en los medios, sobre todo en los audiovisuales, para explicar la lectura como uno de los apoyos más eficaces en la educación de los niños. Que TVE no tenga un gran programa cultural es un desperdicio contemporáneo.

De qué libro de la historia de la literatura le hubiese gustado ser su autor?

Me hubiera gustado vivir en *Rayuela* y en el *Gran Gatsby*. De hecho, mientras leí *Rayuela* pedí que no me hicieran la cama en el Colegio Mayor. Quería vivir siempre en esa atmósfera.

¿Entiende, le emociona, el arte contemporáneo?

No lo entiendo: me emociona, me emociona Mompó, me arebata Bacon, todo lo sencillo complejo me fascina.

¿De qué artista le gustaría tener una obra en casa?

Ya tengo: de José Luis Fajardo. No tengo de Mompó. Tengo de Gordillo, de Chirino, de Cristino de Vera, de Saura. ¡Grabados!

¿Le importa la crítica? ¿Le sirve para algo?

Ahora redescubrí las crónicas literarias de Edmund Wilson que publicó Barral en 1972. Excelentes, hipercríticas. Me gusta leer lecturas de libros, que es otro modo de hacer crítica.

¿Qué música escucha en casa?

Me gustan mucho los párrafos musicales más melancólicos de Vivaldi y de Albinoni. A veces escribo siguiendo esos ritmos.

¿Le gusta España? Denos sus razones

España es un país extraordinario: por su literatura, por su humor y porque no se toma en serio simulando que se toma muy en serio.

Una coda: ¿vive para escribir, o escribe para vivir (otra vez)?

Escribo porque estoy solo. ●

¡Toda una vida de diversión!



Acuario
de Zaragoza



Acuario de Zaragoza
Tel 976 076 606



Parque de Atracciones
Tel 976 453 220

Infórmate de nuestros PASES ANUALES en:
acuariodezaragoza.com | atraczara.com

Vosotras
hacéis historia...



...nosotros cuidamos
del terreno de juego.



- > Un líder mundial en energías renovables.
- > Impulsando la igualdad a través del deporte.

Fútbol
Bádminton
Rugby
Triatlón

Gimnasia
Voleibol
Balonmano
Piragüismo

Boxeo
Tenis de mesa
Esgrima
Karate

Hockey
Surf
Deportes de hielo
Atletismo

