

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

EL CULTURAL

11-17 de enero de 2019

www.elcultural.com

Ida Vitale
Jesús Ferrero
Rosalind Krauss
Dan Jemmett
Mariano Barroso

Lorca

premonición y sacrificio

Pasqual y Conejero culminan su obra
inacabada con *El sueño de la vida*

EL MUNDO



Banco Santander ha sido reconocido por The Banker como

Banco del Año

en Argentina, Chile, Polonia y Portugal por su sólida estrategia, su capacidad de innovación y las soluciones digitales que ofrece para ayudar a las personas y empresas a progresar cada día.





LUIS MARÍA ANSON
de la Real Academia Española

Graciano García, las raíces que crecen bajo tierra

Graciano García, el poeta, es el roble firme frente al viento y la borrasca, la ceniza que convierte en llama cada verso. No se ven sus raíces, pues crecen bajo tierra. Pero allí están entre la alegría de los montes asturianos, la luz de los manantiales, la mar abierta.

Escribe las palabras que el abuelo, rodeado de admiraciones y cariños, entre premios Príncipe de Asturias y Fundaciones triunfantes, dedica a sus nietos evadiéndose de los silencios del tiempo. Descienden las gaviotas entre los celajes de Asturias, portando en sus alas la luz última de las estrellas. Graciano García es testigo mudo de viejos amores, de besos escondidos, de insólitas promesas. Sus cinco nietos—dos niñas y tres niños— abren las puertas de la vida, de asombro en asombro, enredados siempre en la esperanza, porque el otoño no se lleva todas las hojas. Ayuda el abuelo a los nietos a encontrar la luz en la oscuridad, el aliento para comprender

y crear. No hay sueños imposibles. Traslada a los niños su amor por la verdad, su valor para condenar la maldad, para andar, con paso firme y el ánimo despejado, por los difíciles caminos de la vida.

Nació el poeta en octubre del año 1939, tiempo de esperanzas vigiladas, de cadenas y silencios, cuando vagaban por la España cainita las sombras de la guerra incivil. Se refugió Graciano García en Europa, al considerarla vigía de la libertad, espacio de grandeza cultural. Brinda ahora por la España de la Transición, que ha dejado para siempre la persecución de las ideas. Combate a los que se adueñan de las mordazas y viven en la mentira. Quiere que sus nietos caminen lejos del abismo y que sus sueños sean limpios y generosos, hechos de amor y de humildad. Y que no se rindan. “Si verdaderamente queréis volar—les dice— os crecerán las alas”.

El hombre es también, de forma inevitable, porteador de

desilusiones, de desdichas y de penas. Por eso parece necesario suprimir las cerraduras y que resplandezca la alegría. Recuerda a sus nietos Graciano García, que un mundo sin versos es como un mar sin olas, un bosque tras el incendio, un amanecer sin esperanza. Piensa que la razón es débil, que el poder está en las emociones. “Los pasos del amor—escriben silenciosos como las pisadas de la brisa”. Es importante huir de la codicia, de la vanidad, del rencor, no caer en el infierno de la envidia, en el abismo del odio. Porque una vida sin amor es como una estrella sin luz. Se desgranán los versos de *Palabras del abuelo* con tranquila cadencia musical, mientras desfilan los paisajes últimos de la tierra y del alma.

Alienta el poeta a sus nietos a que luchen por la igualdad de la mujer para que recuperen ellas la dignidad secuestrada por un egoísmo atroz. Cree en la diversidad y considera un grave error desdeñar otras culturas y otras tierras. Pide a las

niñas, a los niños, que trabajen por un país que proteja a los débiles y a los indefensos, que acoja a los perseguidos por el infortunio. Rechaza el odio y la discordia, la mediocridad y la avaricia. Y recuerda siempre que el amor verdadero está unido al bien como los astros a la luz. El mundo es una jungla de intereses y por ello seguirá habiendo en él tristeza, violencia, sufrimiento. Pero no se puede perder la fe, porque hay mucha gente sencilla, mañanas claras y corazones libres. Por eso el poeta anima a sus nietos y a la entera juventud a que despierten para hacer nuevo el sol de cada amanecer, viviendo en todo momento como la llama que quema el tronco en el fuego, lentamente, sin atajos ni urgencias.

Un libro este, en fin, *Palabras del abuelo*, en el que su autor, de vuelta de todo, por encima ya del bien y del mal, derrama la sencilla sabiduría de una vida plena de experiencias, de frágiles sentimientos y pensamientos profundos. ●

MÁS ALLÁ DE 2001: ODISEAS DE LA INTELIGENCIA

ESP/ACIO

DEL 31 DE OCTUBRE DE 2018
AL 17 DE FEBRERO DE 2019



Espacio Fundación Telefónica

C/ Fuencarral 3, Madrid

Exposición gratuita

espacio.fundaciontelefonica.com

#OdiseasIA

Mat Collishaw, AQ, 2016. Cortesía del artista y de Blain | Southern. Fotografía: Todd White.

Telefónica
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
Frias, 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, Victor 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,
Rocío 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



SUMARIO

11-17 DE ENERO DE 2019

3. PRIMERA PALABRA

Graciano García, las raíces que crecen bajo la tierra, POR LUIS MARÍA ANSON

6. DARDOS

¿Podremos vivir fuera de la Tierra?, POR RAFAEL BACHILLER Y ANTONIO J. DURÁN

25. MÍNIMA MOLESTIA

400 huevos, POR IGNACIO ECHEVARRÍA



PORTADA

Lluís Pasqual, Emma
Vilarsau, Daniel
Jumillas y Nacho
Sánchez fotografiados
por Jose S. Gutiérrez



DANIEL MORDZINSKI

8



26

ARTE

26. Entrevista con Rosalind Krauss,
figura esencial de la teoría y crítica
de arte, POR IVÁN LÓPEZ MUNUERA
32. El mundo de los Brueghel, POR
JOSÉ MARÍA PARREÑO
34. Haegue Yang, la sensorialidad
total, POR JAVIER HONTORIA



42

ESCENARIOS

36. Pasqual y Conejero hablan de
El sueño de la vida, POR ALBERTO OJEDA
40. Dan Jemmett vuela a La Abadía
con Sartre, POR JAVIER LÓPEZ REJAS
42. La *Tetralogía wagneriana* recala
en el Real, POR ARTURO REVERTER



44

CINE

44. *La Favorita*, de Yorgos
Lanthimos, POR MANU YAÑEZ
46. *Border*, de Ali Abbasi, llega a la
cartelera, POR JAVIER YUSTE



CIENCIA

46. *ENTRE DOS AGUAS*
Mujeres en la NASA

POR JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON



48. **ESTO ES
LO ÚLTIMO**
Mariano Barroso

LETRAS

8. La memoria inédita de Ida Vitale
11. *Shakespeare Palace*, POR BEGOÑA MÉNDEZ
12. Eduardo Iglesias. *El vuelo de los charcos*, POR ÁNGEL BASANTA.
13. Eva Baltasar. *Permafrost*, POR NADAL SUAU.
14. Jesús Ferrero: "Nada llega a ser real sin haber sido narrado". POR A SEOANE
16. Dennis Lehane. *Después de la caída*, POR MIGUEL ÁNGEL OESTE
18. Oliver Sacks. *El río de la conciencia*, POR NICOLE KRAUSS
20. Osterhammel sobrevuela la globalización, POR ALBERTO GORDO
22. Bruno Monsiegeon. *Mademoiselle*, POR ALVARO GUIBERT
23. Dave McKean. *Black Dog* / Pablo Aulladel. *Potemkin*, POR FELIPE H. CAVA
24. Libros más vendidos

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

¿Es posible que el ser humano pueda establecerse fuera de nuestro planeta? Algunas acreditadas opiniones científicas abren puertas al “exterior”.



ANTONIO J. DURÁN
Escritor y matemático

A medio plazo, inimaginable

La brutal escalada atómica militar durante la guerra fría hizo tomar conciencia pública de que los humanos podíamos acabar con la vida en la Tierra. La desazón se reforzó con el descubrimiento, hace algo menos de cuarenta años, de evidencias científicas que apuntaban a que la extinción de los dinosaurios pudo ser causada por el choque de un pequeño asteroide con la Tierra. La capacidad de evocación de los grandes lagartos antediluvianos (incluso antes del feroz empuje publicitario que supuso la serie *Jurassic Park*), aumentó la impresión de cuán frágil puede ser la vida en nuestro planeta. Y a esas amenazas azarosas de los meteoritos o los cometas, se ha añadido otra tanda de peligros generados por acciones humanas, ya sea la destrucción de la capa de ozono o la más amenazante del cambio climático.

Sin duda las pulsiones milenaristas de 2000 o la supuesta profecía maya del fin de los tiempos para 2012, ayudaron a aumentar la pesadumbre ante un cercano fin de la vida en la Tierra. Un repaso a la cartelera de la última década muestra que no han sido pocas las superproducciones hollywoodienses que han intentado rentabilizar en taquilla estos miedos apocalípticos más o menos justificados. Una parte no desdeñable de estas películas han propuesto como solución la búsqueda de otros planetas donde cobijarse cuando en este las cosas se pongan realmente feas. Además de los guionistas, reputados científicos han aconsejado explorar la búsqueda de hogares alternativos que garanticen la futura supervivencia de la humani-

dad, o al menos de una parte, fuera de la Tierra. El más destacado de ellos fue Stephen Hawking. Su doble condición de científico y *showman* hizo que todo lo que Hawking decía tuviera repercusión, ya fuera poner en duda la existencia de Dios o avisar sobre la necesidad de explorar otros mundos.

Hoy por hoy es pura ciencia ficción pensar, no ya que podamos alcanzar planetas donde la humanidad pueda asentarse, sino tan siquiera tratar de establecer colonias mínimas en algún sitio del sistema solar donde acomodar a un puñado de humanos que puedan eventualmente volver a repoblar la Tierra en caso de desastre. Naturalmente, Hawking sabía de lo que hablaba, y sus propuestas fueron más consistentes y estructuradas que las de los guionistas, y sugerían empezar por estudios teóricos serios y dirigidos. Antes de nada, hay que analizar las posibilidades de supervivencia fuera de la Tierra, calibrar adecuadamente qué necesitamos desarrollar para acceder al menos al establecimiento de colonias cercanas, mientras potenciamos la localización de planetas en estrellas próximas teóricamente compatibles con la vida. Empezar a estudiar todo esto es factible, que se pueda convertir en realidad en el medio plazo es inimaginable. Posiblemente Hawking tenía en mente otra utilidad para estos estudios: el que la conclusión sea que vamos a tardar bastante tiempo en tener una alternativa viable a la Tierra tal vez sirva para que cuidemos más del único sitio donde hoy por hoy podemos sobrevivir... ▲

HOY ES PURA CIENCIA FICCIÓN PENSAR, NO YA QUE PODAMOS ALCANZAR PLANETAS DONDE LA HUMANIDAD PUEDA ASENTARSE, SINO TAN SIQUIERA ESTABLECER COLONIAS MÍNIMAS EN ALGÚN SITIO DEL SISTEMA SOLAR

planeta? Hitos recientes como el viaje de la sonda New Horizons y Rafael Bachiller y Antonio J. Durán nos ponen los pies en la Tierra. **D A R
D O S**



RAFAEL BACHILLER

Astrónomo y director del Observatorio Astronómico Nacional

Terraformar la Tierra

La degradación del medio ambiente, el progresivo agotamiento de los recursos naturales y el vertiginoso cambio climático hacen que ya soñemos con emigrar de nuestro planeta cuando lo hayamos convertido irreversiblemente en un inmenso basurero.

Pero en nuestra vecindad no hay otro planeta tan agradable como fue, y todavía es –aunque quizás por poco tiempo– la Tierra, así que la terraformación de otros cuerpos del sistema solar se impone como la idea más prometedora. Novelas y películas de ciencia-ficción ya han jugado con este planteamiento desde hace décadas. En esas historias, naves enviadas por los humanos exploran otros mundos e introducen agentes externos (por ejemplo, la plantación de algas) con el fin de crear una atmósfera que sea respirable y modificar el clima para hacerlo apto a los humanos. Así sucede por ejemplo en la saga *Star Trek* en la que asistimos a la terraformación primero de Marte y luego de Venus.

En el mundo de la ciencia también se ha considerado la terraformación de diferentes cuerpos del sistema solar. La NASA ha llegado a organizar congresos sobre el tema. Pero los retos que hay que vencer para terraformar un cuerpo, incluso los más cercanos como la Luna y Marte, son insuperables hoy por hoy. Los trabajos de modificación de esos cuerpos serían muy lentos y requerirían muy posiblemente la presencia continuada de humanos en ellos. Cuando acudimos a otros cuerpos del sistema solar, las dificultades aumentan enormemente al hacerse las temperaturas más extremas. Así, aunque las lunas Ti-

tán, Europa o Encelado sean buenos candidatos para albergar algún tipo de vida rudimentaria, sería extremadamente complicado alterar sus condiciones para acoger a humanos.

A la búsqueda de mundos más propicios podríamos soñar con ir a otros sistemas planetarios, pero las naves que han llegado más lejos de nuestro planeta, las dos Voyager, apenas han alcanzado la heliopausa, esto es, el límite de la zona de influencia solar. Para llegar a los planetas de la estrella más cercana al Sol (Próxima Centauri, que se encuentra a 40 billones de kilómetros), una nave como las Voyager necesitaría 720 siglos. Con otros sistemas de propulsión, quizás se consiguiese reducir este tiempo a unos milenios. Vemos que se trata de un viaje que estará fuera de nuestras posibilidades durante mucho tiempo. La vida, y más concretamente la vida humana, requiere de una concurrencia ingente de circunstancias afortunadas. Una casi mágica conjunción de factores que, por ahora, solo hemos visto en la Tierra. Reproducir tal concomitancia de ingredientes, o encontrarla en otros mundos, siempre será extremadamente difícil. Así que durante muchos años, incluso durante siglos, seguiremos encadenados a nuestro pequeño planeta. No tenemos ningún otro sitio adónde ir. No tenemos ningún Plan B para el caso en que lo acabemos de arruinar. El único plan viable para sobrevivir como especie es el de volver a terraformar la Tierra, el de devolver a nuestro planeta sus características maravillosas que hacen de él un lugar, hoy por hoy, único para vivir. ▲

**EL ÚNICO PLAN VIABLE PARA SOBREVIVIR COMO ESPECIE ES EL DE
VOLVER A TERRAFORMAR LA TIERRA, EL DE DEVOLVER A NUESTRO PLANETA
SUS CARACTERÍSTICAS MARAVILLOSAS QUE HACEN DE ÉL UN LUGAR ÚNICO**

LETRAS

Memoria inéedita del exilio

La gran Ida Vitale ha hecho memoria. Sin la menor intención moralista y sabiendo como sabe que la memoria se cree poderosa pero es la libertad la que decide, la poeta uruguaya ha recorrido afectos, lugares, olores, de un tiempo ya pasado. Y se dispone a contárnoslo, a su manera, claro, que es generosa y tersa. Lumen publica estos días *Shakespeare Palace. Mosaicos de mi vida en México (1974-1984)*, primera entrega de su memoria escrita, de la que publicamos en primicia algunas páginas.



La mano de un artista: Fonseca

Por Ida Vitale

La llegada a México ocurriría, al fin, en 1974, después de unos meses agotadores en que había que elegir lo imprescindible en función de un futuro misterioso y dejar en las mejores condiciones lo que quedaba abandonado, vacío, sin saber por cuánto tiempo dejábamos nuestro país y qué nos esperaba en el que nos recibiría. El viaje sería largo; iba a la vez deprimida y tensa y además sola, porque Enrique estaba dando un curso en Alemania y no llegaría a México hasta un mes más tarde. Me había ocupado de que mis hijos viajaran a Venezuela, donde estaba su padre, a salvo de la inquietante situación en que podían encontrarse como estudiantes en un país en manos —es un decir— militares.

Al ingresar, olvidé en el aeropuerto una funda donde venían un abrigo y un impermeable, ambos necesarios. No me di cuenta de eso hasta estar en lo de Ulalume y Teodoro González de León, pareja por entonces, que habían aceptado que viviese con ellos esos primeros días. Pero Danubio Torres Fierro, primo segundo de Enrique, que era el que había pensado en pedírselo y que me esperaba allí en la casa, resolvió con su normal dinamismo llevarme en seguida de regreso en busca de lo olvidado, en el auto de Ulalume.

Danubio había llegado unos meses antes, y aunque después yo comprobaría que me llevaba gran ventaja en el manejo de la realidad, aún no estaba muy ducho en las rutas que unían dos puntos de la ciudad tan alejados entre sí como Galeana y el aeropuerto. Sin embargo no hubo problemas, y tan rápido fue todo que aún la funda giraba sin perturbaciones en una banda ya casi vacía. Pero de regreso, sin notarlo, dejamos atrás la salida que correspondía a nues-

tro destino y nos descubrimos derivando por lo que luego supe que era la Ruta Olímpica. Encantada por el sorprendente paseo, que me permitía imaginarme como una turista despreocupada, descubrí, entre las grandes esculturas donadas por diferentes países, un gran cono trunco, trabajado con huecos, salientes, escaleritas. Algo en su estilo me resultó muy acogedor. Le aseguré a mi acompañante que aquello sólo podía ser de Gonzalo Fonseca, aunque por entonces no había visto una sola escultura suya.

Fonseca era para mí el mejor discípulo de Joaquín Torres García, el gran pintor que se había formado en Barcelona y que había llegado a Montevideo para revolucionar un arte que en realidad no dejaba de ser mayoritariamente respetable. En las pinturas de Fonseca, que cada tanto integraban las regulares exposiciones del Taller, podía darse algún olvido de la regla áurea o el escándalo de usar colores no primarios, como rosados y celestes, contraviniendo la paleta casi monacal que Torres instauraba. No obtemperar en su totalidad los sagrados principios del constructivismo debía sonar para los devotos como maracas en una corrida de toros o una murga, para mí, cuando espero Bach o el silencio. Y sin embargo, un cuadro de Zalo, como sus compañeros le llamaban, imponía respeto por sí solo y escapaba airoso a las leyes de aquella inquisición que emanaba del Taller, quizás más que del mismo Torres.

(Ahora, con el correr de los años, puedo entender mejor cómo la presión de un medio se hace insostenible para el individuo consciente de ella y veo claramente y de modo objetivo cómo alguien, encerrado en un pequeño país y subyugado por el peso de la opinión general, reproduce,

ampliándola, medio siglo después, la misma homogeneidad y sometimiento al esquema triunfante, aunque ya no se trate de normas pictóricas.) Un taller o escuela puede ayudar mediante propuestas o imponiendo una orientación, en la etapa en que un artista se forma, pero más adelante, en el momento necesario de liberar lo interno original, el mandato puede volverse tiránico, sobre todo si afecta a un espíritu de excepción.

Fonseca, al que en nuestra primera juventud encontraba alguna vez en conciertos, con amigos comunes, muy pronto se había vuelto un mito. Contaban de él, entre otras cosas, que habiendo contraído una enfermedad pulmonar, que solía ser mortal antes de la penicilina, se había aislado en una carpa en el jardín de su casa, curándose, también en rebeldía. Pronto iba a desaparecer del ambiente montevideano, aunque llegaban noticias de su afirmación como artista y de su creciente inclinación por la escultura. Pasaron muchos años hasta que me encontré en el paisaje urbano mexicano, adivinándola, con aquella obra, en su color original primero. No sé por qué, luego pasó a un desubicado celeste.

Con el tiempo vería en Caracas, en el hall de entrada del Museo de Arte Moderno, toda una pared revestida de madera, trabajada por Fonseca en el mismo estilo de su cono mexicano, y también fotografías de otras obras suyas similares. Muchos años después, ya en Austin, visito ritualmente en el Blanton Museum, en la esquina de una gran sala, un homenaje a las ruinas romanas, donde un pie sugiere la sobrevivencia de una estatua clásica. Junto con un Gerzso, que enfrenta con sus planos verdosos al rojo travertino de Fonseca, son lo que más quiero de esa muestra permanente de un gran momento del arte americano.

Justifico esta referencia aquí a un artista uruguayo que siempre admiré, porque descubrir su obra casi al aterrizar en México me ofreció la apaciguadora impresión de un buen presagio, de una gran mano amistosa que se tendía para crearme la ilu-



LOS MATRIMONIOS ÁNGEL RAMA E IDA VITALE Y AMANDA BERENGUER Y JOSÉ PEDRO DÍAZ JUNTO A JOSÉ BERGAMÍN (CENTRO) EN URUGUAY EN LOS AÑOS 50

sión de que no había cortes en la vida, que ahora se abría una puerta, sin que atrás ninguna se hubiese cerrado. Y también porque siempre he pensado que el arte es ese mágico territorio libre y generoso donde todos podemos movernos sin pensar en fronteras, que las obras pueden ignorar.

En uno de aquellos primeros momentos en su casa, Ulalume, siempre en alguna de sus muchas tareas, debió instalarme ante la televisión para sacarme del circuito confuso en que me notaría perdida. En realidad yo estaba encallada, desmantelada, sin asidero inmediato, entre-

mezclando inquietudes y descubrimientos. En ese mirar sin ver del que se aferra a su propio vacío, de pronto ingresó un rostro desconocido que me recordó en algo a Barrault, su mismo pelo ensortijado, unos ojos pequeños y vivos. Parecía tan fuera del mundo como yo. En un ángulo de la pantalla, como tomado por sorpresa, se iba colocando un cuello y unos puños postizos, blancos, mientras dirigía una mirada, no menos en blanco, hacia un punto alto y remoto. Luego, entró en el escenario y en su tema, que hoy no recuerdo cuál fue. Me pareció que improvisaba sobre un guion inexistente, mediante un hábil dominio de quién sabe cuántos demonios interiores. Resultó ser Arreola, cuya obra conocía y admiraba.

Como el naufrago que en la isla en la que se ha salvado busca maderas, piedras con que hacerse un abrigo, así yo buscaba elementos que me ofrecieran el suyo. Me habituaba a buscar las apariciones de aquel mago, a interesarme en los asuntos que planteaba, a rastrear los recursos teatrales que me remitían a años remotos de mucho ver, leer y traducir teatro. Luego de mi inesperado hallazgo de Fonseca, éste de Arreola, admirado desde tantos años atrás fue un nuevo lazo tendido, ahora hacia el presente, hacia México. ●

**YO ESTABA ENCALLADA,
DESMANTELADA, SIN ASIDERO
INMEDIATO, ENTREMEZGLANDO
INQUIETUDES Y DESCUBRI-
MIENTOS. DESCUBRIR LA OBRA
DE FONSECA ME PARECIÓ UN
BUEN PRESAGIO**

Shakespeare Palace

Mosaicos de mi vida en México

IDA VITALE

Lumen. Barcelona, 2019

240 páginas. 17,90 €. 9,99 €

Ida Vitale (Montevideo, 1923) es una de las poetas más importantes de la Generación del 45 de Uruguay, con autores tan heterogéneos como Idea Vilariño, Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Amanda Berenguer, Emir Rodríguez Monegal o Ángel Rama, entre muchos otros. Y aunque Vitale rechaza el criterio generacional para organizar la literatura, parece poco discutible que este grupo tuvo en común la actitud rebelde y la voluntad de liberarse del paternalismo institucional que, según el propio Rodríguez Monegal, sufrió Uruguay durante los 94 años de gobierno Colorado hasta 1958. Durante ese renacer literario, Ida Vitale se casó con Ángel Rama: tuvieron dos hijos y más tarde se divorciaron. Con su segundo marido, el escritor Enrique Fierro, la poeta huyó del golpe de Estado que sufrió su país en 1973. Su exilio mexicano duraría diez años, hasta que en 1984 los militares sometieron a plebiscito su permanencia en el poder. Acataron el resultado contrario y la pareja regresó a Montevideo para marcharse, años después, a Austin, Texas.

Shakespeare Palace es la memoria del exilio de Vitale en México durante la dictadura uruguaya: el relato melancólico de una mujer de 95 años que conserva intactas la lucidez y la ele-

gancia poética. Su escritura nos ayuda a comprender y valorar los pequeños quehaceres cotidianos que, al cabo, configuran nuestras vidas. Escribe para certificar su efímero paso por el mundo y para acreditar que no estuvo sola en ese paseo, que hubo hombres y mujeres con un nombre propio y una vida que merece ser recordada.

En *Shakespeare Palace*, Vitale consigue una aleación bellísima y extraña de desorden y pulcritud, de recuerdos azarosos y análisis clarividentes. Ella transforma la bruma del pasado en una literatura radicalmente contemporánea: no cuenta en años sino

en sucesos, y libera los acontecimientos del yugo del tiempo: un fulgor apenas que sin duda merece ser contado.

Por estas memorias pululan celebridades como Gabriel García Márquez, Octavio Paz o Julio Cortázar; del mismo modo, desfilan poetas maravillosas y desconocidas como la mexicana Enriqueta Ochoa o la argentina Elena Jordana, fundadora de las ediciones de El Mendrugo donde publicó, sin ir más lejos, Nicanor Parra. En las memorias de Vitale hay también gente anónima: colegas y buena gente, vecinas divinas y caseros hermosos; como siempre, algún impresentable: vidas que ya fueron y que,

sin embargo, se empeñan en no irse porque, como afirma la poeta, existen los “muertos-río”: seres queridos que siguen con nosotros mientras nosotros los pensemos. Vitale nos enseña que los seres queridos son extensiones de nosotros mismos, prolongaciones de nuestras carnes, tuétanos de nuestros huesos. Por eso, la poeta uruguaya convierte esta autobiografía en un homenaje a la vida de los otros: huellas y ausencias imborrables.

Esta idea justificaría por sí sola la existencia de este libro que, más allá de un mero ejercicio sentimental, es una fuen-

te riquísima de imágenes del D.F.: el canto de los clarines, el tráfico urbano, el sabor sin escapatoria del chile o el hacinaamiento de los transportes públicos. El recuerdo de una lluvia de polvo asfixiante y la nieve sanadora casi mágica por inusual en México. Un día nevó en el monte Ajusco y la poeta uruguaya escribió: “Hacer bello lo otro / es gloria de la nieve”.

La escritura de Vitale es enigmática y certera, metafórica y clarísima en la disección de las emociones más íntimas e intrincadas de la experiencia humana. Gracias a estas memorias, comprendemos el estupor y el peso del desánimo de quien es ex-

tranjero porque se ha visto obligado al exilio y accedemos a la extrañeza del recién llegado que desconoce el léxico cotidiano, esos otros nombres que les dan a las verduras y sin los cuales es imposible ingresar en la comunidad de acogida. A través de la experiencia de Vitale, entendemos qué significa tener amigos y haber nacido con suerte: ser privilegiada en un mundo terrible marcado por la raza y por la clase. Tuvo la fortuna de trabajar como profesora, traductora y periodista desde los primeros momentos de su llegada a México, el placer siempre de la escritura a pesar de todo. De la mano de la poeta uruguaya tomamos conciencia de cómo el tiempo opera en nuestro cuerpo y en nuestro modo de pensar y cuán importante es la generosidad.

Shakespeare Palace es el nombre irónico y cariñoso que Enri-

que Fierro e Ida Vitale dieron a su primer hogar mexicano. Allí, al final de unas escaleras oscuras, la poeta descubrió que “contra lo sordo / te levantas en música, / contra lo árido, manas”. Estos versos del exilio nos recuerdan que el don de la Vitale para el manejo del léxico no es exclusivo de estas memorias luminosas, sino que es una cualidad esencial y reconocible en toda su obra poética. Ella, Premio Cervantes 2018 y Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2015, sigue siendo poco conocida en nuestro país. Ojalá la lectura de *Shakespeare Palace* sirva para que ustedes lleguen a su poesía. **BEGOÑA MÉNDEZ**

EN SHAKESPEARE PALACE, VITALE CONDENA CON LUCIDEZ Y ELEGANCIA POÉTICA EL ESTUPOR Y EL DESÁNIMO DE QUIEN ES EXTRANJERO PORQUE SE HA VISTO OBLIGADO AL EXILIO

Pocos narradores actuales van tan a su aire y mantienen con semejante tenacidad su fe en que la literatura es un intrínseco acto de creación como Eduardo Iglesias (San Sebastián, 1952). Ello le granjea un estatus de autor extraterritorial y le aleja del reconocimiento público mayoritario. Como asume que ha de pagar tal precio, con *El vuelo de los charcos* persevera en ese proyecto esencial. Uno de los narradores de este libro inclasificable afirma que el arte no tiene un objetivo claramente definido, en contraste con el futbolista que mete un gol extraordinario, lo cual no debe calificarse de arte porque el jugador cumple un fin. Otro de los polimórficos narradores asegura que el oficio de escribir debe ser un acto aventurero que sorprenda al autor por lo nuevo que va surgiendo a lo largo de su trabajo, que saber de antemano cuál será el argumento de la obra va en detrimento de la calidad literaria y que el escritor ha de aguardar el momento feliz en que se da el milagro de la creación.

Varias veces más se hacen afirmaciones semejantes que conforman un pequeño tratado de teoría literaria. A tenor de di-

El vuelo de los charcos

EDUARDO IGLESIAS

Trama. Madrid, 2018. 241 páginas. 20 €

chos supuestos, resulta poco menos que imposible dar una sumaria información acerca del contenido de la (presunta) novela. A lo sumo, se puede concretar su trama anecdótica diciendo que se organiza alrededor de tres enigmáticos personajes que deambulan por una república Ciudad Amurallada: el teniente Samuel Negro, el “gran” inspector J. Solo y la líder guerrillera Lara Márquez. Estos personajes y el mismo escenario hostil ya aparecen en una novela anterior de Iglesias, *Cuando se vacían las playas*, que reforma aquí, en el nuevo libro. Otra señal relevante: la anécdota medular se emplaza en 2036, pero ciertos datos (la mención de Contador con la *maglia* rosa en el Giro de 2105, entre otros) meten una cuña realista en la ficción.

Esta libérrima ideación genera un texto invertebrado que



ARCHIVO DEL AUTOR

alberga un llamativo despliegue de formas y motivos. Encontramos autobiografía, juego vanguardista, relato de intriga, viajes, microrrelatos y alguna excelente novela breve interpolada. Se nos habla de la identidad, del desamparo, del amor, del impulso sexual, de la soledad, de la vuelta a la naturaleza, de la libertad o de la rebeldía frente a la represión. Dispare hilos enhebran el extenso vistazo al pequeño mundo del hombre, como observaciones veristas, ilu-

minaciones surreales, vislumbres poéticos, reflexiones estéticas, paradojas y aventuras.

Los dispersos materiales se someten a la exigencia de la calidad de página, expresiva y sin barroquismos; a una escritura que elige las palabras exactas y las enlaza en oraciones armónicas, que se organizan, a su vez, en párrafos de calculada medida para que representen no tanto una realidad externa como el ritmo mental o emocional del omni-

presente autor. El resultado es un hermoso ejercicio de literatura que crea un producto artístico singular y de lectura exigente. El brillante y versátil discurso narrativo de Eduardo Iglesias, muy alusivo, algo visionario y un punto hermético, no resulta, sin embargo, un ejercicio verbal e imaginativo gratuito porque reconocemos los misterios, ambiciones, alegrías, temores, fracasos de nuestro mundo en el suyo ficticio y autónomo. **SANTOS SANZ VILLANUEVA**

A partir de un drama real, los nueve años que el poeta, dramaturgo, novelista y actor Antonin Artaud (Marsella, 1896-París, 1948) pasó ingresado en diversos manicomios franceses, la argentina Verónica Nieto (Córdoba, 1978) escribió

una de las novelas más demoledoramente poéticas de la última década. Galardonada en 2010 con el premio Villa del Libro de la Diputación de Valladolid, Trampa Ediciones recupera ahora esta fascinante novela sobre los límites de la locura y la be-

La camarera de Artaud

VERÓNICA NIETO

Trampa Ed. Barcelona, 2018

155 páginas. 16,99 €

lleza a través de los recuerdos de Amélie Lévy, una casi adolescente de origen judío, ingresada en el sanatorio de Rodez que acabará siendo la camarera personal de Artaud, amigo y protegido del director del manicomio.

Para atenderle mejor, la joven Amélie busca los libros del ilustre enfermo, y en sus escritos surrealistas se descubre a sí misma. No es que sienta o piense como una surrealista. “Es” surrealista, ve lo que nadie más puede contemplar. Lo es cuando lee la

Biblia y presencia cómo las palabras se rebelan y huyen despavoridas de las páginas sin que pueda devolverlas a su lugar. O cuando encuentra en *El pesa-nervios* de Artaud su retrato más fiel: “Es tan duro no existir más, no ser más en alguna cosa. El verdadero dolor es sentir, dentro de sí, que el pensamiento se desplaza [...] Estoy [...] con todos los apetitos en mí y la titulación insistente del ser”.

Así, titilando entre sinsentidos y certezas, crecerá su amistad hasta el inesperado final, mientras el lector disfruta un relato de poética intensidad e inquietante belleza. **ELENA COSTA**

Permafrost

EVA BALTASAR

Traducción de Nicole d'Amonville

Random House. Barcelona. 2018

144 páginas. 16,99 €. Ebook: 7,99 €

En 2018, el entusiasmo de la inteligentísima editora María Bohigas supo convertir un debut en el fenómeno literario catalán del año: hablo de *Permafrost*, de la poeta Eva Baltasar (Barcelona, 1978), que ahora aumenta la onda expansiva de su éxito con la impecable traducción española que firma Nicole d'Amonville. El título es una metáfora perfecta que equipara las capas de suelo permanentemente congeladas con la distancia que la protagonista experimenta respecto del mundo. La novela relata en primera persona, bajo una apariencia entre la memoria y lo poético, el proceso formativo de una mujer hipersensible, incrédula ante la mentira de las convenciones, los fármacos antidepresivos o la familia. Es alguien que se sitúa en “un límite” incómodo entre el amor y la muerte, entre el miedo y el encuentro con las otras personas; que siente el impulso suicida tanto como el sexual, a cuyo nacimiento asistimos en una escena de masturbación adolescente muy bien resuelta. Ahora, esa chica de doce años ha cumplido los cuarenta sabiendo qué es importante y cómo albergar pensamientos crueles.

Los comentarios a *Permafrost* abundan en el lesbianismo del personaje, un matiz relevante pero no decisivo. En cambio, tiende a descuidarse su condición de historiadora del arte con vocación creativa frustrada. En los últimos años han aparecido

voces femeninas que encaran la literatura vinculándola a lo artístico: pienso en la argentina María Gainza o la argentino-mexicana Verónica Gerber, así como las catalanas Alicia Kopf y la propia Baltasar. En los tres primeros casos, el planteamiento conduce a revisiones insólitas de la estructura narrativa y del papel de lo metafórico o visual en el lenguaje. ¿Vale ese juicio para *Permafrost*? En parte. A fin de cuentas, el libro se abre con una cita de *El malogrado* de Thomas Bernhard, cuyo título incide en la idea de expectativa truncada. Nuestra protagonista pudo ser artista, pero no lo fue. Su escritura de apariencia instintiva y explícita (esa a la que algunos califican genéricamente como “honesto”) podría equipararse al *actionpainting* de Jackson

Pollock, como el mismo texto sugiere. Sin embargo, su arquitectura está más domada de lo que parece. Puede que el libro juegue a desentenderse de una trama “fuerte” pero, visto en perspectiva y tras leer su final (que es un golpe de efecto eficaz aunque algo decepcionante), cabe ponerlo en duda.

Del mismo modo, esa alusión a la “honestidad” de su prosa, si entiendo bien lo que intentan decir las reseñas que aplican el término, me parece discutible. En *Permafrost* hay pasajes revestidos de obviedad ordenadora, salpicados por tópicos y hasta ocurrencias (pienso en la reacción al embarazo de la hermana, su comentario a la “melanoma” o el chiste comparando peinados masculinos con el sistema operativo de

Apple): todo ello le resta peligro a las aristas más incómodas, y por eso valiosas, de la escritura. Es evidente que el texto asume con talento el ejemplo bernhardiano del humor negrísimo, ligado al vituperio hiperbólico y al asco ante el ser humano en sociedad, algo (en el fondo) no tan alejado de la compasión. A cambio, su fraseo es contenido, el ritmo cómodo, y la acidez no nos reta sino que nos quiere de su lado. En definitiva, el libro quiere seducirnos más de lo que está dispuesto a admitir.

Si convenimos en estos desencuentros con la propuesta, hay que celebrar por otra parte sus ráfagas más brillantes: hay dos imágenes (unas mejillas comparadas con la rodilla gastada de un Jesús de porcelana, unos dientes blancos como espaldas de novicias) que justifican por sí solas un libro. Y se da una lucidez fría pero candente, admirable, en su aproximación al detalle: unos clínex estampados, la leche que bebe una niña o la superficie de la bañera abregrietas insalvables y genuinas. En esos momentos, *Permafrost* está a la altura de la recepción que ha recibido. **NADAL SUAU**



**A PESAR DE SU
ACIDEZ Y HUMOR**

**NEGRÍSIMO, EL LIBRO
QUIERE SEDUCIRNOS
MÁS DE LO QUE ESTÁ
DISPUERTO A ADMITIR**

ELCROS

**¿Quieres uno
de los mejores libros
de la temporada?**

**Suscríbete a EL CULTURAL en PDF
y te lo enviamos**

**Solo
25 €
al año**

E Entrevista con Eva Baltasar
en www.elcultural.com

Jesús Ferrero

“Nada llega a ser real sin haber sido antes narrado”

“En literatura sólo sobrevive lo que no es nuestro, lo que nos excede, lo que, al leerlo, nos parece ajeno”. Con esta apelación a lo desconocido bien presente, el escritor publica *Las abismales* (Siruela), una certera reflexión sobre las diversas caras del miedo vestida de relato de misterio.

“¿Cuál es el peor de los miedos, el miedo a lo desconocido o a lo conocido?” De esta reveladora reflexión sobre nuestra forma de relacionarnos con el mundo parte la nueva novela del escritor Jesús Ferrero (Zamora, 1952), *Las abismales* (Siruela), Premio Café Gijón 2018. En un Madrid reconocible y real que podría ser el nuestro, empiezan a pasar cosas que nadie puede explicar ni controlar. Ante ese toque de lo desconocido las masas se revolucionan y comienzan a surgir profetas, periodistas, filósofos y teólogos que intentan sin éxito explicar lo inexplicable. “Era importante crear un espacio de apariencia real, para des-

lizar mejor, dentro de la normalidad, la extrañeza, la oscuridad. En todas mis novelas tiendo a seguir una pauta: hacer extraño lo familiar, hacer familiar lo extraño, lo que parece ajeno a ti, fuera de tus entrañas”, explica Ferrero, fiel a un estilo que huye de lo convencional y está plagado de referencias filosóficas y simbólicas. Una trama apocalíptica que reflexiona sobre el miedo y el mal, una espoleta imprevisible e inabordable que puede disparar resortes de consecuencias imprevisibles.

Pregunta. El concepto del mal planea sobre toda la obra, ¿qué papel juega?

Respuesta. La emergencia del mal es la espina dorsal del texto. Dos personajes se preguntan qué es el mal, y uno de ellos da una respuesta. Dice que el mal es una dimensión de la conciencia y más cosas que prefiero no desvelar. Me limitaré a indicar que uno de los protagonistas de la historia parece conocer bastante bien el problema del mal. Lo ha experimentado en carne propia. Es un maestro.

P. Junto al mal, otro eje es su forma de representación, los mitos. ¿Qué función tienen?

R. Los mitos son la argamasa de nuestra imagen del mundo y cumplen funciones muy específicas: cohesionan las sociedades, unas veces, y otras veces las enfrentan y las deshacen.

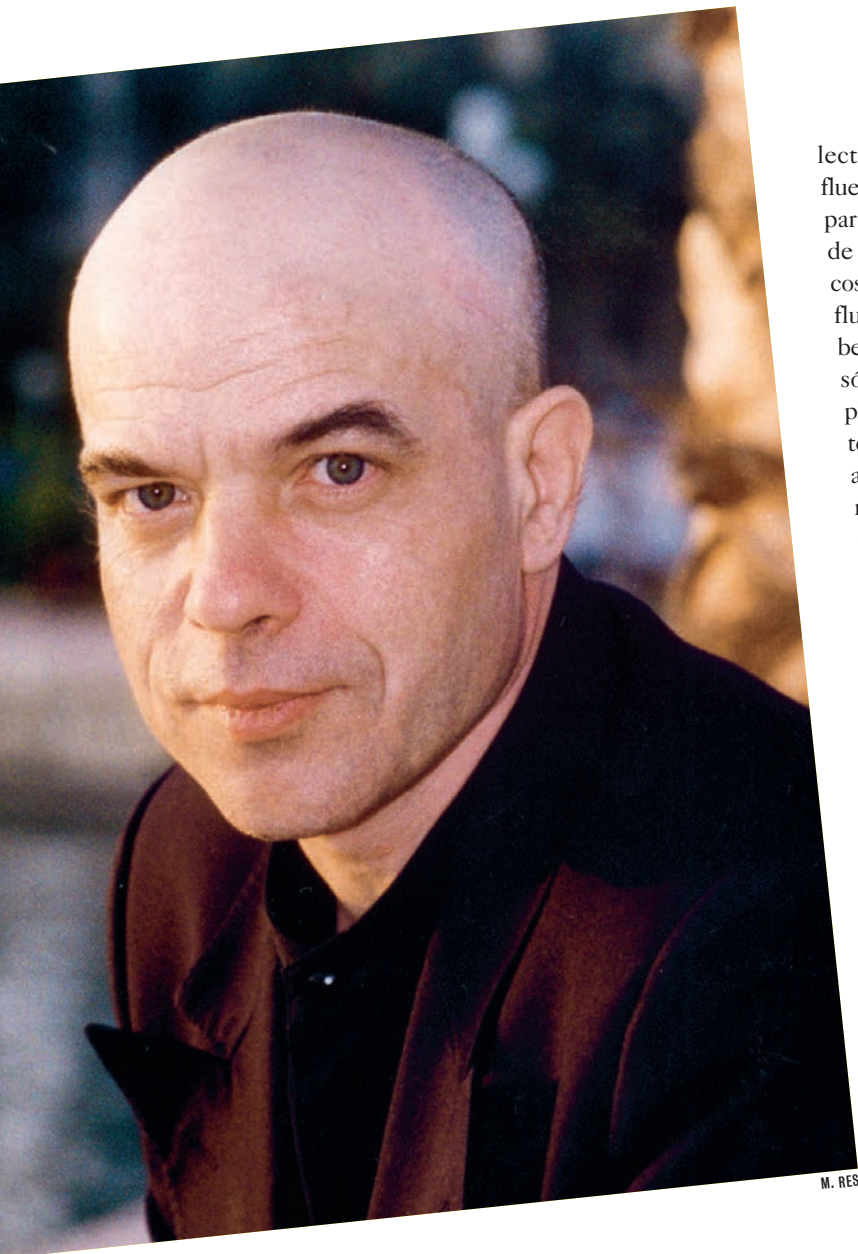
P. Precisamente la aparición de lo desconocido provoca multitud de altercados y rompe el equilibrio social. ¿Por qué lo desconocido es siempre origen del caos?

R. Lo desconocido va a ser siempre fuente de terror, como decía Canetti. Obviamente, no hay nada más vertiginoso que abordar lo desconocido. Se supone que eso son los héroes: personajes que se enfrentan continuamente a lo desconocido y salen airoso. La sociedad suele gestionar muy mal los miedos colectivos y las situaciones de emergencia. Lo vemos en la peste de Florencia, en la de Londres, en el terremoto de Lisboa, lo vemos en las revoluciones y contrarrevoluciones, en las guerras...

EXPLORANDO LA EXTRAÑEZA

Junto a esta trama dominada por lo extraño, avanza en paralelo otra de misterio, que entronca con las heterodoxas novelas negras de la detective Ágata Blanc que han ocupado al escritor en los últimos años. Sin embargo, afirma que este género “no me ha aportado ninguna mirada especial sobre la naturaleza humana. Volveré a él cuando me llame. De momento lo noto muy lejos”. Y es que Ferrero, escritor prolífico y versátil, ha encadenado a lo largo de su carrera incursiones en todos los ámbitos:

cuento, poesía, teatro y ensayo, además de colaborar en la televisión y en el cine, aunque su escala recurrente sea la novela. “Antes de abordar la primera novela escribí unos cuantos poemas. No me costó pasar del verso a la prosa. Lo sentí como un paso natural”. Un paso que tuvo sus frutos en 1981, cuando publicó *Béker Yin*, novela que obtendría el Ciudad de Barcelona y cuyo éxito de crítica y público irrumpió con potencia en la escena literaria de los 80.



M. RES

P. ¿Qué queda en usted y en su literatura de aquel debut y cómo ha cambiado ésta última?

R. *Béker Yin* sigue en las librerías, como *Las trece rosas*. Dos novelas bien distintas y a la vez hijas del mismo estilo y la misma necesidad de explorar la naturaleza humana en todos sus estados. Desde los años noventa la narrativa ha ido derivando hacia la autoficción por una lado, y por otro hacia un realismo tributario de Zola y Galdós, escritores bastante lejanos pero que siguen vivos en la memoria co-

“UNA NOVELA NO ES MÁS QUE UNA MÁQUINA DE IMAGINAR EN LA QUE EL AUTOR PONE EL TEXTO Y EL LECTOR TODO LO DEMÁS”

lectiva. Entiendo su influencia, aunque no la comparto. Si tengo que hablar de escritores decimonónicos, juraría que me ha influido Maupassant, por la belleza de su estilo y lo insólito de algunos de sus planteamientos. Respecto a la autoficción, hace años la practiqué en dos novelas, pero ahora estoy en otra dimensión de la escritura. Ando explorando la extrañeza. Las ciencias experimentales y humanas llevan años cuestionando lo que entendemos por realidad. Yo observo esos movimientos que apuntan hacia una forma de realidad mucho más compleja y paradójica de lo que creemos, y tomo nota.

Esta exploración que alimenta la literatura de Ferrero se hace patente en todos sus textos, que independientemente del resto están unificados

por el estilo, “tu pulso, tu talante, tu emoción, tu música, todo eso está en el estilo. Luego las novelas pueden ser muy diferentes, aunque en todo autor se detecten algunos *leitmotives*”. Temas recurrentes que en las historias del escritor son “el deseo, como fuerza absoluta, el sentido de la vida, el territorio de la sexualidad, las imperfecciones de la condición humana y la naturaleza del mal”.

P. Concibe la literatura como “una fuente de modificación de la existencia”, ¿queda espacio para el entretenimiento?

R. Entretener quiere decir “tener a uno en suspenso, cautivar”. Una novela podría cambiarte la vida y a la vez ser muy entretenida. Yo procuro que las mías sean un tejido de emociones susceptible de provocar una reflexión al lector, pero solo tras haberle provocado auténticas emociones. Primero la textura emocional, luego lo demás. Una novela es una máquina de imaginar. El autor propone al lector un tejido que se aviva en su mente, y al que el lector da vida con sus propias imágenes. En una novela el autor pone el texto, y el lector todo lo demás.

P. ¿Y de esta simbiosis entre ambos, qué surge, cuál es la capacidad de la literatura?

R. La literatura nos posibilita codificar el mundo, traducirlo y representarlo, a más velocidad que la filosofía y la ciencia. Desde antiguo, la humanidad le da sentido al mundo a través de los relatos. Un mundo sin relatos es un mundo sin sentido, además de aterrador. La literatura está soportando, ella sola, el gran edificio del mundo.

“¿Para qué sirve entonces la literatura?”, se pregunta Ferrero. “Para sostener el mundo. Olvidamos a menudo que sin literatura el mundo no tendría la narración que necesita para existir. El mundo sería no-mundo, porque nada llega a ser real entre nosotros si antes no ha sido narrado”, sostiene. Esta visión se manifiesta en *Las abismales*, donde lo que está ocurriendo solo es abordable desde la ambigüedad de la literatura y desde el tejido interpretativo de los mitos, “que abren puertas pero nunca desvelan enteramente la verdad. Toda novela tendría que dejar tras ella la sombra de un misterio”, concluye enigmático el escritor. **ANDRÉS SEOANE**

Después de la caída

DENNIS LEHANE

Traducción de Victoria Alonso
Salamandra. Barcelona, 2018
464 pp. 22,50 €. Ebook: 14 €



GABY GERSTER

Todo el mundo tiene sus pesadillas. Contrariedades que de un modo u otro forman el relato de casi cualquier vida. Máscaras que casi cualquiera se pone bien para ocultarse o para mostrarse, para fabricarse una identidad que, por un lado, combata las pesadillas que le atormentan dentro del espejo de sí mismo y, por otro, haga frente a las adversidades de un mundo hostil, desapacible, público, voraz, devorador de personas. De hecho, *máscara* significa *persona* en latín.

Viene todo esto a colación porque la última maravilla de Dennis Lehane (Dorchester, Massachusetts, 1965) es una novela sobre la identidad, un estudio de personajes que radiografía las debilidades humanas, un melodrama que se transforma en *thriller* despiadado que trasciende el género negro. Porque

la elegante narrativa del autor de *Mistic River* entra y sale por los actuales contornos porosos del *noir* como y cuando quiere. Algo al alcance de pocos escritores.

Estructurada en tres partes (I- “Rachel en el espejo 1979-2010”; II “Brian 2011-2014”; III “Rachel en el mundo 2014”),

DESPUÉS DE LA CAÍDA ES UNA NOVELA ADICTIVA, MAGNÉTICA, QUE UNO NO PUEDE DEJAR DE LEER. EN ELLA NO HAY NADA TÓPICO NI CONVENCIONAL

la novela se vale de un narrador cómplice que va transformándose progresivamente de manera sutil a medida que avanza la historia. Si el prólogo comienza con una primera frase en la que Rachel mata a su marido, seguidamente la primera parte de la narración es una especie de *Slice Of Life* en el retrato de esta mujer compleja, una vida que adopta “la forma de un *collage* re-

vuelto”, marcada por la negativa de la madre a revelar la identidad del padre. El dominio de la madre amargada, controladora, y la ausencia del padre –que Rachel buscará en su vida adulta, siendo ya una periodista de éxito que irá cayendo en múltiples inseguridades–, hace que el vacío existencial de Rachel sea una constante en su vida, lo que la llevará a experimentar ataques de pánico, ansiedad, agorafobia.

Hasta que se reencuentra con Brian, un antiguo detective, y Rachel halla la estabilidad perdida después de unos años de sufrimiento. Pero la felicidad dejará paso a la sospecha, y las palabras de la madre resonarán en su mente: “Un hombre no es más que la suma de las historias que cuenta sobre sí mismo, y la mayor parte de esas historias son falsas. Nunca

convertirse en fortalezas para afrontar los desafíos de la última parte del libro, después de haber sido manipulada por unos y otros.

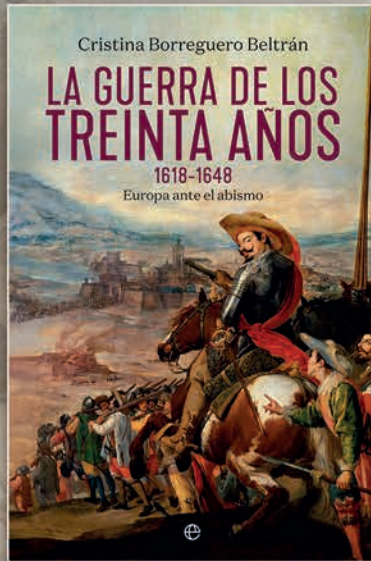
Después de la caída es una novela adictiva, magnética, que uno no puede dejar de leer, por muy tópico que suene. Y eso que en ella no hay nada convencional ni tópico. El creador de los detectives Patrick Kenzie y Angela Gennaro es alérgico a los clichés y a las historias convencionales. Por esa razón, en la última y redonda novela de Dennis Lehane, el bostoniano urde una trama poderosa a partir de un personaje femenino complejo, una mujer interesante, fuerte, alejada de lugares comunes, en la que resuena algún eco a *Perdida*, de Gillian Flynn.

Una novela que funciona como tratado de caracteres de este siglo, y que se corresponde con las situaciones de este mundo áspero, donde todo se vuelve público, pero donde cada vez se vive con más disfraces. “Aunque se fotografiara a una persona cada día de su vida, barruntó Rachel, su verdad, su esencia, permanecería oculta para todo aquel que después pretendiera desentrañarla”.

¿Quiénes somos?
¿Quién es la persona con la que se comparte la vida? ¿Qué mostramos y ocultamos a

esa persona que supuestamente amamos? Son preguntas que resuenan en esta absorbente, magistral *Después de la caída*, una intensa historia sobre los miedos más cercanos de una sociedad cada vez más pública y, a la vez, más secreta, embustera, donde predominan las dobles vidas y los monstruos no visten como monstruos, sino como seres humanos. **MIGUEL ÁNGEL OESTE**

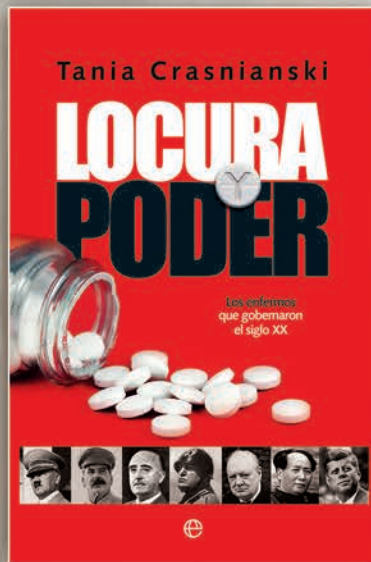
LA MEJOR HISTORIA ESTÁ EN LA ESFERA



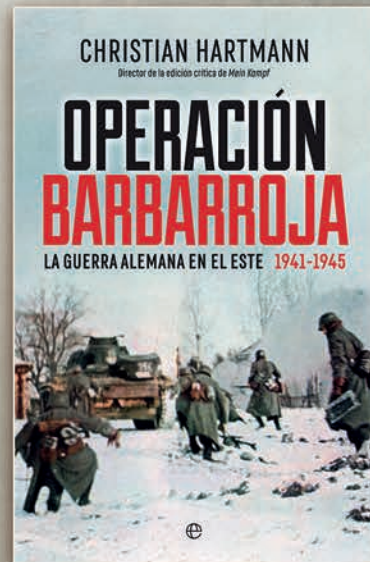
LA GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS
1618-1648. Europa ante el abismo
Cristina Borreguero Beltrán



VISIGODOS
La verdadera historia de la primera España
José Javier Esparza



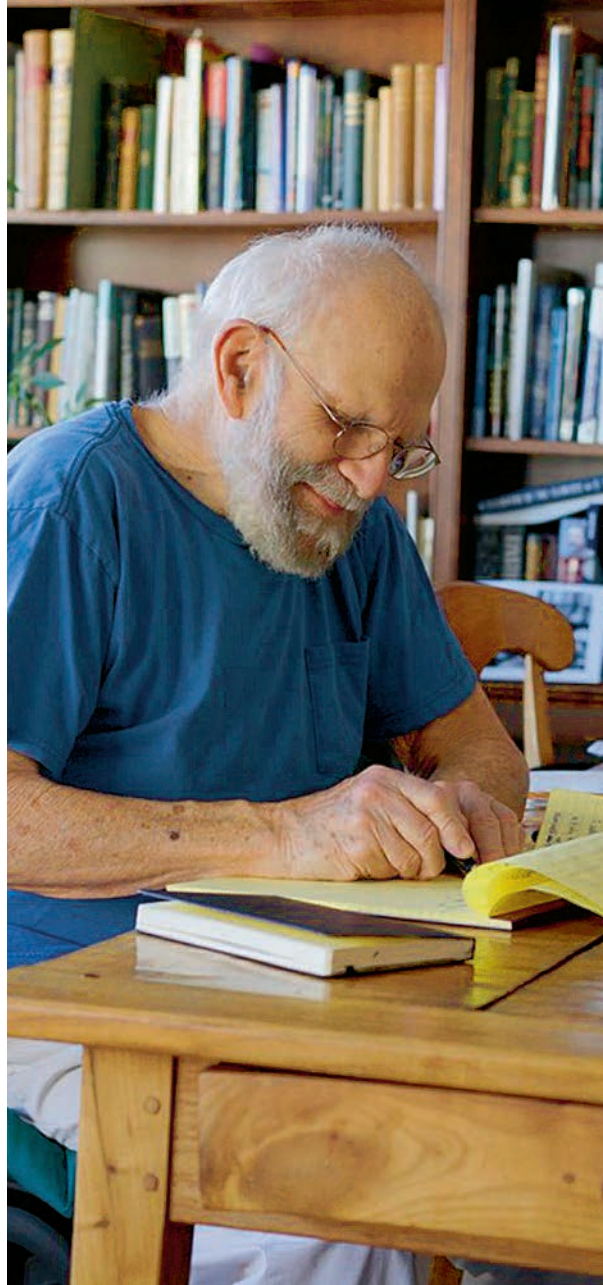
LOCURA Y PODER
Los enfermos que gobernaron el siglo XX
Tania Crasnianski



OPERACIÓN BARBARROJA
La guerra alemana en el este. 1941-1945
Christian Hartmann

Leer un libro publicado tras la muerte de su autor, sobre todo si este está tan prodigiosamente vivo en cada página como Oliver Sacks (Londres, 1933-Nueva York, 2015), si muestra su curiosidad, su avidez y su apasionante elocuencia, produce tanto la alegría de volver a tener noticias suyas como el pesar por saber que probablemente esta será la última vez. En sus más de 45 años escribiendo libros, Sacks nos enseñó muchas cosas acerca de cómo pensamos, recordamos y percibimos; de cómo configuramos nuestra concepción del mundo y de nosotros mismos. Sus estudios de casos de personas con trastornos neurológicos eran obras literarias sin dejar por ello de desafiar los paradigmas científicos. Ahora bien, a medida que envejecía, Sacks dirigió su capacidad de observación cada vez más hacia sí mismo, indagando en sus propias experiencias, trastornos, pasiones y procesos mentales con el mismo asombro y la misma agudeza con que estudiaba a sus pacientes. *El río de la conciencia* es una recopilación de ensayos en los que trabajó hasta su muerte, y contiene reflexiones sobre la evolución de la vida y de las ideas, el funcionamiento de la memoria, el proceso de la conciencia y la naturaleza de la creatividad, junto con análisis de sus propios errores al interpretar y recordar y de su experiencia de la enfermedad.

En uno de los ensayos, dedicado a los desapercibidos escritos tardíos de Darwin sobre las flores, el autor rememora una conversación que tuvo con su madre en su jardín londinense cuando era niño, “hace casi una vida”. Ella le explicó que la causa de que su magnolio fuese polinizado por escarabajos era que



BILL HAYES

hacía 100 millones de años, cuando apareció la magnolia junto con las primeras plantas con flores, las abejas todavía no existirían. La idea de un mundo sin “abejas ni mariposas, sin aromas ni colores” llenó de espanto al joven Sacks. “Pensar en eones de tiempo de tal vastedad –y en el poder de los cambios minúsculos e indirectos que, por acumulación, eran capaces de generar nuevos mundos de enorme riqueza y variedad– resultaba embriagador”. Ser consciente de que las cosas podían haber salido de otra manera, de que los seres humanos podrían no haber llegado a existir nunca, “hacía que la vida pareciera aun más preciosa, además de una aventura continua y maravillosa... no fija ni predeterminada, sino siempre propensa al cambio y las nuevas experiencias”. Aunque entonces Sacks era muy joven, parece que esa combinación de asombro, pasión y gratitud no flaqueó jamás a lo largo de su vida. Todo lo que escribió estuvo iluminado por ella. Ahora bien, lo que sintetiza toda su obra es su apertura a nuevas ideas y experiencias y su visión del cambio como el más humano de los procesos biológicos.

Al ensayo sobre los escritos tardíos de Darwin le sigue otro sobre el trabajo temprano de Freud como neurólogo y de qué manera en la década de 1890, como resultado de esos 20 años de investigación, llegó a concebir el cerebro como un órgano dinámico cuyas funciones no radican en centros aislables, sino que se llevan a cabo a través de sistemas complejos abiertos a su modificación por la experiencia y el aprendizaje. Freud se adelantó a su tiempo en su concepción de la memoria como un “proceso de transformación y re-

El río de la conciencia

OLIVER SACKS

Traducción de Damià Alou. Anagrama. Barcelona, 2019

592 pp. 18,90 €. Ebook: 9,99 €

organización”, es decir, como un proceso esencialmente creativo en el que los recuerdos se revisan y se vuelven a categorizar permanentemente para conformar la identidad y fomentar la sensación de continuidad como individuo. En una carta a Wilhelm Fliess fechada en 1890, Freud utilizaba el término *Nachträglichkeit* – “Retranscripción” – para describir la acción por la cual el cerebro evoca un recuerdo y lo revisa en respuesta a las circunstancias recientes. Puesto que el proceso se puede repetir varias veces a lo largo de la vida, cabe afirmar que un recuerdo tiene una especie de historia geológica con diferentes estratificaciones que se remontan atrás en el tiempo y “representan los resultados psíquicos de las diferentes épocas de la vida”. Freud escribió que había llegado a explicarse las psiconeurosis “suponiendo que parte de los recuerdos no habían experimentado esaretranscripción”. En otras palabras, que nuestra salud psicológica depende de nuestra capacidad de revisar y reconfigurar constantemente la memoria para permitir el crecimiento y el cambio.

Esta noción extraordinaria contribuyó a establecer nuestra visión del yo como algo flexible en vez de estático, y nuestra concepción del pasado como una reconstrucción imaginativa en constante evolución. Ambas ideas posibilitaron la terapia. En su condición de neurólogo, Sacks nos ha hecho comprender más en profundidad las capacidades dinámicas y creativas del cerebro al revelar, una y otra vez, los asombrosos recursos que tiene el cerebro discapacitado para enfrentarse a sus limitaciones,

compensándolas mediante ingeniosos procedimientos o creando explicaciones verosímiles para lo absurdo, preservando así una forma de coherencia, aunque sea subjetiva. Sus casos prácticos ilustraron que al igual que la homeostasis es vital para cualquier organismo, un relato estable y convincente de la realidad es vital para la mente y su construcción del yo, de modo que hasta los cerebros con graves discapacidades encuentren la manera de crear orden.

Este último punto, con todo lo que implica, me afectó profundamente cuando leí por primera vez los libros de Sacks

NUESTRA SALUD PSICOLÓGICA DEPENDE DE LA CAPACIDAD DE RECONFIGURAR Y REVISAR LA MEMORIA PARA PERMITIR EL CRECIMIENTO

mientras intentaba escribir mi primera novela, hace 16 años. Aunque ya había advertido que la narración es una actividad humana primordial – como señala Sacks en un ensayo de la recopilación –, nuestra manera de dar sentido al mundo, lo que me resultó revelador en mi época de joven escritora en lucha con el concepto del personaje, con cómo describir la humanidad al mismo tiempo que la individualidad, fue la idea de que, para el cerebro, la coherencia que forja la narración es fundamental para un relato certero de la realidad.

Esta idea se trata de manera hermosa y directa en otro de los ensayos del libro, titulado “La falibilidad de la memoria”. Tras la publicación de su primera au-

tobiografía, *El tío Tungsteno*, Sacks se dio cuenta de que sus recuerdos no eran tan fiables como él creía. Después de describir con todo detalle el de una bomba de termita que cayó detrás de la casa de su familia en el invierno de 1940-1941, su hermano le informó de que, en realidad, él no había estado presente en el suceso, ya que lo habían enviado a la seguridad relativa de un internado. El “recuerdo” había sido extraído del principio al fin de una carta que el hermano mayor les había escrito a ellos dos, en la que describía el dramático suceso de una manera que impresionó profundamente a Sacks. Incluso después de aceptar la corrección, Sacks comprobó que el recuerdo no perdía nada de su

NO EXISTE NINGÚN MECANISMO EN EL CEREBRO QUE ASEGURE LA VERDAD, Y EN ELLO RESIDE PARA SACKS EL DON DE LA CREATIVIDAD

vívida fuerza debido al tiempo que llevaba grabado como si fuese un auténtico recuerdo primario. Ni el psicoanálisis ni las imágenes cerebrales pueden mostrar la diferencia entre un recuerdo verdadero y uno falso. Es más, como dice Sacks, “al parecer no existe ningún mecanismo en la mente o en el cerebro que asegure la verdad. ... No tenemos acceso directo a la verdad histórica, no existe ninguna vía directa para transmitir o registrar en nuestro cerebro los sucesos del mundo; estos se viven y se construyen de manera altamente subjetiva. ... Nuestra única verdad es la verdad narrativa, las

historias que nos contamos entre nosotros y a nosotros mismos, y refinamos sin cesar”.

Por desconcertante que parezca, Sacks, un genio de la identificación de la fuerza que nace de la falibilidad, localiza en esta imperfección el don humano de la creatividad. Tal vez olvidemos la fuente de lo que leemos o lo que contamos, pero podemos absorber e integrar lo que otros expresan de manera tan viva que lleguemos a sentir que se ha originado en nosotros mismos. En el ensayo titulado “El yo creativo”, su autor lleva la idea aún más lejos, y propone que un largo periodo de “olvido”, en el que el pensamiento y la experiencia se separan de sus fuentes y entran en el inconsciente previa criba, es fundamental para la originalidad. Todos nos apropiamos de elementos procedentes de los demás y de la cultura que nos rodea, afirma. “Lo importante no es el hecho de ‘tomar prestado’ o de ‘imitar’, sino lo que uno hace con lo prestado; con qué profundidad lo asimila, lo hace suyo, lo combina con sus

propias experiencias, pensamientos y sentimientos, lo pone en relación con uno mismo y lo expresa de una manera nueva y personal”. Llenarse con la conciencia de los otros y luego olvidar con suficiente profundidad y durante el tiempo suficiente para que el universo colectivo se pueda fundir con lo que es único y original de uno mismo es la definición de la creatividad más precisa y conmovedora que la que me he topado. Basándose en la rica historia de las ideas que absorbió a lo largo de toda una vida, en esta recopilación Sacks ilustra página tras página la manera de hacerlo. **NICOLE KRAUSS**

NEW YORK TIMES BOOK REVIEW

Cuando en 2014 Angela Merkel lo invitó a su 60º cumpleaños para que pronunciara el discurso principal, muchos de los invitados escucharon su nombre por primera vez. Jürgen Osterhammel (Wipperfurth, 1952) era ya entonces uno de los historiadores más prestigiosos de Alemania y había ganado los premios más importantes a que un académico como él podía aspirar, entre ellos el Leibniz-Preis, dotado con 2,5 millones de euros. Pero, pasado ya el tiempo en que los intelectuales ocupaban las portadas de los periódicos germanos, Osterhammel seguía siendo un desconocido para el público. *Die Zeit* llegó a publicar un artículo preguntándose

quién era aquel historiador gris que había sustituido en el atril de oradores a los acostumbrados políticos e, ironizando sobre la ignorancia de sus lectores de la sección de política, lo presentó como “el Meryl Streep de las humanidades”.

Anécdotas aparte, Osterhammel es el responsable de algunos de los libros de historia global más importantes de los

últimos años. Ya pudimos leer en español *La transformación del mundo* (Crítica, 2015), una historia del siglo XIX de 1.600 páginas. Su especialidad no es precisamente popular en la historiografía alemana, mucho más propensa a investigar la historia de su nación en el contexto europeo. A él le gusta definirse como historiador global, lo cual le distingue de muchos de sus

colegas. Alguna vez ha declarado que el nazismo, y todo lo que le rodea, le resulta menos interesante que la historia del comercio en China.

Su último libro, *El vuelo del águila. El mundo actual desde una perspectiva histórica*, da prueba de ello. Osterhammel revisa el significado de “globalización”, que para él, tal y como se entiende ahora, ya nos dice más bien

Osterhammel sobrevuela la globalización

El historiador alemán Jürgen Osterhammel habla con El Cultural aprovechando la publicación en España de *El vuelo del águila* (Crítica), en donde analiza el mundo actual desde una perspectiva histórica y revisa el significado de globalización.



poco. Comenzó a darle vueltas en 2003, después de publicar junto a Niels P. Peterson una historia de la globalización en la que el tema ya se abordaba desde una generosa variedad de enfoques. Osterhammel habla de “globalizaciones” en plural. “Los procesos de integración global—cuenta a El Cultural—se desarrollan de modo muy diferente desde un punto de vista económico, político o mental, por ejemplo. Hay contradicciones, movimientos enfrentados, *desglobalizaciones*. Y no es cierto que podamos ver las globalizaciones como un destino inamovible o como procesos inevitables, ya que son dirigidas por actores en función de distintos intereses”.

UNA EUROPA INDEPENDIENTE

En su opinión, lo que entendemos por globalización, en singular, no pasa de ser un tópico o una fórmula retórica vacía. Y lo seguirá siendo, asegura, “mientras el término se limite a sugerir que cuanto existe en el mundo está interconectado con una densidad siempre creciente y experimenta interacciones mutuas cada vez más intensas”. A su juicio, lo interesante ahora es descubrir cómo funcionan esas interacciones y en qué condiciones surgen.

En su historia del siglo XIX se centró en Europa, entonces “un poder global, pero no dominante”. Pero, ¿qué papel ha jugado Europa en la creación del mundo interconectado en que vivimos? “En el siglo XIX Europa alcanzó en relativamente poco tiempo su mayor cota de poder global—explica—. Pero aquellos imperios y estados militarizados se hicieron añicos, abalanzándose en 1914 unos sobre otros. Fueron países euro-

peos individuales (cronológicamente: España, Países Bajos, Gran Bretaña, más tarde Alemania) los que crearon las estructuras de la moderna economía mundial. Muchas tecnologías de la comunicación importantes fueron inventadas en Europa, pero no *por Europa*, sino por individuos europeos conectados estrechamente con Estados Unidos. Y nada fue más global antes de 1950 que las dos gue-

efectos de “imitación consciente”, pero tienen poco que ver con la globalización. “No se necesita internet para copiar a Trump”, afirma tajante. En su opinión, “el llamado populismo es tan solo una calculada instrumentalización del retroceso económico, del que se trata de responsabilizar a unas supuestas élites globales. No hay más que observar la campaña de odio contra George Soros en Hungría

niación internacional que a sus predecesores, ya que son capaces de manipular a sus seguidores a través de canales de comunicación cerrados. No puede haber espacio público mundial sin medios de comunicación independientes”.

El vuelo del águila es también una historia de alemanes viajeros, y de cómo veían el mundo cuando éste se vivía menos de lo que se imaginaba; es decir, antes de la llamada Aldea Global. En la época, por ejemplo, de Hölderlin o de Goethe. Asistimos así al momento en que Herder fue de Riga a Nantes, en 1769; a los viajes italianos de Goethe, entre 1786 y 1788; a la travesía del estudiante Heinrich Heine por el macizo del Harz, en 1824. Hay una palabra alemana, *Fernweh*, que designa algo así una nostalgia inversa, una nostalgia del viaje, de la lejanía, de marcharse de casa. Dice Osterhammel, sin embargo, que los alemanes no han sido especialmente viajeros. “No ha habido entre ellos marineros, poseyeron durante poco tiempo colonias de escasa importancia y nunca un imperio en ultramar. Sólo un alemán fue un famoso viajero, Alexander von Humboldt. Ni siquiera Goethe pisó París, Londres o Viena”.

El libro, compuesto de ensayos más o menos breves, hace honor a la fama que tiene Osterhammel de prosista ameno y sorprendente, capaz de repasar, como hace en la última pieza, la historia del tigre como creador de significaciones políticas. Ahí aprovecha Osterhammel para quejarse de que raramente escribe sobre los dos temas que en realidad le apasionan: la música y los animales. Seguro que su historia puede también ser revisada. **ALBERTO GORDO**

EUROPA HA DE MANTENERSE

INDEPENDIENTE: EN LO MILITAR DE ESTADOS UNIDOS, EN LO ECONÓMICO DE CHINA, EN LO ENERGÉTICO-POLÍTICO DE RUSIA...



rras mundiales, ambas empezadas por europeos, y la segunda en solitario por Alemania”.

“Europa—añade—tiene que contribuir a dar forma al actual mundo global, pero al mismo tiempo ha de mantenerse independiente: en lo militar de Estados Unidos, en lo económico de China, en lo energético-político de Rusia y de los exportadores árabes de petróleo. Sólo una Europa que actúe unida puede contar en el mundo. El nuevo culto a la *soberanía* de muchos pequeños estados es fatal. ¿Cómo pueden afirmar querer ser *soberanos* países con diez millones de habitantes frente a potencias como Estados Unidos o China?”.

Osterhammel no cree que el fenómeno de los populismos se deba a una especie de contagio global que va de Trump a Bolsonaro. Según él, hay ciertos

y en Estados Unidos, en donde ha revivido esa horrible propaganda contra el ‘capitalismo internacional judío’.

VIAJAR ANTES DE LA ALDEA GLOBAL

Se podría decir que Osterhammel es optimista con matices. Reconoce que determinadas campañas en favor de los derechos humanos, o contra la destrucción del medio ambiente, no habrían podido tener lugar ya no antes de internet, sino de la televisión, que ha contribuido a propagar sugestivas imágenes sobre lo que ocurre en cada rincón del mundo. También cree que sucesos como la caída de la URSS no se habrían dado sin una condena previa por parte de la opinión pública internacional. “Pero internet también fragmenta lo público—opina—. Políticos como Trump o Putin temen menos a la opi-

BRUNO MONSAINGEONTraducción de J. Albiñana
Acantilado Barcelona, 2018.
176 páginas 14 €

Para tres o cuatro generaciones de compositores, y músicos en general, de Europa y de América, Nadia Boulanger fue “la” profesora. No se había visto una combinación igual de talento musical y vocación didáctica, quizá, desde Leopold Mozart, el padre del genio y genio violinístico y pedagógico él mismo. Son cerca de mil los músicos americanos que pasaron por su clase en París o Fontainebleau, incluidos Leonard Bernstein, Aaron Copland, Walter Piston y Astor Piazzolla, y otros tantos los europeos, incluidos John Eliot Gardiner y Ned Rorem. Bruno Monsaingeon (París, 1943), el documentalista que ha fijado en libros y, sobre todo en cintas de cine y vídeo, la historia de la música del siglo XX, ofrece en este libro un retrato impactante de la personalidad de esta formidable mujer. En realidad, es un autorretrato, porque Monsaingeon se limita a ponerle el micrófono delante y dejarla hablar. El resultado es un torrente de conceptos y de historias de músicos (Boulanger los conoció a todos, desde Falla hasta Xenakis, desde Busoni hasta Menuhin) y, sobre todo un testimonio crudo, sin filtrar, de su pasión por la música.

El libro nos muestra que, antes de ninguna otra cosa, Boulanger (1887-1979) fue una apasionada de la música o, mejor, una apasionada, a secas. De hecho, de niña no soportaba una sola nota de música. Se ponía

Mademoiselle



Conversaciones con Nadia Boulanger

enferma solo con oír unos compases. “El piano me parecía un monstruo y me aterrorizaba. Hasta que un día lo descubrí con pasión: oí pasar los bomberos por la calle y me me senté al piano intentando sacar las notas de la sirena. Desde aquel día no hubo más que música. No hubo

**ESTE AUTORRETRATO DE
BOULANGER NOS OFRECE UN
TESTIMONIO CRUDO, SIN
FILTRAR, DE LA PASIÓN
MUSICAL DE “LA” PROFESORA**

modo de apartarme del piano”. Su pasión por la música era “furiosa, absoluta”, casi romántica por ello, pero también muy moderna. Pocos músicos recogen el espíritu de la modernidad (y, curiosamente, también el de la posmodernidad), como ella. La

entrega a la música proviene en Boulanger de su curiosidad implacable, de su impetuosa necesidad de conocer. Su madre, la princesa rusa Raisa Micheski, le inculcó la idea de que sin una curiosidad radical no existe conciencia posible de uno mismo. Nadia leía toda la música, desde Guillaume de Machaut hasta Boulez y, en su última época, ciega ya y postrada en la cama, seguía leyendo a través de los ojos de su ayudante español, Narcís Bonet, que tocaba al piano para ella todos los manuscritos que le enviaban. Su curiosidad, además de insaciable, era placentera: “Yo, que en clase soy implacable, cuando leo música no lo hago con espíritu crítico; disfruto del placer del descubrimiento”.

Más que a hacer música, lo que Boulanger enseñaba a sus alumnos era a oír. “Aprender a oír es un derecho que todo niño

tiene al nacer”. Cuando le venía un violinista virtuoso con el *Concierto* de Mendelssohn, ella le interrumpía en seguida: no, no, no toque la parte del violín; cántela y toque a la vez con el violín la línea del bajo. Y a los compositores, igual: les exigía oír internamente todo lo que escribían. También a los profesores de la orquesta, porque Nadia Boulanger fue la primera mujer en dirigir grandes orquestas (su hermana Lili, que murió muy joven, fue otra pionera: la primera mujer en ganar el codiciado Premio de Roma de composición): “Si al director de orquesta le dieran el tiempo necesario —dice Nadia—, su papel, reducido

a lo esencial, consistiría en hacer que cada músico cobre conciencia de lo que tocan los otros”.

En su conversación, mitad aluvión, mitad riada, domina la pedagogía de la música, pero abundan excursos de mucho interés. Sus encuentros con Manuel de Falla, a quien admiraba enormemente, son deliciosos. Tras un recital del niño Yehudi Menuhin, le dice Falla a Boulanger: “Sí, sí, es un niño prodigio, pero me impresiona más un anciano prodigio. Verdi componiendo *Falstaff* a los 80 años me sorprende más que Mozart componiendo a los 20.” Desfilan también Fauré, Stravinski, Enescu, Lipati, Copland y Ravel, que apareció un día en la clase de contrapunto de Fauré, cuando había compuesto ya obras importantísimas, como el *Cuarteto de cuerda*. Nadia alucinaba. “De vez en cuando, le dijo Ravel, hay que hacer limpieza en casa”. **ÁLVARO GUIBERT**

Black Dog: Los sueños de Paul Nash

DAVE MCKEAN

ECC Ediciones. Barcelona, 2018
120 páginas. 17,95 €

POTEMKIN

PABLO AULADELL

Libros del Zorro Rojo
Barcelona, 2018. 120 pp. 19,90 €

El pintor británico Paul Nash (Londres, 1889-1946) y el cineasta soviético Serguéi Eisenstein (Riga, 1898-Moscú, 1948) fueron dos artistas tan contemporáneos como opuestos en la manera de afrontar su tiempo como creadores. El primero fue fiel a una suerte de neorromanticismo a la hora de reflejar, con notorio pesimismo, sus vivencias en el frente durante la Primera Guerra Mundial; el segundo, cultivado en el constructivismo, fue un entusiasta y optimista servidor de la revolución bolchevique, de cuyo Ejército Rojo formó parte. A Nash le angustiaba la destrucción del orden natural, la ruptura dramática entre el hombre y su entorno; a Eisenstein le interesaba promover los ideales que animaban a una causa que le acabaría devorando. El inglés quería llevar a sus conciudadanos, en un tiempo “sin palabras, sin dios, sin esperanza”, el mensaje de una verdad amarga que tenía lugar a pocas millas de su isla y hería por igual al paisaje y a sus mejores hijos; el soviético, en cambio, no se interesaba por los sentimientos individuales, sino por unos arquetipos que encarnaran las dimensiones míticas de la batalla



NASH Y EISENSTEIN ESTÁN EN EL ORIGEN DE DOS ÁLBUMES QUE, POR SU AUDACIA, NO DEBERÍAN PASAR INADVERTIDOS



transformadora que la revolución había venido a desarrollar. Nash ejecutaba unos cuadros, que él consideraba “balbucientes”, llenos de dudas, dirigidos al corazón de sus espectadores; Eisenstein creaba unos espléndidos artefactos, lección atemporal del uso del montaje, plenos de estímulos encaminados a causar un efecto mecánico y asertivo en su público.

Uno y otro artista están en el origen de dos álbumes que no deberían pasar inadvertidos, aun que simplemente fuera por

los riesgos que han asumido sus creadores, Dave Mckean (Maidenhead, Inglaterra, 1963) y Pablo Auladell (Alicante, 1972), en una época en la que casi todo parece estar regido por un conformismo en el que la menor disidencia es considerada una estridencia fuera de tiempo y lugar.

Mckean, de sobra conocido por sus trabajos con Grant Morrison (*Asilo Arkham*) o Neil Gaiman (*Casos violentos*), así como por irrefutable *Cages*, asumió su encargo desde la total empatía con la causa de Nash. Y,

con un alarde de técnicas y de gramáticas antitéticas, dialoga con el quehacer y la personalidad del pintor a través de quince sueños imaginados que recuperan las incertidumbres que le animaran a aquél, tan vigentes hoy como entonces, acerca de los peligros que conlleva la escisión entre la Humanidad y los valores que la fueron conformando. De modo y

manera que esta obra es mucho más que una evocación sombría de la Primera Guerra Mundial.

El trabajo de Auladell también responde a un encargo: el centenario de la Revolución Rusa, concretado en la película *El acorazado Potemkin* que en 1925 realizara Eisenstein, que gozó aquí, como en *La huelga* (1924) y *Octubre* (1928), de una libertad que poco después sería puesta en entredicho por los comisarios culturales de turno. Nuestro premio Nacional de Cómic 2016 podría haber optado por elaborar un juguete posmoderno, tan del gusto contemporáneo, con el que traducir al cómic uno de los títulos más legendarios de la cinematografía silente. Y, sin embargo, fiel a la máxima de que la recreación forma parte sustantiva de la creación, conversa con la “bellísima mentira” del cineasta, consciente de su inequívoca grandeza, pero sin mimetizarla (antes bien, sometiéndola a la misma y personal mirada que proyectara en su día sobre *El paraíso perdido* de Milton) ni someterse a sus engranajes. **FELIPE HERNÁNDEZ GAVA**

LOLA LÓPEZ MONDÉJAR

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

CARTA DE LORD CHANDOS
DE HUGO VON HOFMANNSTHAL

Immersa en el viaje a la esencia de la humanidad que es su último libro de relatos, *Qué mundo tan maravilloso* (Páginas de Espuma), Lola López Mondéjar recomienda *Carta de Lord Chandos* (Pre-Textos, 2008), de Hugo von Hofmannsthal, una obra única que “constituye una expresión paradójicamente lograda de ese momento crítico, experimentado por tantos creadores, en el que la búsqueda del absoluto estético se enfrenta a la insuficiencia del lenguaje”, explica la escritora. En 1902, cuando contaba veintisiete años, Hofmannsthal ya no encuentra cómo superar el lenguaje del simbolismo y el esteticismo que cultiva y se ve inmerso en una crisis que le conducirá a dejar de escribir poesía. “Para dar cuenta de su experiencia creará un personaje, Lord Chandos, un joven poeta que imagina trescientos años atrás y que pondrá voz a su propia decepción en esta carta dirigida a Francis Bacon. “Lord Chandos ha experimentado una revelación mística, una presencia tan intensa del infinito, que el lenguaje se muestra insuficiente para comunicarla”, opina López Mondéjar. A través de Lord Chandos, Hofmannsthal roza la inefable opacidad de lo real”.

FICCIÓN

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- YO, JULIA** 1/9
Santiago Posteguillo. PLANETA
- Fuego y sangre** 2/6
George R. R. Martin. PLAZA & JANÉS
- Tú no matarás** 3/11
Julia Navarro. PLAZA & JANÉS
- La hija del relojero** 5/8
Kate Morton. SUMA
- Sabotaje** 6/14
Arturo Pérez-Reverte. ALFAGUARA
- Ordesa** 7/41
Manuel Vilas. Alfaguara
- Reina roja** 4/8
Juan Gómez-Jurado. Ediciones B
- El rey recibe** 9/19
Eduardo Mendoza. SEIX BARRAL
- Los señores del tiempo** 10/14
Eva García Saenz de Urturi. PLANETA
- Finales que merecen una historia** 8/10
Albert Espinosa. GRIJALBO

BOLSILLO

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- LA VERDAD SOBRE EL CASO HARRY QUEBERT** 1/63
Joël Dicker. DEBOLSILLO
- Todo esto te daré** 2/9
Dolores Redondo. BOOKET
- 1984** 4/92
George Orwell. DEBOLSILLO
- Los renglones torcidos de Dios** 5/12
Torcuato Luca de Tena. AUSTRAL
- Juego de tronos** 6/110
George R. R. Martin. GIGAMESH
- La amiga estupenda** 8/5
Elena Ferrante. DEBOLSILLO
- El mundo amarillo** 3/21
Albert Espinosa. DEBOLSILLO
- La chica del tren** 10/48
Paula Hawkins. BOOKET
- Escrito en el agua** -/16
Paula Hawkins. BOOKET
- Un mundo feliz** 9/26
Aldous Huxley. DEBOLSILLO

NO FICCIÓN

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1000 RECETAS DE ORO: 50 AÑOS DE CARRERA** 1/5
Karlitos Arguiñano. PLANETA
- Sapiens. De animales a dioses** 2/78
Yuval Noah Harari. DEBATE
- Mi historia** 3/7
Michelle Obama. PLAZA & JANÉS
- 12 reglas para vivir: un antídoto al caos** 5/7
Jordan Peterson. PLANETA
- Breves respuestas a las grandes preguntas** 4/9
Stephen Hawking. CRITICA
- Pretérito imperfecto** 6/3
Nieves Concostrina. LA ESFERA
- El camino hacia la no libertad** -/1
Timothy Snyder. GALAXIA GUTENBERG
- 21 lecciones para el siglo XXI** 7/19
Yuval Noah Harari. DEBATE
- Cómo hacer que te pasen cosas buenas** 8/5
Marian Rojas Estapé. ESPASA CALPE
- Fariña** 10/27
Nacho Carretero. LIBROS DEL K.O.

INFANTIL Y JUVENIL (SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- DIARIO DE GREG. FRÍO FATAL** 1/9
Jeff Kinney. MOLINO
- La diversión de Martina 4: Fin de curso en el paraíso** 4/9
Martina D'Antiochia. MONTENA
- The crazy haacks y el reloj sin tiempo** 2/5
Varios autores. MONTENA
- Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes** 3/59
Elena Favilli y Francesca Cavallo. DESTINO
- Los crímenes de Grindelwald** 6/3
J. K. Rowling. SALAMANDRA
- El secreto de Xein** -/9
Laura Gallego. MONTENA
- El principio** 5/117
Antoine de Saint-Exupéry. SALAMANDRA
- El gran secreto del reino de la fantasía** 9/3
Geronimo Stilton. DESTINO
- La tinta de mis ojos** 8/11
Aitana Ocaña. ALFAGUARA
- Futbolísimos. El misterio de la tormenta de arena** 7/17
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: Intempestivos 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: Abracadabra, Casa Anita.



COMPRA
VENTA DE
LIBROS

COMPRAMOS LIBROS

y bibliotecas a domicilio

Hacemos envíos a todo el mundo

www.librosalcana.com

info@librosalcana.com

C/ Marqués de Viana, 52

28039 Madrid

☎ 91.220.42.63 ☎ 629.240.523 📞 664.442.863

Libros Alcaná

400 huevos

IGNACIO ECHEVARRÍA

Si no he hecho mal las cuentas, esta es la columna número 400 publicada en esta revista bajo el rótulo común de “Mínima molestia”. La primera se publicó en enero de 2010. Así que empieza a correr el décimo año consecutivo en que –dejando aparte el mes de agosto y los números especiales– escribo semanalmente para El Cultural una pieza que ronda por lo común las setecientas palabras, las que llenan el espacio predeterminado de una página.

Previamente, había escrito columnas para dos periódicos chilenos, pero su cadencia era bastante más espaciada, y la colaboración no duró tanto tiempo, ni mucho menos.

Recuerdo que cuando Blanca Berasátegui me propuso esta columna se activaron en mí los escrúpulos y las aprensiones que no deja de despertarme el ejercicio público y profesional de la opinión.

Durante los más de quince años en que me dediqué más o menos regularmente al reseñismo, manifesté varias veces mi convicción de que la crítica no es opinión. De que una y otra –la opinión y la crítica– poseen un estatuto radicalmente distinto, hasta cierto punto antagónico.

La opinión ha sido desde siempre uno de los pilares del periodismo, que constituye su medio natural. La posición de la crítica es bastante más incómoda: ella misma es un híbrido entre opinión e información (el otro pilar del periodismo), y para legitimarse busca amparo en una autoridad más o menos impostada, más o menos supuesta, que idealmente trasciende el radio estricto del individuo que la suscribe, por cuanto apela a “valores”, a “criterios” que no son de naturaleza personal.

No es este el lugar para extenderse sobre la distinción en absoluto bizantina, sobre la que quisiera alguna vez profundizar. Lo que me importa ahora es recordar que, cuando acepté –no sin reticencias– la propuesta de Blanca, lo hice con el propósito de ensayar, en formato columna, una modalidad más o menos plausible de crítica cultural. De ahí que, como título de cabecera, escogiera uno que alude cómicamente al de *Minima Moralia* que Adorno puso a su extraordinaria colección de apuntes escritos en los años 1944 y 1949, bajo el impacto de la Segunda Guerra Mundial. El título de Adorno ironizaba el de la *Magna Moralia*

atribuida a Aristóteles, así que todo queda en un mal chiste hecho a partir de un chiste que tal vez no lo fuera.

Admito que a estas alturas ya no sé muy bien qué es lo que vengo haciendo en esta columna. Me temo que no soy capaz de distinguir netamente, sin incurrir en la pedantería, las eventuales diferencias entre una columna de opinión sobre asuntos culturales y una columna de crítica cultural, así que mejor dejamos aquí la cuestión, que entretanto nos forzaría a consensuar una definición de cultura.

Prefiero hacer constar una observación que confirma mis peores aprensiones acerca de las taras que el columnismo imprime en quienes lo practican continuamente. Me refiero a que, de tanto escribir con regularidad artículos de, pongamos, setecientas palabras, uno termina desarrollando una musculatura intelectual –por decirlo así– que se adapta progresivamente a esa extensión. Algo así

como los atletas que se especializan en las carreras de cien metros lisos. O, por no irse tan lejos, como los sonetistas o haikistas que sólo aciertan a escribir sonetos o haikus.

Tras nueve años seguidos de escribir columnas semanales, uno termina produciéndolas como la gallina sus huevos. Ya no tiene que esforzarse, como antes, en recortar y ajustar las ideas incubadas a lo largo de la semana: éstas surgen ya con la

extensión predeterminada. Se diría que uno termina pensando en setecientas palabras. O más bien que uno termina pensando pensamientos que tienen setecientas palabras, con todas las limitaciones que ello conlleva. Esto último lo digo con pitoreo, pero no sin cierta alarma.

Insisto siempre en que la inteligencia es muscular: se ablanda, se atonta si uno no la ejercita. Pero conviene ejercitarla de distintas maneras, para conservarla disponible para esfuerzos de exigencia dispar.

El columnismo (del tipo que sea) entraña siempre el peligro de no llevar el propio pensamiento más allá del número de palabras predeterminadas. Y entraña un peligro aún más grave: el de estirar voluntariosamente ocurrencias que apenas merecían una frase.

Dios nos libre. ●

**EL COLUMNISMO ENTRAÑA EL
PELIGRO DE NO LLEVAR EL PROPIO
PENSAMIENTO MÁS ALLÁ DEL
NÚMERO DE PALABRAS. Y ALGO AÚN
MÁS GRAVE: EL DE ESTIRAR
VOLUNTARIAMENTE OCURRENCIAS
QUE APENAS MERECEAN UNA FRASE**

ARTE



ROSALIND KRAUSS
EN SU CASA DE NUEVA
YORK EL PASADO
NOVIEMBRE

Rosalind Krauss

“Me interesa lo que queda fuera de la historia del arte”

Es uno de los grandes nombres de la crítica y la teoría del arte. Con su personal forma de escribir, alejada de la tercera persona, se comprometió con el arte minimalista y prestó especial atención al video y al *Land Art* en un momento en el que estas manifestaciones rara vez pisaban las galerías. Rosalind Krauss recibe a *El Cultural* en su loft de Manhattan, donde repasa su vida editorial, académica y curatorial desde los años 70.

Figura esencial de la teoría y crítica de arte, desde sus comienzos en la revista *Artforum* a mediados de los años sesenta, hasta la actualidad a través de las páginas de *October* (la influyente publicación que fundó junto a Annette Michelson en 1976), Rosalind Krauss (Washington DC, 1941) ha cambiado nuestra manera de relacionarnos con las prácticas artísticas. Para Krauss, el arte desafía a los cánones establecidos y la labor del crítico es reconocer dichos retos. Esta posición provocó la ruptura con el formalismo de sus predecesores, en especial con el todopoderoso Clement Green-

berg, para decantarse por una lectura política del arte basada en el estructuralismo y el psicoanálisis, dando paso a la posmodernidad. Profesora en el departamento de Historia del Arte y Arqueología en la Universidad de Columbia en Nueva York, Krauss ha dejado su impronta en exposiciones, libros y artículos como “La escultura en el campo expandido” (1979), *Richard Serra Sculpture* (MoMA, 1986), *The Optical Unconscious* (1993) o *Art Since 1900* (2004). Hablamos con ella en su casa neoyorquina, rodeados de piezas de Robert Morris, Cindy Sherman, William Kentridge y Richard Serra.

Pregunta. Estamos en un momento de recuperación y revisión de las prácticas artísticas de los años setenta, cuando iniciaba su carrera. ¿Qué destacaría de ese período?

Respuesta. Los años setenta fueron convulsos, fraccionados, diversos. No se puede encontrar un estilo unitario ni un movimiento por encima de los demás, como había sucedido con anterioridad con el minimalismo o el expresionismo abstracto. Fueron tiempos revolucionarios y la historia de aquellos años nos ha enseñado que nos movemos en sistemas de control y censura. No somos inocentes.

Cuenta Rosalind Krauss que la sensación de llegar a una exposición sin saber nada de nada y tratar de ponerle palabras fue lo que le llevó a la crítica de arte. Recuerda que uno de sus primeros textos fue sobre Donald Judd: “Me dejó petrificada: ¿cómo hablar de algo indudablemente bueno cuando careces del vocabulario necesario para expresarlo?”. Poco después, su texto “A View of Modernism” (1972) en *Artforum* le distanció de Greenberg y Fried al sustituir el análisis formal por bases estructuralistas y psicoanalíticas de un estilo literario casi biográfico.

P. Creó una nueva forma de hablar de arte. ¿Qué supuso este giro?

R. Escribir “A View of Modernism” significó mi apuesta de lo moderno, algo que he continuado en libros posteriores como *El inconsciente óptico* (Tecnos, 1997). Salirse del canon no quiere decir proponer otro listado de artistas y otro conjunto de ideas, sino otra manera de escribir, alejada de la tercera persona, de lo neutral en apariencia. Nunca quise continuar aquello, así que decidí romper con ese tono, hacerlo personal, llamar a los artistas por sus nombres de pila...

P. Y también introdujo nociones como lo irracional o lo informe, subrayando la importancia de autores como Georges Bataille o el movimiento surrealista y dadá.

R. Sí, mi interés por el surrealismo no provenía de cuestiones formales, sino del desafío que supone al canon racional occidental. Lo informe establece otra definición de la modernidad basada en lo horizontal, en lo latente, en la entropía y en lo material.

P. ¿Tuvo relación con el arte contemporáneo antes de empezar la universidad?

R. Crecí en Washington DC y recuerdo las visitas de niña a la colección Phillips. Había una sala en la planta de arriba repleta de cuadros de Paul Klee. Me quedaba horas contemplándolos sentada en la alfombra. Además, mi padre trabajaba en el Departamento de Justicia, a cinco minutos andando de la National Gallery of Art y una vez al mes comíamos juntos y visitábamos el museo. La discusión era continua. A él le encantaba el siglo XVII, Rembrandt y Vermeer y a mí el siglo XX y me pasaba el rato tratando de convencerle de lo maravilloso que era el arte contemporáneo. Le hablaba de Rothko, Braque, Picasso... Pero no poseía el vocabulario necesario para persuadirle y decidí aprender más para tener la retórica necesaria para poder explicar a la gente lo que sentía.

LA ESCULTURA DE DAVID SMITH

P. Tras graduarse en Wellesley hizo el doctorado en Harvard. Su tesis sobre el escultor David Smith avanzó algunas de las ideas que después formarán parte del artículo “La escultura en el campo expandido”, como son la elasticidad del medio o la falta de monumentalidad en la escultura contemporánea. ¿Qué le interesó de Harvard y por qué decidió trabajar sobre Smith?

R. En realidad ambas cosas fueron bastante casuales. Mi primer marido [el arquitecto Richard I. Krauss] vivía en Cambridge, y estudiar en Harvard era algo práctico. Por otro lado, estaba preocupada porque no tenía claro el tema de tesis y no quería elegir uno europeo que me obligara a dejar Cambridge para visitar archivos extranjeros. Un día me levanté y oí en la radio que un escultor había muerto en un accidente de tráfico en Vermont.

Creía que se trataba de Anthony Caro, porque vivía en Bennington, en Vermont. Pero era David Smith. Y pensé, ¡ya tengo tema de tesis! [risas]. En mi investigación sobre Smith decidí trabajar sobre ideas que provenían del psicoanálisis y que permitían ordenar su trayectoria: el canon, el tótem y el sacrificio, lo que me abrió una puerta a entender el arte que se estaba produciendo en esos años.

Fue en este momento, a finales de los sesenta, cuando conocí en Harvard a Michael Fried y le introdujo en el mundo de la crítica. Era considerado el discípulo de Greenberg, más interesado en la visión del espectador, la teatralidad, la fenomenología y la abstracción post-pictórica de artistas como Kenneth Noland o Frank Stella. Krauss se inclinaba más hacia el minimalismo y el psicoanálisis. Fried le presentó a James A. Fitzsimmons, editor de *Art International*, y pronto empezó a colaborar con la revista.

“También conocí a través de Fried —recuerda Krauss— a Phil Leider, editor de *Artforum*, que me invitó a escribir para ellos. Leider definió el final de los años sesenta y comienzo de los setenta. Mi diferencia fundamental con Fried y Greenberg era que no creía, ni creo, en un fin máximo del arte. Para mí esto es extremadamente limitador y lo que no encaja en la visión “greenbergiana” queda fuera de la historia. Me interesa precisamente lo que queda fuera. La ruptura con Fried y Greenberg y el comienzo de otras visiones sobre el arte me unió a figuras como Annette Michelson y Barbara Rose”.



ROSALIND KRAUSS EN UN MOMENTO DE LA ENTREVISTA CON

P. Hace poco falleció Annette Michelson (Nueva York, 1922-2018), con la que fundó, junto a Jeremy Gilbert-Rolfe, *October*. ¿En qué momento y por qué decidieron hacer su propia publicación?

R. A comienzos de 1976, Annette y yo formábamos parte del comité editorial de *Artforum*. Leider, decepcionado con el rumbo comercial que estaba tomando el arte contemporáneo, decidió dejar la dirección

publicidad, donde no se pueden encontrar los artículos entre tanto anuncio. Coplans tenía dos alergias: artículos largos y todo lo que pareciera francés. A esto se sumaba que no quería publicar nada sobre video porque no generaba los ingresos comerciales de las galerías.

P. Y Michelson había sido fundamental en la introducción del video y el cine experimental en la crítica de arte. De hecho, decidieron llamarla *October* por la película de Eisenstein, ¿no?

R. Sí. Y también porque obligaron a Eisenstein a borrar a Trotski de la película y era lo que querían hacer con nuestros artículos en *Artforum*. Al fundar *October* decidimos incluir todo lo que Coplans había rechazado, en particular el texto de Foucault *Ceci n'est pas une pipe*, que inauguró la revista y que para nosotros era un manifiesto. Yo publiqué “Video: The Aesthetics of Narcissism”, Gilbert-Rolfe un artículo sobre *Spiral Jetty* y Robert Smithson... todo lo que no producía dinero en las galerías, lo que no atraía a los inversores. Como no sabíamos si iba a tener éxito o no, decidimos tomarnos todas las libertades. Te-

“LA OBRA DE DONALD JUDD ME DEJÓ PETRIFICADA. ¿CÓMO HABLAR DE ALGO TAN BUENO CUANDO CARECES DEL VOCABULARIO?”

y abandonar Nueva York. Su lugar pasó a ocuparlo John Coplans, un auténtico inepto, incapaz de entender al equipo que tenía a su cargo. Introdujo una serie de cambios que siguen definiendo la revista en la actualidad, totalmente ocupada por la



IVÁN LÓPEZ MUNUERA

nemos que dar gracias a Jaap Reitman, que tenía una librería maravillosa en el SoHo y decidió comprar el número uno entero, algo que nos dio un respiro.

P. Y muy pronto se incorporó al comité editorial Douglas Crimp.

R. Sí, era mi alumno, brillante. Le nombramos editor y dedicó diez años a revisar todos los números desde su minúsculo apartamento.

P. El número de 1987 dedicado a la crisis del SIDA fue el ejemplar más vendido de la historia de *October*. Supuso también la salida de Crimp de la revista y la entrada de Benjamin Buchloh, Hal Foster o Yves-Alain Bois al comité editorial.

R. No fue tanto por el número del SIDA sino por otro, años después. A Douglas empezaron a interesarle temas que no se ajustaban a nuestra línea editorial. El punto de quiebra fue cuando intentó publicar las ponencias de un ciclo de conferencias que había organizado sobre cine pornográfico gay [*How Do I Look? Queer Film and Video, Anthology Film Archives, Nueva York, 1989*]. Annette y yo pensamos que no tenían ni la ca-

lidad suficiente ni nada que ver con *October*. Douglas se enfadó muchísimo y dejó la revista.

P. Al margen de la crítica, ha desarrollado una activa carrera como comisaria, con exposiciones sobre Robert Morris (Guggenheim, 1992) o Richard Serra (MoMA, 1986), ¿cómo aborda el comisariado?

R. El comisario debe plantear, a mi juicio, cierta visión de lo que significa la obra del artista. Su trabajo es encontrar la manera de presentar esa idea al público. Por ejemplo, cuando me invitaron a comisariar la exposición de Richard Serra en el MoMA le dije a Richard que la haría bajo algunas condiciones. Una de ellas era que sólo podía haber una obra por sala. Para mí esto era fundamental, acababa de ver su exposición en el Centro Pompidou y aquello parecía una cacharrería, no se entendía nada.

LOS NUEVOS MEDIOS

P. Desde hace años utiliza la etiqueta de arte post-media. ¿En qué consiste?

R. Creo que hay una serie de artistas que se remontan al trabajo de Joseph Kosuth y Marcel Broodthaers que consideran los medios, en especial la pintura y la escultura, como algo inservible, como algo paralizado por la crítica durante las primeras vanguardias. Por ello han creado su propio medio. Es el caso de Ed Ruscha con los coches. Para Ruscha, los automóviles definen la idea y el contexto: los aparcamientos, las gasolineras, la serialidad, el espacio, el acto de conducir. Esta condición post-media es algo casi autobiográfico. El medio se convierte en el propio artista. Sucede lo mismo con James Coleman y la tecnología de baja calidad, como las

cintas de video; la animación en el caso de William Kentridge; o el fotoperiodismo en el de Sophie Calle. El medio ofrece paradigmas estructurales y limitaciones al mismo tiempo. Pero esto no debe ser visto como un obstáculo para la libertad. Los límites artísticos son horizontes, coordenadas para establecer una posición y brindar la posibilidad de trascenderlos, de ir más allá.

P. La condición post-media de estos artistas fue la base de uno de sus últimos libros, *Under Blue Cup* (2011), que escribió tras sufrir un infarto cerebral.

R. Después del aneurisma tuve que seguir una terapia cognitiva. Una de las cosas que me fascinó fue la noción de que si puedes recordar quién eres entonces puedes volver a enseñarte cualquier cosa. La escritura fue el medio con el que me volví a encontrar. Mi marido [Dennis Hollier] me traía todos los días el desayuno, mientras hacía terapia. Un café y unos bollos de una cafetería llamada Kind of Blue. Y cada mañana me enseñaba a mí misma a ser yo, viendo las bolsas de la cafetería, de ahí el título del libro [Bajo la taza azul].

P. Precisamente la enseñanza ha sido crucial en su vida, ha sido profesora durante más de cincuenta años en Wellesley, MIT, Princeton y, actualmente, en Columbia, ¿qué destacaría de su vida académica?

R. Lo que me han enseñado los alumnos. Es maravilloso ver a un estudiante despertar, encontrar una idea, desarrollarla. Es algo extremadamente valioso, una manera de mantenerse despierta y viva intelectualmente. Con el tiempo uno aprende a preparar las clases.

Cuando me mudé a Nueva York y empecé en Princeton, mi primer seminario fue sobre cine independiente americano. Iba casi todas las noches a los Anthology Film Archives y allí conocí a Robert Smithson, Richard Serra o Michael Snow.

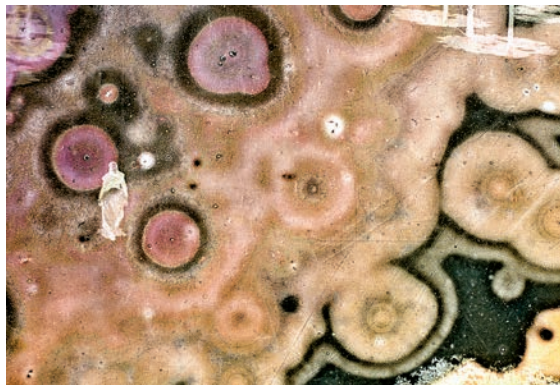
P. Un aspecto muy llamativo de algunos de sus escritos es el uso de diagramas para explicar sus ideas. ¿Los utiliza también en sus clases?

R. Sí, y los alumnos se ponen de los nervios [risas]. Cuando comencé a estudiar estructuralismo, los diagramas me parecían un método eficaz para organizar las ideas. Lo saqué del libro de

“SALIRSE DEL CANON NO QUIERE DECIR PROPONER UN LISTADO DE ARTISTAS E IDEAS DIFERENTE, SINO OTRA MANERA DE ESCRIBIR”

Fred Jameson *El inconsciente político de la posmodernidad*. Ayudan a comprender ideas complejas como la deconstrucción, pero también ciertas estructuras cognitivas referidas a la modernidad. Permiten pensar de manera distinta. Me di cuenta también de que esta retícula era una figura recurrente en ciertos artistas de la modernidad, Mondrian por ejemplo, quedó atrapado por la retícula. Es como una neurosis, una vez entras, ya no puedes salir de ella. Ya lo planteó Levi-Strauss en su ensayo sobre el análisis estructural de la mitología, donde describe el mito como una forma social colectiva que se repite con pequeños cambios. **IVÁN LÓPEZ MUNUERA**

Entre el recuerdo y la duda



DE ARRIBA ABAJO, JOAN FONTCUBERTA: *TRAUMA #2804*, 2016 (PILAR SERRA). MAURO GIACONI: *TIENE UN DESTINO DE NUBE* Y SERIES *DE-CONSTRUCTIVISMO*, 2018. CARLOS RODRÍGUEZ-MÉNDEZ: *REGION DE VALIDEZ*, 2007-2017

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) tiene algo de alquimista y encantador de serpientes. Bucea más allá de la apariencia de las imágenes y consigue, a menudo, que dudemos sobre su veracidad. En *Trauma*, una de sus series más recientes (2016-2018) rescata viejas fotografías de archivos de aquí y de allá y las “revive” con nuevas ampliaciones. Una diminuta caja de luz marca el comienzo del recorrido de su primera exposición en la **galería Pilar Serra** con varias fotografías dañadas y decoloradas por la humedad, las manchas y los hongos. *Trauma* habla del paso del tiempo y de sus efectos colaterales, de la fotografía analógica como soporte orgánico que sufre transformaciones

(algo extrapolable a lo digital, donde los efectos de la obsolescencia son también una amenaza). Algunas de estas cajas de luz parecen pinturas abstractas psicodélicas, otras texturas rocosas. “La muerte es un nacimiento mayor”, dice Fontcuberta en el libro *Poemas del alquimista* (La Fábrica, 2018). Savia nueva para las viejas fotografías.

JOAN FONTCUBERTA. TRAUMA. GALERÍA PILAR SERRA. Santa Engracia, 6. MADRID. Hasta el 22 de enero. De 6.000 a 14.000 €

MAURO GIACONI. TIENE UN DESTINO DE NUBE GALERÍA NF. Blanca de Navarra, 12. MADRID. Hasta el 22 de enero. De 1.600 a 9.500 €

RODRÍGUEZ-MÉNDEZ. DOS MESAS MONTE GALERÍA FORMATO CÓMODO. Lope de Vega, 5 MADRID. Hasta el 20 de febrero. 2.500 €

Otras veces es en los materiales encontrados donde subyacen las historias de sus vidas anteriores. El argentino Mauro Giacconi (1977) ha llenado la sala de la **galería NF** de escombros, ficticios y reales, que invitan al visitante a sortearlos, aunque lo que el artista quiera es que los manipulemos y movamos de un lugar a otro. Consigue de nuevo que dudemos sobre la veracidad de las piezas, mientras habla del destino de un edificio derrumbado en México durante el terremoto de 2017 y de las tristes historias de sus habitantes. Dialogan estos cascotes con los “mapas” de las paredes, hechos con páginas de libros que el artista compra al peso e interviene con grafito y goma. Crea con ellos bellísimas imágenes abstractas entre las que encontramos restos de una Historia Universal, un atlas o una guía de cómo llevar una escuela, despojando así a los libros de su función original.

También en la **galería Formato Cómodo** una instalación de Carlos Rodríguez-Méndez (Pontevedra, 1968), habla del paso del tiempo y del recuerdo. En su última exposición en este espacio, hace ya dos años, ponía el foco en los pequeños gestos, tomando a su padre como protagonista de los papeles con los que reproducía sus ademanes mientras comía. Siguiendo con esta línea de trabajos procesuales, dispone ahora 96 sobres en una mesa alargada de DM. Contienen los trajes que su madre, costurera de profesión, elaboró con las medidas de su padre todos los meses durante diez años, y envió a su hijo, que archivó y conservó intactos. Verlos ahora todos juntos constituye un homenaje a su madre y al mimo y cuidado con el que los preparaba. Y hablan además de ausencias, de intimidad y de confianza. Porque nunca sabremos si su contenido es real o no. Creer o no creer, como con la *Mierda de artista* de Manzoni. Una pieza redonda que debería quedarse en una institución. **LUISA ESPINO**

IVAM

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN



GENERALITAT
VALENCIANA
Conselleria d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport

TOTS
A UNA
VELL

IVAM

Sabadell
Fundación

29 novembre 2018 - 14 abril 2019



habitar el mediterráneo





El diablo, seguramente

EL DIABLO, TAL VEZ. EL MUNDO DE LOS BRUEGHEL
MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. Cadenas de San Gregorio, 2. VALLADOLID
Comisaria: María Bolaños. Hasta el 3 de marzo

“Al principio de su vida eremítica tuvo que luchar con las más patéticas estratagemas del infierno. Coronados de rosas o de cuernos, enormes como torres o diminutos e impalpables como duendes ... transformados en larvas o cubiertos de pústulas repugnantes, con apostura de efebos encantadores o con ademanes de ascetas encanecidos en la práctica de la virtud, los emisarios de Luzbel estaban siempre a su lado, tentadores y

atormentadores”. Así se narran en *La leyenda dorada* las terribles pruebas que tuvo que afrontar San Antonio, el ermitaño egipcio que a finales del siglo III impulsó un movimiento de apartamiento del mundo que condujo a los desiertos de Egipto y Siria a no menos de cinco mil anacoretas, practicantes de un cristianismo radical, basado en la pobreza y la contemplación.

Por todo ello, San Antonio se convertiría en el héroe de las

tentaciones, pues su indiferencia provocó el ensañamiento de las fuerzas del mal. Durante toda la Edad Media se extendería su leyenda, hasta que entre 1460 y 1510 el tema llegó a las artes plásticas. Son varios los pintores que le dedicaron cuadros notables, como los de Matías Grünewald y El Bosco. Es también en esa época cuando los demonios medievales, cazurros, traviosos y de poca monta, se transformaron en un ser terrorífico, detentador de maldad y poder a partes iguales.

Podemos hoy interpretar ese ascenso de Satanás como la bús-

queda de una causa que pudiera dar cuenta de la desventurada situación en que se encontraba la población europea tras el turbulento siglo XV y la secesión de guerras campesinas y enfrentamientos religiosos que marcarían el siglo XVI. Pero, realmente ¿fue Lucifer el instigador de tentaciones y desgracias o surgieron de la fragilidad humana y del miedo a nosotros mismos? Como dice en el catálogo María Bolaños, comisaria de esta exposición del Museo de Escultura de Valladolid: “¿Es un mundo onírico o una verdad religiosa? ¿Es el Diablo o solo ‘tal vez?’”.



En 1604 se fundó en Valladolid la primera cárcel o galera de mujeres de España, promovida por la madre Magdalena de San Jerónimo. En la carta que dirige a Felipe III pidiéndole ayuda, argumenta así la importancia de su iniciativa: “Habiendo comprobado que gran parte del daño y estrago que hay en las costumbres de estos Reynos de España nace de la libertad, disolución y rotura de muchas mugeres”. Para ponerle remedio, la madre Magdalena fundó media docena de estas cárceles, a donde condujo a cuantas mujeres “vagantes, ladronas, alcahuetas y otras semejantes” pudo recoger. Allí deberían arrepentirse de sus pe-

cados y expiar sus culpas, en un régimen de extrema dureza.

Consciente de la eficacia de las imágenes, la fundadora encargó a un prestigioso pintor flamenco, Jan Brueghel (1568-1625), tercer y último hijo de Pieter Brueghel el Viejo, un cuadro dedicado a un motivo edificante. Y qué mejor tema que el del viejo San Antonio, soportando impávido el ataque conjunto de los siete pecados capitales. Este es pues el origen de este cuadro asombroso, cuya iconografía procede de El Bosco y le llegó a nuestro pintor a través de su propio padre. En el centro del cuadro, el asceta se refugia obstinadamente en la lectura de un libro. En derredor suyo pululan más de cincuenta personajes, casi todos imposibles de definir. La excepción son dos mujeres ricamente ataviadas y otra cándidamente desnuda y acompañada de una especie de monje. El resto de las figuras es o hace lo que está fuera de toda norma, que es la definición clásica de monstruo. En el cielo, recreando una composición que tuvo amplio predicamento en la época, un remolino de diablejos vapulea al santo, que trata de mantener la compostura.

Pero la exposición muestra además algunas variantes magníficas del tema: los relieves de Leonardo Carrión y Diego Ro-

ESTA NO ES UNA EXPOSICIÓN GRANDE, PERO SÍ UNA GRAN EXPOSICIÓN, QUE PRIVILEGIA LA COMPRENSIÓN Y EL PLACER DE MIRAR SOBRE CUALQUIER OTRO PROPÓSITO

dríguez, centrados en dos episodios de la vida de San Antonio; la copia del siglo XVI del cuadro que le dedicara El Bosco o, como auténtica curiosidad, un escritorio del siglo XVII, en el que en doce escenas construidas con elementos naturales, cera y pintura se recrean otros tantos pasajes de la vida del santo. Se muestra también un cuadro extraordinario, *La visión de Tondal*, realizada en el taller de El Bosco. La desbordante fantasía con que se refleja el viaje alucinado del caballero Tondal recuerda más a *Alicia en el País de las Maravillas* que al Infierno a donde le ha conducido un ángel. Como antes comenté, la concepción de lo demoníaco se fue deslizado hacia la individualización del Maligno. Y aquí podemos ver, como resultado de esta transformación ya en el siglo XVIII, la imagen, verdaderamente imponente, de un Demonio volador en madera policromada.

Para pormenorizar el pecado, la Iglesia lo concretó en los llamados Siete Pecados Capitales. A Pieter Brueghel el Viejo, padre de la dinastía de pintores, le encargó un avisado editor una serie de grabados que los describieran, para lección y ejemplo de los fieles. El resultado es un derroche de inventiva y precisión gráfica realmente asombroso. Imposible des-



BRUEGHEL EL VIEJO: *LA LUJURIA*, 1558. ARRIBA, DIEGO RODRÍGUEZ Y LEONARDO CARRIÓN: *SAN ANTONIO APALEADO POR LOS DEMONIOS*, 1553-1559. EN LA OTRA PÁGINA, JAN BRUEGHEL: *TENTACIONES DE SAN ANTONIO*, 1601-1625

cribir aquí la elocuencia visual de estos grabados, que merecen ser vistos detenidamente. Y precisamente para verlos mejor y como contribución contemporánea a esta mirada sobre el pecado y el diablo, la muestra cierra con la obra del artista belga Antoine Roegiers (1980), que en un alarde de ingenio y paciencia, redibuja y pone en movimiento estas escenas personaje a personaje, para que podamos apreciar mejor la dimensión de su pecaminosa existencia.

Esta no es una exposición grande, pero sí una gran exposición, que privilegia la comprensión y el placer de mirar sobre cualquier otro propósito. Los espectadores lo agradecemos infinitamente. **JOSÉ MARÍA PARREÑO**

No es fácil encontrar artistas que encarnen de una forma tan gráfica el espíritu de nuestro tiempo como lo hace Haegue Yang (Seúl, 1971). Su 2018 ha sido extraordinario, coronando una de las grandes cumbres de su carrera en su magnífica retrospectiva en el Museum Ludwig de Colonia y cerrando el año con su proyecto en *La Panacée*, Montpellier. Llevamos tiempo sin verla en nuestro país, tras su participación en el proyecto *Sentido y sostenibilidad*, organizado por Alberto Sánchez Balmisa en Urdaibai, Vizcaya, en 2012, o la individual que Leire Vergara comisarió en la Sala Rekalde de Bilbao hace ya una década. Si tomamos aquella ya lejana muestra como referencia, advertiremos la evolución de su trabajo desde sus grandes instalaciones realizadas con persianas venecianas hacia un quehacer escultórico de corte más orgánico, aunque decir orgánico es tal vez quedarse corto. Cuando visitas una exposición de Haegue Yang, crees que en cualquier momento puedes ser interpelado por esas peludas formas de escala humana, que pueden arrimarse y decirte cualquier cosa.

En esta propuesta francesa no hay ninguna de las ciudades *blinds* venecianas, pero conviene recordarlas, pues todo lo que aparecerá posteriormente tiene en ellas su germen. Hace unos días les hablábamos del modo en que Cady Noland utiliza estructuras industriales para denunciar las trabas y obstáculos que el poder, en su afán de control, desliza sutilmente en el espacio público. Pues bien, la obra de Haegue Yang busca todo lo contrario, porque la coreana pretende potenciar el sentido de comunidad a partir de estas persianas que producen y ges-



Haegue Yang, la sensorialidad total

La *Panacée* de Montpellier, el centro que dirige Nicolas Bourriaud, ofrece una buena muestra de la singularidad y libertad con la que Haegue Yang afronta el trabajo artístico. Profundamente heterogénea, su obra se mueve entre la globalidad y lo vernáculo y revela las verdades más acuciantes de lo contemporáneo.



MARC DOMAGE, LA PANACÉE-MO.CO

VISTA DE LA EXPOSICIÓN EN LA PANACÉE. EN LA OTRA PÁGINA, *SONIC HALF MOON*, 2015, CON EL MURAL *INCUBATION AND EXHAUSTION*, 2018

tionan espacios que requieren de la presencia cómplice de un receptor. Las persianas son asépticas en sí mismas pero a ellas se ha ido incorporando un conjunto de elementos que activan la percepción sensorial, como ventiladores, humidificadores, dispositivos aromáticos, luz o audios que nos convocan a una lectura fenomenológica del espacio, menguando así la distancia que impone siempre toda abstracción. Porque la abstracción es un vehículo discursivo esencial que en su obra no excluye sino que acoge, y que con los años cultivará una relación epidérmica con espacios, objetos y sujetos.

Los títulos de las exposiciones recientes de la coreana, *E.T.A.* (“tiempo estimado de llegada”) en Colonia, o *Traversée Chronotopique* (“Cruces cronotópicos”) en Montpellier, constatan su interés en la temporalidad, la aceleración y la simultaneidad. Los muros de las tres salas que ocupa su proyecto en La Pana-

cée están cubiertos de una gran impresión digital, una imagen plana que contrasta con las orgánicas y voluminosas esculturas exentas que jalonan el espacio. En ella, Yang entrecruza en trepidante secuencia motivos que oscilan entre modernidad y tradición, entre la homogeneización de las tendencias globales y la diversidad vernácula del folclore,

entre los ritos locales de geografías periféricas y el sesgo pontificador de los grandes relatos occidentales. Siendo opuestos, en apariencia irreconciliables, Yang los sitúa en una misma unidad temporal y espacial, otorgándoles la voz híbrida característica de nuestro tiempo.

Este eclecticismo se da con franca claridad en las esculturas, de las que aquí pueden verse ejemplos pertenecientes a tres

series de trabajo, *Sonic Sculptures*, *Macramé Sculptures* y *The Intermediates*. Vista la posición inclusiva y ecléctica de Yang, parecería imposible que fuera a ignorar los debates contemporáneos en torno al animismo y la vida de los objetos, nuevas teorías materialistas de las que se sirve para construir una alternativa al canon escultórico oc-

plejada posición hacia lo decorativo. Mitad planta, mitad animal, estas esculturas antropomorfas atraen y repelen a un mismo tiempo: si algunas inspiran verdadero temor a otras dan ganas de achucharlas.

Ante el encorsetamiento y el esquizofrénico cálculo con el que se expresan hoy los artistas, la libertad con la que se desenvuelve Haegue Yang me parece realmente elogiada. En esta “sensorialidad total” de Montpellier no faltan los olores y los sonidos. Escuchamos cantos de pájaros: uno de ellos procede de un banco de datos y es, por lo tanto, neutro. El otro es el sonido de los pájaros que acompañaron la breve reunión entre los líderes de las dos Coreas en la zona desmilitarizada que separa los dos países. El momento de mayor acercamiento de dos sujetos tan antagónicos no podía pasar desapercibido para Yang, tan proclive a la conciliación de contrarios.

Dejo el principio para el final, sin ánimo de desmerecerlo. Antes de entrar en las salas, una cronología escrita por la artista elude el propio rigor de este

MITAD PLANTA, MITAD ANIMAL, LAS FORMAS INSÓLITAS DE LAS ESCULTURAS DE HAEGUE YANG SON BUENA PRUEBA DE SU ECLECTICISMO Y LIBERTAD CREATIVA

cidental. Unas cuelgan del techo y otras se yerguen sobre estructuras verticales con pequeñas ruedas; otras, hechas con cascabeles, evocan ritos de los chamanes que operan en los márgenes de las estructuras sociales coreanas y que resisten invariablemente a los embates de la institución; otras están realizadas con paja artificial o pelo trenzados en patrones y formas insólitas que apelan a su desacom-

registro. Está armado a partir de entradas que hacen referencia a las vidas de dos personajes, Marguerite Duras y el compositor coreano Ysang Yun, dos figuras centrales en el imaginario de Haegue Yang pero que nunca se conocieron. Mediante esta cronología mezcla secuencias históricas con motivaciones personales a la luz de un tramo de la Historia contada en voz baja. **JAVIER HONTORIA**

ESCENARIOS

El sueño de la vida, la comedia con título

Lluís Pasqual estrena el jueves 17 en el Español *El sueño de la vida*, compuesta por la *Comedia sin título* más los dos actos escritos por Alberto Conejero para completar esta obra inacabada del teatro imposible de Lorca. Su puesta en escena desnuda resalta el compromiso artístico y cívico del poeta.

Lluís Pasqual se pasa buena parte de los ensayos de *El sueño de la vida* con los ojos cerrados. Podría interpretarse como un gesto de ausencia. Pero nada más lejos de la realidad. Intenta así detectar si la palabra lorquiana suena de verdad. Y eso sólo ocurre cuando se funde con la música a la que está ligada desde el origen de su creación. “En su escritura no hay distancia entre la una y la otra. El trazo que salía de su herida estaba unido por un conducto directo entre el oído y la mano. Es la respiración de Federico, que es lo que busco. Y cuando llega la reconozco sin duda. Ahí está su misterio”, explica el director barcelonés, ya sentado en un despacho del Teatro Español. A su lado tiene a Alberto Conejero, el artífice de la prolongación de la melodía cercenada por el asesinato del poeta.

Durante una especie de trance lisérgico, escribió un segundo

y un tercer acto que dan continuidad al primero, el único que nos queda de Lorca y conocido tradicionalmente como la *Comedia sin título* porque así se refirió a ese trabajo, de manera asépticamente descriptiva, en una entrevista cuando todavía lo tenía a medias. Los tres serán estrenados como un espectáculo compacto en el teatro madrileño el próximo jueves 17. Se titulará *El sueño de la vida*, que fue el nombre calderoniano que Lorca aventuró en otra declaración ya más intencionada.

“Yo sé que es un titular muy goloso decir ‘Alberto Conejero

ha terminado la *Comedia sin título*’ pero no es verdad”, advierte el dramaturgo jienense. “Es una obra que estará siempre por clausurar. Yo sólo he pretendido ocupar con otro material el espacio que dejó aquel jarrón roto por la guerra”. Conejero afirma por activa y por pasiva que su intención no fue imitar a Lorca. “Sería un estúpido ejercicio de *hibris* creer que puedo estar a su altura. Ha sido un acto de devoción y también de sacrificio porque me sitió a los pies de un gigante y porque claudico ante él. Muchos pensarán que fue una temeridad o una osadía pero

no podía censurar una expresión de amor, entrega y devoción. Y, además, lo que cuenta la *Comedia sin título*, que es qué puede hacer el teatro en tiempos de sujeción política y social, si ha de romper las paredes del drama y afectar a lo real, vuelve a ser un asunto clave”, señala con firmeza para conjurar suspicacias.

Conejero reniega del concepto emulación y esgrime el de imantación. “No tuve que imitar nada porque toda mi escritura está imantada por la suya, y por la de Koltés, Eurípides... Forman una logia secreta que está en el sustrato de mi litera-



DANIEL JUMILLAS, LLUIS PASQUAL Y EMMA VILARASAU EN UN ENSAYO DE *EL SUEÑO DE LA VIDA*



JOSE S. GUTIÉRREZ

tura. Cuando vemos *Las meninas* de Picasso no pensamos que las pintó porque pensara que las originales estaban mal. El problema es que en España tendemos a meter en un sarcófago todo aquello que amamos. Pero Federico está ahí y al que no le guste...". Antes de que termine la frase, salta Pasqual para remarcarla: "...que se tape los oídos". Lo dice con expresión serena, casi impasible. Una actitud que sustenta en su larga experiencia lorquiana: pocos directores lo han frecuentado tan obsesivamente como él en las últimas décadas. También en la convic-

ción de que Conejero ha sido honesto y habilidoso al entablar su diálogo con el mito. A Pasqual no le chirrió su partitura 'extendida' cuando la leyó. Escuchaba al fondo la enigmática música lorquiana y eso fue lo que le convenció para remangarse con la puesta en escena, donde hilvana el tránsito de Lorca a Conejero con la música de Falla. "Es como si un cuerpo hubiera dejado una estela de energía y Alberto la hubiera tomado como guía y la hubiera plasmado negro sobre blanco. Pero ni él ni

yo hemos querido suplantar a Lorca", advierte.

Ambos no se conocían antes de aliarse en torno al poeta. Cuando Pasqual se enteró de que Conejero estaba escribiendo los actos 'ausentes', pidió su teléfono y, entre bromas y veras,

le dijo: "La estás escribiendo para mí, ¿verdad?". La presión sobre Conejero se disparó. A la que ya suponía 'completar' a Lorca, se sumó la de que uno de sus directores más admirados le propusiese echarle un ojo a su texto para ver si se animaba a llevarlo a las tablas. La lectura incitó a Pasqual a lanzarse a la aventura, cuyo curso acabó alterándose. La idea era ensayar el montaje en el Lliure, teatro en el que luego se presentaría tras su estreno en Madrid. Pero su renuncia a seguir siendo su direc-

"NO TUVE QUE IMPOSTAR NADA PORQUE TODA MI ESCRITURA ESTÁ IMANTADA POR LA DE LORCA", DICE CONEJERO

tor, tras ser acusado en la picota de las redes sociales de tiránico y machista, supuso que la participación del teatro catalán se cancelara.

Es llamativo que en mitad de ese maremágnum profesional y existencial, Pasqual se aferre de nuevo a la *Comedia sin título* como a un pecio para mantenerse a flote. En el año 89, salió de una crisis en su relación con la escena gracias a esta última entrega del teatro imposible de Lorca. Lefa y relefa textos y ninguno le motivaba. En ese trance adverso, se puso en manos de su maestro, Giorgio Strehler. Fue a visitarle a Lugano y, algo melodramáticamente, le espetó: “El teatro me da asco”. Éste, viejo zorro de la profesión, le contestó: “A mí me produce vómitos”. El caso es que una noche decidió darle una nueva oportunidad a la *Comedia sin título*, que había leído varias veces y no le había dicho nada. Aquella vez, sin embargo, se le encendió la bombilla. Todo empezaba a encajarle, seguramente porque Lorca la escribió asimismo bajo el efecto de profundas aprensiones sobre el papel del teatro en la sociedad. Y la montó esa temporada con un elenco de celebridades: Imanol Arias, Marisa Paredes, Juan Echanove... “Creía que mi obligación era mostrar al ‘otro Lorca’, el que el franquismo nos había escondido bajo una pegatina de folclórico y andalucista”.

Ahora tiene bajo su batuta a Nacho Sánchez (el soldado que custodiaba a Rapún en *La piedra oscura*), Emma Vilarasau, Ester Bellver... Entonces, para presentar un espectáculo de una extensión que no mosqueara al público, pues el primer acto de

la *Comedia* no pasa de media hora, colocó por delante dos escenas de *El sueño de una noche de verano*. Tenía su sentido la maniobra, ya que Lorca, en su reflexión metateatral, presenta una compañía que va a escenificar la pieza shakespeariana hasta que el personaje del Autor declara que no se va a alzar esa noche el telón porque se niega a ofrecer a una experiencia escénica canónica, adocenada y estéril en términos de transformación social.

El Autor es un portavoz del propio Lorca, que proyecta su desdén contra el teatro caduco y

“EN LORCA NO HAY DISTANCIA ENTRE LA MÚSICA Y LA PALABRA. ES LA RESPIRACIÓN DE FEDERICO, QUE ES LO QUE BUSCO. Y CUANDO LLEGA LA RECONOZCO SIN DUDA”, AFIRMA PASQUAL

romo mediante los airados parlamentos de este personaje. Lorca alcanzó aquí el cénit de su ruptura formal, que tenía como precedentes explícitos *El público* y *Así que pasen cinco años*, los otros dos hitos de su teatro imposible. El detonante de su crisis fue curiosamente el éxito. Tras la aclamación de *Mariana Pineda* y *El romancero gitano*, sentía la necesidad de reinventarse y abrir nuevas vías de expresión. Algunos de sus compañeros y críticos le reprochaban cierto conservadurismo en los temas y los moldes de su obra. La etiqueta de folclorista también empezó a incomodarle. Todo eso operó como acicate para lanzarse a la experimentación, mirando con el rabillo del ojo las propuestas renovadoras de autores como Evreinov y Piscator. Y ahí empezó a dinamitar el suelo que había pisado.

Por si fuera poco, la guerra era una premonición cada vez más concreta y, dado su relieve público, los partidos políticos le tironeaban de la manga para atraerlo a su causa. Pero siempre esquivó ser adscrito a unas siglas aunque, con paralela persistencia, siempre enunció con nitidez que su conciencia estaba al lado de los pobres y los orillados. Y esa posición la sostuvo en la *Comedia sin título*, más abiertamente política que *El público*. En ella Lorca perfila el clima guerracivilista del país: la revolución que remueve las calles y las fábricas irrumpe en el teatro y las

fuerzas reaccionarias, encarnadas por el Espectador 2, anuncian su revancha a modo de cruzada religiosa: “Soy del ejército de Dios y cuento con su ayuda. Cuando muera lo veré en su Gloria y me amaré. Mi Dios no perdona. Es el dios de los ejércitos al que hay que rendir pleitesía por fuerza, porque no hay otra verdad”.

LA PULSIÓN CRISTIANA

“Lorca sabe que en ese contexto el creador debe poner su propio cuerpo por delante, que ya no puede esconderse”, dice Conejero, que ve la *Comedia sin título* como un auto sacramental por esa vocación de sacrificio. Un sacrificio de naturaleza ejemplar, lo que evidencia la pulsión cristiana del poeta. Y también calderoniana, claro. *El sueño de la vida* es un retruécano que nos pone inmediata-

mente en la órbita del autor del Siglo de Oro, cuya obra más célebre paseó con La Barraca por la España del arado y las moscas. “Él mismo se colocó en la pira para ser quemado”, añade Pasqual. Ciertamente, en el teatro ensayó de algún modo el final que le aguardaba en su Granada natal. Volvió, como él mismo dijo, para “apartarse de las banderías y salvajadas” de Madrid pero sabiendo las ganas que le tenían. Algunos ven ese viaje una inmólación deliberada en el aquelarre ibérico. Al pensar en aquel desenlace, Conejero trae a colación una frase de Luis Cer-

nuda: “España escupe a todo lo que es cimero”. El agravante en su caso es que los salivazos fueron de plomo incandescente.

Pasqual y Conejero vuelven a reivindicarlo en una época encanallada.

Populismo, xenofobia, nacionalismo, destrucción del planeta... El primero lo hace sin énfasis escenográfico, empleando apenas un telón y unas sillas. Todo el protagonismo (y la responsabilidad) recae en los actores. Y el segundo cargando la suerte en el compromiso artístico y cívico de Lorca, que resuena especialmente rotundo en el lamento de la Actriz ante el cuerpo agonizante del Autor. Conejero pone en su boca los versos tronantes de “Grito a Roma”, de *Poeta en Nueva York*: “Desde ahora la legión del desconsuelo/ rugirá en todos los teatros/ y siempre que se levante el telón/ será como un cataclismo./ Porque queremos el pan nuestro de cada día,/ flor de aliso y perenne ternura desgranada,/ porque queremos que se cumpla la voluntad de/ la Tierra,/ que da sus frutos para todos”. **ALBERTO OJEDA**

 **TEATRO REAL**
200 AÑOS

COMIENZA UNA NUEVA TETRALOGÍA
EL ANILLO DEL NIBELUNGO

EL ORO DEL RIN

(DAS RHEINGOLD)

RICHARD WAGNER

17 ENE - 1 FEB

Dirección musical **Pablo Heras-Casado**





Dirección de escena **Robert Carsen**

Orquesta Titular del Teatro Real

ENTRADAS DESDE 12 €

Patrocina

Fundación **BBVA**

COMPRA TUS ENTRADAS EN TEATRO-REAL.COM · 902 24 48 48 · TAQUILLAS **SÍGUENOS**    

HAZTE *amigo* DEL TEATRO REAL

Y TENDRÁS UN 10% DEDTO. EN VENTA
PREFERENTE ÓPERA Y DANZA 18/19

amigosdelreal.com · 915 160 630

Administraciones Públicas fundadoras

Administración Pública colaboradora



Dan Jemmett

“Hay una gran falta de credibilidad en la democracia”

Se echaba de menos a Sartre en estos tiempos convulsos de ascenso al poder de la intolerancia y de las *fake news*. El olfato de José Luis Gómez ha recuperado para La Abadía *Nekrassov*, una comedia del autor de *El ser y la nada* inspirada en la sátira de Courteline. Su director, Dan Jemmett (Londres, 1967), sí-túa la obra, de la mano de siete actores (entre ellos José Luis Alcobendas, Carmen Bécares y Ernesto Arias), en un apartamento parisino en ruinas. Jemmett, cuya relación con La Abadía viene de obras como *El burlador de Sevilla*, *El café* o *Shake*, reflexiona sobre los resortes de la información y la desafección política. No podría llegar en mejor momento.

Pregunta. ¿Cómo conecta una obra que se escribió en 1955 con la sociedad de 2019?

Respuesta. Puede que no sea lo mismo porque nos encontramos en un mundo más globalizado, con una comunicación acelerada, pero tengo la sensación de que Sartre intuía lo que nos jugábamos. Creo que llegó a imaginarse la prensa de hoy. En esta obra predice en cierta forma cómo se iban a difundir las noticias. También la forma en que se ejercería el control sobre las naciones, sobre la gente, creando noticias falsas,

El británico Dan Jemmett, afinado en Francia, se ha convertido en un director frecuente en nuestras tablas, especialmente en La Abadía, donde presenta, a partir del 17, *Nekrassov*, la comedia de Sartre que reflexiona sobre los medios de comunicación y el compromiso político.

manipulándolas... La idea de Sartre sobre el miedo está en el texto. Era algo de lo que se hablaba profusamente en los periódicos. Así que creo que en esta obra vemos la semilla de lo que iba a ocurrir después.

INTRIGAS, AMENAZAS... GUERRA

P. ¿Por qué cree que Sartre eligió el formato de la farsa?

R. Tal vez porque no estaba tratando con ideas abiertamente filosóficas. Estaba en el ámbito político. Es posible que creyera que era la mejor forma de hablar de peligros muy reales, de intrigas, de la amenaza del fantasma de la guerra, de esa idea de equilibrio de poder que era tan frágil en ese momento al comienzo de la Guerra Fría.

P. ¿Cree que los medios de comunicación actuales están desempeñando el papel que se les exige en una democracia?

R. Me parece que estamos en una especie de *endgame*. No creo que la democracia de hace 50 o 60 años fuera la misma. Hoy existe una falta de credibilidad en la noción misma de democracia. Las cosas están mucho más fragmentadas. Puede que antes la prensa independiente desempeñara un papel importante a la hora de criticar o pedir cuentas a ciertos regímenes. Hoy es casi imposible para cualquier medio de comunicación ponerle cara a lo que se está criticando. La prensa libre e imparcial está desapareciendo porque es muy difícil saber quién es el enemigo. Es realmente complicado exponer todas esas cosas de forma periodística. El mercado de hoy se las arregla para absorberlo todo. Basta ver lo que hace Donald Trump. Cada vez que la prensa intenta publicar un nuevo horror sobre él, le da la vuelta para su provecho. Así que creo que la prensa está en un punto de inflexión en este momento. Tal vez esta obra nos ayude a recordar su papel ético.

P. Usted vive y trabaja en Francia. ¿Qué le dijeron cuando se enteraron de que iba a dirigir una obra de Sartre?

R. Casi nadie la conocía. Creo que no se ha representa-

do nunca. De hecho, no creo que Sartre se represente en Francia. Tal vez sí algunas obras más conocidas como *A puerta cerrada*. Sigue siendo conocido y venerado pero creo que la gen-





SERGIO PARRA

**“EL TEATRO DE SARTRE ESTÁ
POLVORIENTO. TENGO LA SENSACIÓN
DE QUE DESENTERRAMOS ALGO QUE
NO SE HA VISTO EN MUCHO TIEMPO”**

te lo ha olvidado, aparte de sus ideas filosóficas. El público tiene muy clara su línea política pero su teatro está algo polvoriento. Mi impresión es que estamos desenterrando algo que no se ha visto en mucho tiempo.

P. ¿Ve a Sartre como un hombre de teatro?

R. No lo creo. Lo usó de manera muy eficiente y sutil. Es el lugar donde sus ideas llegan a fusionarse, pero no creo que fuera un hombre de teatro. En ese momento era una gran figura de su época, muy popular. Vivió un momento histórico en el que sucedieron cosas increíbles en el teatro, entre ellas Samuel Beckett. Y probablemente se infectó, en el buen sentido, de todo lo que estaba sucediendo en París. Pero parece que el teatro tenía un papel secundario en su trabajo.

P. ¿Asoman sus ideas filosóficas en la obra?

R. La verdad es que no lo sé muy bien. No había leído *El ser y la nada* pero estudiamos algunos de los conceptos más conocidos, como el de ‘Mala fe’ acuñado por él. Llegas a entenderlos a través de George De Valera, el protagonista. La noción de libertad personal y otras cosas parecidas están expuestas con mucha fuerza. Percibimos la idea de cómo nos comportamos con otros seres humanos, la lucha que llevamos a cabo para ser nosotros mismos...

El periplo teatral de Jemmett no se acaba en La Abadía. Tras el estreno de *Nekrassov* —que estará sobre su escenario hasta el 24 de febrero— el director se marchará a Ginebra para hacer, hasta marzo, una versión de *El sueño de una noche de verano* que ha titulado *Soy invisible*. Después cruzará el Atlántico para llevar a Montevideo una versión de la brechtiana *Madre Coraje*. **JAVIER LÓPEZ REJAS**

Linda Vista o la voz de Tracy Letts

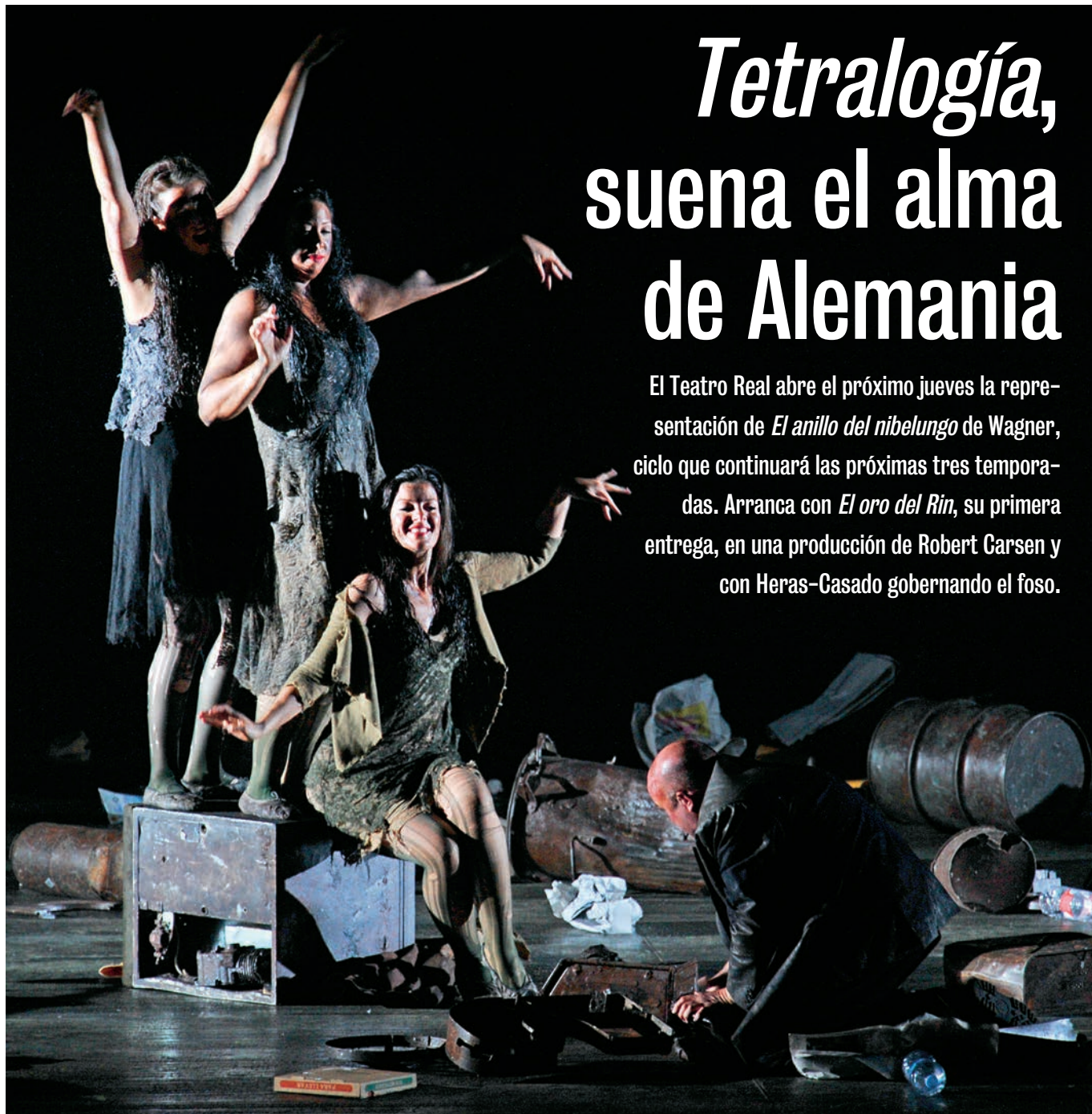
A Tracy Letts (Tulsa, Oklahoma, 1965) lo recordamos fundamentalmente por su faceta de actor (*Lady Bird*, *Los archivos del Pentágono...* por mencionar sus últimas apariciones cinematográficas) y por ser el autor de *Agosto* (*Condado de Osage*), obra de 2007 que llegó a convertirse en un clásico de Broadway, que recibió el Pulitzer en el apartado teatral, que fue llevada al cine por John Wells con el propio Letts de guionista y que en España subieron al escenario del Valle-Inclán Gerardo Vera y Luis García Montero con Amparo Baró, Irene Escolar y Carmen Machi, entre otros grandes nombres de nuestras tablas.

Del mismo autor y en el mismo escenario se presenta, este viernes, *Linda Vista*, una de las primeras producciones del CDN de este 2019 y que llega dirigida por José Pascual con versión de Bernabé Rico y protagonizada por Ylenia Baglietto, Emilio Buale, Toni Cantó, Almudena Cid, Alfonso Delgado, Ruth Gabriel y Nuria Herrero. El montaje, con escenografía de Curt Allen Wilmer, narra la historia de Dick Wheeler, un recién divorciado de 50 años con un trabajo rutinario que mira atrás con nostalgia y melancolía. Tras mudarse a un apartamento en la urbanización que da nombre a la obra descubre nuevas posibilidades en torno al amor y al sexo. Todas están llenas de humor, pero también resultan complicadas y hasta dolorosas. En esta nueva etapa de su vida, Wheeler deberá reconciliarse consigo mismo, y adaptar sus expectativas vitales a los acontecimientos que se le van presentando. El protagonista acaricia la idea de poner a cero el reloj de su vida y transformar un trayecto de frustraciones en una oportunidad para retomar viejos sueños.

Letts destila en *Linda Vista* —estrenada en el Steppenwolf Theatre de Chicago en 2017— dos formas de enfrentar el paso de los años y se hace preguntas como: ¿es posible todavía salvar algo del naufragio? ¿En qué momento se fastidió todo? Así es como termina activando un texto en el que más que respuestas lo que se encuentra es un ya olvidado mecanismo de resistencia. La obstinación se convertirá así en una forma de victoria. **J.L.R.**

Tetralogía, suena el alma de Alemania

El Teatro Real abre el próximo jueves la representación de *El anillo del nibelungo* de Wagner, ciclo que continuará las próximas tres temporadas. Arranca con *El oro del Rin*, su primera entrega, en una producción de Robert Carsen y con Heras-Casado gobernando el foso.



A. BOFILL

El Teatro Real se pone el ropaje wagneriano para afrontar, por segunda vez en su historia reciente (la primera, no del todo satisfactoria, tuvo a Willy Decker como regista), uno de los monumentos operísticos más extraordinarios: *El anillo del ni-*

belungo. Ciclo también conocido como la *Tetralogía*, ya que son cuatro obras las que encierra: un prólogo, *El oro del Rin*, y tres jornadas: *La walkiria*, *Siegfried* y *El ocaso de los dioses*. Estamos ante una saga monumental, la más ambiciosa de su autor, en

CARSEN MUESTRA UN MUNDO ASOLADO E INCLEMENTE, EN PERPETUA LUCHA POR LA RIQUEZA

la que se aglutinan y toman cuerpo todas las teorías, propósitos de renovación y originalidades poéticas salidas de su mente.

La obra de una vida, la forja de un espacio irreal alusivo por tantas razones al mundo en el

que vivimos. Una gigantesca metáfora. Wagner fue capaz de trabajar en este fresco mitológico mientras escribía otras menudencias de la talla de *Tristán e Isolda* o *Los maestros cantores*. La configuración del ciclo le llevó largos años, ya que puso su primera piedra en 1848 con el ensayo literario *Los nibelungos, historia universal desde la leyenda* un borrador en prosa de *El mito de los nibelungos, proyecto para un drama*. Enseguida abordaría *La muerte de Sigfrido*.

CONDENSACIÓN POÉTICA

En 1849 alumbraba *El ocaso de los dioses* y, sucesivamente, *El joven Sigfrido* y *El robo del oro del Rin*. Es el momento en el que anota el tema de las walkirias, primera idea musical de la *Tetralogía*. En noviembre de 1851 termina el esquema en prosa de *La walkiria*. Como se aprecia, el compositor había ido escribiendo el texto, o sus bocetos, de adelante atrás.

La saga completa se estrenaría, en Bayreuth, en el teatro construido al efecto, entre los días 13 y 17 de agosto de 1876. Las diversas fuentes míticas manejadas constituyen una base muy sólida que Wagner creía, no sin alguna razón, fácilmente comprendida por el espectador medio. “El alemán—decía— ama la nación que sueña”. Y es justamente en el *Prólogo*, que es explicativo, ilustrativo y sirve de antecedente a los hechos que han de sobrevenir en las otras tres óperas, donde se contiene condensada toda la tesis, la filosofía, la poética que anima a la obra global.

El compositor echó mano de distintos elementos. Por un lado, las llamadas *Nibelungen-not*, constituidas por tres series de sagas: burgundas, francas y góticas, que

son recogidas por monjes que acaban latinizando la epopeya bárbara. En el poema subsiste el más viejo y poderoso símbolo: el oro. Soemund Sigfusson y Snorri-Sturluson redactaron con esos antecedentes las dos *Ed-das*, que vienen a ser una suerte de recensión de las sagas. Ahí ya se contienen excelentes descripciones que habrían de ser tomadas muy en consideración por Wagner para crear algunas de sus imágenes poético-musicales.

Con *El oro del Rin*, escrita entre 1853 y 1854, alcanza la maestría absoluta en la armonía, con empleo de dominantes alejadas, notas satélite que actúan de tónicas y proporcionan atractiva ambigüedad en unión de un exacerbado cromatismo, el uso de cadencias interrumpidas, agregaciones complejas, alteraciones y apoyaturas diversas y funciones plurívocas. Todo ello engarzado narrativamente mediante el procedimiento de los motivos conductores o *leitmotiven*.

Estamos ante una obra pétre, concisa, unitaria, que dura alrededor de dos horas y media. Del *Preludio* nace buena parte del propio *Anillo*. Es el motivo de la Naturaleza, la *Ur-Melodie*. Todo empieza en un acorde básico de mi bemol mayor desde el grave. Una trompa enuncia

pianísimo las notas del tema, una segunda las repite. Entran los fagotes sobre un murmullo imitativo de los chelos. La melodía progresa, pasa a las voces altas de la orquesta, se desarrolla

“LA MÚSICA ES LA GRAN EXPRESIÓN DE WAGNER Y NINGUNA IMAGEN PUEDE DESCRIBIR MEJOR SU OBRA. NO ME INTERESA LO RECARGADO”, DICE CARSEN

y recomienza. Entra la quinta, luego la octava, después los demás armónicos. Aparecen ritmos rudimentarios que van adquiriendo complejidad. Ondulación permanente, en 6/8, del agua, que va ganando la fuerza de un torrente y domina toda la *Tetralogía*.

ALEGATO ECOLOGISTA

El Real nos trae la producción exhibida en estas últimas temporadas en el Liceo firmada por Robert Carsen y proveniente de la Ópera de Colonia. Una seca metáfora de un mundo asolado e inclemente, en el que la lucha por las fuentes de riqueza toma gran importancia. Un alegato ecologista trazado de manera muy simple, nada grandilocuente. “La música es la gran expresión de Wagner y ningún efec-

to visual puede describir mejor su obra. No me interesa lo complicado o recargado”, manifiesta el regista canadiense. En el foso, enfrentándose a su segundo Wagner en el Real—después de un aceptable pero no de todo conseguido *Holandés errante*—, Pablo Heras-Casado, que, sin temor de ningún tipo, se ha atado los machos para contarnos toda la saga. Tras su indudable éxito con *Die Soldaten*, una obra mastodóntica y complejísima, parecería que cualquier otra cosa es asequible. Pero, ojo, el entramado temático y amónico wagneriano, su fluido discurso, la fusión absoluta entre línea vocal e instrumental, plantean problemas aún más arduos. Soltura, conocimiento y aplicación no le faltan al granadino para salir adelante.

Cuenta con un equipo de voces bastante digno en el que descuellan la Fricka de la mezzo Sarah Connolly, de timbre oscuro y suficiente densidad vocal; el Alberich del bajo-barítono Samuel Youn, de tinte quizá demasiado lírico; la Freia de la gentil soprano Sophie Bevan; y el Loge del sólido tenor Joseph Kaiser. Wotan estará servido por el barítono Greer Grimsley, que es cantante estimable, un tanto engolado, sin extraordinario empaque pero que ha sabido encontrar en los últimos tiempos las resonancias adecuadas. Interesante el bajo Alexander Tsybalyuk como Fafner.

Destaquemos la presencia del tenor lírico-ligero vasco Mikeldi Atxalandabaso, que debuta como Mime. Es cantante muy musical. La parte se ajusta a sus medios y a sus posibilidades histriónicas. **ARTURO REVERTER**

¿Quieres ver la temporada de la Royal Opera House en el cine?

Solo
25 €
al año

Las primeras suscripciones a El Cultural en PDF antes del 18 de enero tendrán dos invitaciones

Juego de tronos según Lanthimos

La primera incursión de Yorgos Lanthimos en el drama histórico aborda la sed de poder. *La favorita*, con Emma Stone, Olivia Colman y Rachel Weisz, toma a Kubrick como principal padrino estético y se presenta como una torrencial sátira.



Con siete largometrajes a sus espaldas, Yorgos Lanthimos (Atenas, 1973) se ha labrado una distintiva personalidad autoral marcada por un estricto formalismo y un obstinado estudio de la incomunicación humana. Con la autoridad de un demiurgo, el director ateniense ha conquistado el panteón del cine de autor con sus fábulas macabras sobre la alienación del individuo en el corazón de las sociedades modernas. Tomando la institución familiar como el centro de sus dardos cinematográficos, Lanthimos desmontó el patriarcado burgués en *Canino*, la falsa compasión en *Alps*, la rigidez de los modelos de pareja en *Langosta*, y el rencor de clase en *El sacrificio de un ciervo sagrado*. Un cohesionado proyecto de crítica social que, lejos de toda raigambre naturalista, ha hecho de la parábola con tintes surrealistas su figura retórica de cabecera.

En este contexto, *La favorita*—que se estrena el 18 de enero— emerge como un arma de doble filo para el imaginario de su director. Por una parte, la primera incursión del cineasta griego en el drama histórico demuestra que, en ocasiones, los artistas necesitan distanciarse de su zona de confort para verter nueva luz sobre su obra. Así, en su nuevo retablo sobre el hambre de poder del ser humano, Lanthimos asordina algunos de los estilemas que le han convertido en un reputado *enfant terrible* del cine contemporáneo: adiól al quietismo de sus intérpretes (heredado del cine de

EMMA STONE Y OLIVIA COLMAN
EN *LA FAVORITA*. EN LA OTRA
PÁGINA, RACHEL WEISZ

Robert Bresson), adiós a la declamación impersonal de los diálogos, adiós al deje fantástico de las premisas argumentales. Y, sin embargo, *La favorita*—ganadora del Gran Premio del Jurado en Venecia— es también una confirmación de la solidez de los intereses temáticos y los recursos estilísticos de Lanthimos, empezando por la confianza en el distanciamiento como instrumentos privilegiados para la disección de la cara más perversa de la maquinaria social.

KUBRICK EN EL CORAZÓN

Lo primero que llama la atención de *La favorita* es su opulento y embriagador trabajo de puesta en escena. Como ya hiciera en algunos pasajes de *El sacrificio de un ciervo sagrado*, Lanthimos, con la ayuda del director de fotografía Robbie Ryan—colaborador de la británica Andrea Arnold en *Cumbres borrascosas* y *American Honey*— toma aquí a Stanley Kubrick como principal padrino estético y espiritual. Entre suntuosos *travellings* de seguimiento, una estructura por capítulos con títulos proféticos, sublimes y prolongados fundidos encadenados, efectos de ojo de pez y violentas panorámicas, el director de *Langosta* construye una torrencial sátira social que parece hibridar el preciosismo de *Barry Lyndon*, el impulso caricaturesco de *Teléfono rojo: Volamos hacia Moscú* y el manierismo enrarecido de *La naranja mecánica*, aunque la frialdad de Kubrick se ve aquí equilibrada por un aura doliente en la que reverbera el recuerdo de *El sirviente* de Joseph Losey, una película sobre vidas destruidas por los inhumanos engranajes

de la vida en comunidad.

Por si el formalismo kubrickiano no fuese argumento suficiente para confirmar el desinterés de Lanthimos por el verismo, *La favorita* despliega, en su viaje al pasado, una ingente batería de anacronismos que reclaman la vigencia contemporánea del discurso del filme. La acción transporta al espectador hasta la corte de la

los personajes parecen fabricados con materiales sintéticos, y los diálogos, además de estar abarrotados de soeces contemporáneas, vibran al ritmo vertiginoso de las comedias de la era dorada de Hollywood, siempre al borde del absurdo.

La favorita está protagonizada por tres figuras femeninas contradictorias, tres mujeres que se debaten entre la emoción y la

por Lanthimos, que trabaja aquí a partir de un guion firmado por Deborah Davis y Tony McNamara, un habitual de la televisión australiana. Colman—que sustituirá a Claire Foy como Isabel II en la tercera temporada de la serie *The Crown*— es la joya de la corona de *La favorita*. En un principio, la reina se presenta como un histrión caprichoso e infantilizado, pero poco a poco el personaje va revelando un complejo universo interior marcado por los traumas asociados a la maternidad y por los encorsetados requerimientos de su rol monárquico.

PSICOLOGÍA DE LOS PERSONAJES

En lo que supone otro importante giro autoral para Lanthimos, *La favorita* explora la psicología de sus personajes—sus motivos y deseos— de un modo tradicional, lejos del hermetismo y opacidad de sus anteriores trabajos. Una decisión que, lejos de suponer una merma para la originalidad del filme, no hace más que enriquecer el conjunto, sobre todo cuando los juegos de seducción y dominación del trío protagonista se engarzan con unas fructíferas subtramas históricas: de las negociaciones para prolongar o acabar la guerra con Francia al juego de complots y traiciones protagonizado por aquellos que ambicionan el favor de la reina. Finalmente, y de un modo inesperado, *La favorita* termina brillando como una absorbente y nada evidente exploración de la búsqueda del amor, un severo estudio del modo en que los anhelos humanos son masacrados por la corrupción, el vasallaje y una endiablada guerra de sexos. **MANU YAÑEZ**

RACHEL WEISZ INYECTA UN POSO DE SENSIBILIDAD A LA MUJER DE CONFIANZA DE LA REINA, A QUIEN CONTROLA COMO SI FUERA UN TÍTERE



Reina Anne de Inglaterra a principios del siglo XVIII. Sin embargo, en los bailes palaciegos, las coreografías parecen salidas del videoclip de *Vogue* de Madonna, mientras que la banda sonora contrapone la música barroca de Bach al pop melódico de Elton John. Aunque las excentricidades de la máquina del tiempo de Lanthimos no se quedan en lo musical: algunos de los vestidos y armaduras de

más pura manipulación. Emma Stone interpreta con garra a una joven criada que huye desesperadamente de la miseria. Rachel Weisz inyecta un poso de sensibilidad a la mujer de confianza de la reina, a quien controla como si fuera un títere. Y, por último, la monarca, Olivia Colman (ganadora de la Copa Volpi a la Mejor Actriz en Venecia) deviene el personaje más fascinante creado hasta la fecha

Border, la rareza sueca que triunfó en Cannes

El director Ali Abbasi adapta un relato del escritor sueco John Ajvide Lindqvist sobre una agente de aduanas con un olfato fuera de lo común. Su segundo filme navega entre el drama realista y el género fantástico, con algunos toques de *noir* nórdico.



EERO MILONOFF Y EVA MELANDER SON VORE Y TINA EN *BORDER*

En 2008 se estrenó *Déjame entrar* (Thomas Alfredson), la historia de un inadaptado de 12 años que entabla una intensa amistad con una enigmática niña que se muda al piso de al lado y que tiene la particularidad de ser un vampiro con varios siglos de existencia. Esta premisa, que en

otras manos podría haber dado lugar al típico filme de género, resultaba una cautivadora y sensible historia de aprendizaje que buceaba en la fragilidad emocional durante la infancia, en el acoso escolar y en el despertar del amor adolescente. Pero su impacto emanaba de un guion

elaborado por el escritor sueco John Ajvide Lindqvist, a partir de su primera novela, que establecía una apuesta narrativa ciertamente ambigua y tremendamente original, a medio camino entre el realismo social, la reflexión metafísica y la fábula de terror vampírico.

A pesar de que la película fue un enorme éxito internacional —consiguió una nominación al Óscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa y Matt Reeves firmó en 2010 un *remake* hollywoodense de la historia—, el cine sueco no había vuelto aprovechar el filón del imaginario de Lindqvist, cuyas obras siempre tienden un puente entre la realidad y la fantasía para indagar en la naturaleza del ser humano. Sin embargo, el estreno de *Border*, la segunda película del director iraní afincado en Suecia Ali Abbasi (1981), llega este viernes a las salas españolas para paliar esta situación.

PORNOGRAFÍA Y CONTRABANDO

El filme traduce a imágenes un relato corto del novelista sueco sobre una agente de aduanas de estrafalario aspecto llamada Tina (Eva Melander) que posee un extraordinario olfato con el que detecta la culpa de las personas que, llegadas a Suecia en ferry, pretenden introducir artículos de contrabando en el país. Su sexto sentido es tan afilado que puede incluso detectar una tarjeta de memoria cargada de pornografía infantil escondida en la carcasa del móvil de un hombre de negocios.

“Mi primer contacto con la obra de John fue precisamente a través de la película *Déjame entrar*”, explica Abbasi. “Después empecé a sumergirme en sus libros y me gustó mucho que su escritura fuera muy asequible para el gran público, pero que al mismo tiempo tuviera un tremenda carga de profundidad. De alguna manera llegué a *Border* y enseguida entendí que allí había algo, en la línea de *Déjame entrar*; en lo que me interesaba trabajar. Sobre todo por los personajes, atractivos y comple-

jos pero al mismo tiempo extraños, como de otro mundo”.

El director contactó con Lindqvist y, tras mantener largas conversaciones con él, éste le proporcionó un borrador más cinematográfico del relato y plena autorización para modificarlo. Junto a Isabella Eklöf, Abbasi empezó a introducir cambios. “Queríamos que la película tuviera un cariz más oscuro”, asegura. “Toda la subtrama de la investigación sobre la pornografía infantil es nueva y se añadió a la historia original, pero creo que hemos sido fieles a la esencia original del texto”.

La historia realmente arranca cuando un día el olfato de Tina es puesto a prueba con Vore (Eero Milonoff), un hombre con un aspecto igual de es-

trafalarío que pasa ante su puesto de aduanas. Tina sabe que Vore esconde algo que ella no puede identificar y, al mismo tiempo, se siente terriblemente atraída por él. Poco a poco se irá creando un vínculo muy especial entre ambos y Tina se verá obligada a enfrentarse a terribles secretos sobre su propia identidad, emergiendo el relato –plagado de impactantes giros de guion– como una oda de

amor al extraño, al *freak* y al diferente. “Aunque no estoy muy implicado en debates raciales, desde niño sé lo que significa ser una minoría”, comenta el director. “Para mí la minoría no significa un color diferente sino, y eso es lo que más importa, una persona distinta. Soy una minoría tanto en Irán como en Copenhague”.

Igual que en *Déjame entrar*, la película de Abbasi –que recibió el prestigioso premio Un Certain Regard en el Festival de Cannes– ofrece una potente mezcla de géneros que da lugar a un filme mestizo en el que tiene cabida tanto el romance, como el cine negro, el realismo social o el terror sobrenatural.

“Nunca me interesó explicar historias sino más bien romper fronteras”, explica Abbasi. “Lo que me apasiona es estudiar la sociedad a través del prisma de un universo paralelo y hacer películas de género es el mejor vehículo para conseguirlo, ya que te separas de las exigencias de la realidad y de los códigos normales del drama narrativo”.

Tanto Eva Melander como Eero Milonoff tuvieron que someterse a duras sesiones de maquillaje cada día para interpretar a los protagonistas. “Creo que las máscaras, y el hecho de que tuvieran que engordar unos 20 kilos cada uno, hizo que tanto Eva como Eero crearan personajes e identidades completamente nuevos”, finaliza el director. **JAVIER YUSTE**

“PARA MÍ LA MINORÍA NO SIGNIFICA UN COLOR DIFERENTE SINO UNA PERSONA DIFERENTE”, EXPLICA ALI ABBASI



TEATROESPAÑOL



TEMPORADA 2018/19



17 ene – 24 feb

SALA PRINCIPAL

El sueño de la vida

de Federico García Lorca y Alberto Conejero

Dirección **Lluís Pasqual**

Con

Dafnis Balduz
Ester Bellver
María Isasi
Raúl Jiménez
Daniel Jumillas
Jaume Madaula

Juan Matute
Antonio Medina
Chema de Miguel
Koldo Olabarri
Sergio Otegui
Juan Paños

Luis Perezagua
César Sánchez
Nacho Sánchez
Emma Vilasarau
Músicos
Iván Mellén
Miguel Huertas

Una producción del **TEATRO ESPAÑOL**
en colaboración con **COMUNIDAD DE MADRID**



teatroespanol.es

 MADRID



JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON

Mujeres en la NASA



IMAGEN DE LA
PELÍCULA *FIGURAS
OCULTAS*

A cabo de enterarme de que la astrónoma Nancy Grace Roman, conocida como ‘La madre del Hubble’, por el Telescopio Espacial, falleció el 25 de diciembre. Tenía 93 años. No recuerdo, y no tengo ahora a mano el libro para comprobarlo, si la doctora Roman aparecía en un magnífico libro que leí hace muchos años, *The Space Telescope. A Study of NASA, Science, Technology and Politics* (Cambridge University Press, 1989), del historiador de la ciencia Robert W. Smith. Estoy razonablemente seguro (Smith es un historiador excelente), que aparecería

nombrada, pero para mí lo más importante –¿significativo?– es que no debí detenerme lo suficiente en esta astrónoma como para recordar su nombre. Si ahora lo he hecho en la noticia de su fallecimiento es – si se sorprenden e, incluso, se irritan un poco, no les culpo– porque su nombre me es conocido desde que hace algún tiempo compré el conjunto de LEGO, *Women of NASA* (*Mujeres de la NASA*). Se lo regalé a mi mujer, física como yo, pero aún no lo ha montado, ni siquiera lo ha abierto. Creo que lo hará cuando nuestra nieta tenga la edad suficiente. Tal vez eso la ayude,

junto al ejemplo de otras mujeres de su familia, si no a convertirse algún día en científica –no todo el mundo tiene porque serlo, es obvio–, sí a valorar y respetar la ciencia, algo que sí debería hacer todo el mundo. Y también, claro está, a desdeñar a quienes –todavía los hay y los habrá– sostienen que las mujeres son menos capaces en ciencia y tecnología.

COMO JEFA DE ASTRONOMÍA de la Oficina de Ciencia Espacial de la NASA, un departamento que ella inauguró, Nancy Roman supervisó los comienzos y el desarrollo del Telescopio Espacial Hubble, esa joya de la tecnología que tanto ha aportado a la ciencia astronómica a lo largo de ya casi 30 años; aportaciones que abarcan desde el descubrimiento de numerosos exoplanetas hasta agujeros negros supermasivos, pasando por estrellas en formación o a punto de llegar a su estado terminal, como la que se vislumbra (no se puede apreciar bien al estar rodeada de un denso disco de polvo y gas) en una imagen que una cámara, instalada en el Hubble durante el último servicio del Transbordador Espacial, tomó en 2009 en la Butterfly Nebula (la Nebulosa Mariposa), técnicamente conocida como NGC 6302, situada a algo menos de 4.000 años-luz de la Tierra, en la constelación del Escorpión (Scorpius). Las dos “alas” de la “mariposa” –que alcanza la gigantesca anchura de 3 años-luz– son emisiones de la moribunda estrella.

Puede incluso –todavía no hay consenso en este punto– que el Hubble haya sido el primero en detectar una exoluna, Kepler-1625b I: las observaciones, publicadas en octubre de 2018, sugieren que el planeta “madre” debe de tener varias veces la masa de Júpiter, mientras que el propio Kepler tiene un tamaño y masa similar al de Neptuno.

AL TOMAR POSESIÓN de su cargo como jefa de Astronomía, Roman sabía que las tareas que debería acometer le apartarían de la primera línea de la investigación astronómica: “Sabía”, declaró durante una entrevista, “que tomar esa responsabilidad significaría que ya no podría hacer investigación, pero asumir el reto de formular un programa desde cero que creía influiría en la astronomía durante décadas era demasiado grande como para resistirlo”. Roman se había doctorado en Astronomía por la Universidad de Chicago, de la que dependía el célebre Observatorio de Yerkes, en el que ella trabajó seis años, durante los cuales descubrió (1953) que el espectro emitido por la estrella AG Draconis había cambiado totalmente desde observaciones anteriores, un hecho con profundas implicaciones y que le ayudó a progresar en su carrera como astrofísica (antes de ingresar en la NASA había trabajado como jefa de la sección de Espectroscopía de Microondas del Laboratorio de Investigación Naval).

ROMAN SE DEDICÓ incansablemente a lo que es una de las tareas que menos agradan a los científicos, como es el obtener los fondos necesarios –en este

NANCY GRACE ROMAN, QUE MURIÓ EL 25 DE DICIEMBRE, FUE LA ‘MADRE DEL HUBBLE’, EL PRIMER TELESCOPIO ÓPTICO QUE OPERÓ EN EL ESPACIO

caso, del Congreso de Estados Unidos– para desarrollar un proyecto costoso. Tuvo éxito: el 25 de abril de 1990, once años después de que ella se jubilara, y con un coste de 1.500 millones de dólares, el Hubble fue puesto en órbita. Fue el primer telescopio óptico que operó en el espacio, librándose de esa barrera que dificulta las observaciones astronómicas terrestres que es la atmósfera, con sus nubes, lluvias y poluciones varias.

PERO EL LEGADO DE NANCY ROMAN no se limita al Hubble, también fue importante su contribución para conseguir que se construyese el Cosmic Background Explorer (COBE), con el que se detectaron en el fondo de radiación de microondas, la huella fósil del Big Bang, las “arrugas” de las que brotaron las primeras condensaciones estelares. Fue la primera mujer en acceder a un puesto ejecutivo de la NASA. Sabía, porque lo experimentó durante su carrera, las dificultades que las mujeres encontraban en la ciencia, actividad dominada entonces, prácticamente, de manera completa por los hombres. Pero insistió, luchó, triunfó y fue una gran defensora

del papel de las mujeres en la ciencia, así como de ésta en general: emocionó verla participar, ayudada por un andador, en la Marcha por la Ciencia celebrada en Washington D. C. el 22 de abril de 2017.

POR SUPUESTO, es obligado recordar a las otras ‘Mujeres de la NASA’ que también aparecen junto a Nancy Roman en el conjunto de LEGO.

MARGARET HAMILTON (n. 1936), matemática, experta en computación e ingeniería de sistemas, que dirigió el equipo que desarrolló el software de navegación para el interior de las naves del Programa Espacial Apollo; años más tarde fundó la compañía Hamilton Technologies, Inc. El 22 de noviembre de 2016, el presidente Obama reconoció su trabajo en la NASA entregándole la Medalla Presidencial de la Libertad. Sally Kristen Ride (1951-2012), física, que el 18 de junio de 1983 se convirtió en la primera mujer estadounidense en alcanzar el espacio como parte de la tripulación del transbordador espacial Challenger, en una misión en la que, por primera vez, se utilizó un brazo robot –que ella había ayudado a desarrollar– para recuperar un satélite. Y Mae Jemison (n. 1956), ingeniera y física, la primera mujer afroamericana en viajar al espacio; lo hizo, durante ocho días, en 1992 a bordo del Endeavour. Tras sus años en la NASA (1987-1993), fundó Jemison Group, Inc., que desarrolló un sistema de telecomunicaciones basado en satélites, destinado sobre todo a facilitar la asistencia médica en países subdesarrollados. ○



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



Mariano Barroso

Preside la Academia de Cine para adaptarla a los nuevos tiempos.

Mariano Barroso (Barcelona, 1959) firma la serie *El día de mañana* en Movistar +, prepara *Criminal* para Netflix y unos Goya "memorables".

¿Qué libro tiene entre manos?

Espacio para soñar, de David Lynch.

¿Qué le hace abandonar la lectura de un libro?

Los personajes falsos, la escritura impostada o exhibicionista. Y también que la trama no avance. Soy un lector impaciente.

¿Con qué personaje le gustaría tomar un café mañana?

Con Luis Buñuel. Un café bien cargado y un martini.

¿Recuerda el primer libro que leyó?

Alguno de "los siete secretos", de Enid Blyton. Aparte de todo Tintín.

¿Cómo le gusta leer, cuáles son sus hábitos de lectura?

Mis mejores momentos de lectura son y han sido siempre sentado en el campo, en verano y con mucho tiempo por delante.

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

Podría nombrar unas cuantas películas y obras de teatro que me convulsionaron. Por decir algunas, *Psicosis*, *La batalla de Argel*, *Roma* de Fellini, *El último metro* de Truffaut, *El padrino*, *Furtivos* de Borau, *El extraño viaje* de Fer-

nán Gómez... *Las tres vidas de Lucie Cabrol*, a partir del relato de John Berger...

¿De qué está más orgulloso de su trabajo al frente de la Academia hasta el momento?

De algo que empezamos a hacer con Yvonne Blake: dinamizar la institución, adaptarnos a los tiempos.

¿Por qué cree que ha conectado tan bien con el público la serie *El día de mañana*?

Supongo que por tratar una parte de nuestra historia reciente muy poco vista.

Va a dirigir un capítulo de *Criminal*, una serie internacional de Netflix. ¿Qué le atrae de ese proyecto?

Es un concepto de *thriller* en estado puro.

¿Netflix ha llegado para salvar el cine o para acabar con él? Netflix es parte de una revolución que no sabemos hasta donde llegará.

¿Va a haber muchas novedades en la gala de los Goya que se aproxima?

Va a haber algunas novedades, y confiamos en que será una gala memorable.

¿Qué tipo de música escucha habitualmente?

De todo tipo. Desde jazz hasta clásica, pasando por mis favoritos de siempre: Dylan, Neil Young, Marianne Faithfull, Patty Smith, Van Morrison, Bruce Springsteen...

¿Cómo consume música, en dvd, vinilo, internet...?

Radio e internet.

¿Le importa la crítica, le sirve para algo?

Las críticas rigurosas nunca duelen. Las gratuitas y las malintencionadas no sirven para nada.

¿Entiende, le emociona, el arte contemporáneo?

No creo que haya nada que entender en el arte contemporáneo, simplemente sentirlo. Sí, me gusta visitar exposiciones, sobre todo cuando viajo. Caigo en el tópico de no disfrutar del arte en mi ciudad y en cambio hacerlo en los viajes.

¿Cuál ha sido la última exposición que ha visitado? Ejerciza de crítico...

Estoy loco por ir a ver la de Jaume Plensa en el Palacio de Velázquez de El Retiro. Me la ha recomendado la madre de mis hijos, que sabe lo que dice en cuestión de arte.

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

Me gustaría tener una de las piezas africanas de Barceló.

¿Qué película reciente le ha impactado?

Cold War, por su belleza plástica, que te hace olvidar a veces algunas carencias de la historia que cuenta.

¿Qué película ha visto más veces?

Probablemente *El padrino 2*.

Denos una idea para mejorar nuestra situación cultural.

Un pacto de estado que comprometa a todos los partidos y organizaciones a asumir, reivindicar y abrazar nuestra literatura, nuestro teatro, nuestra música, nuestra pintura y nuestro cine. ●

Yo lo llamo

”Trabajo”

”Salud”

”Ilusión”



”la Caixa”
LA FUNDACIÓN

Nosotros, a todo lo que hacemos lo llamamos “la Caixa”

”la Caixa” es una fundación. La Fundación es “la Caixa”. Impulsamos más de 50.000 actividades de las que se beneficiaron más de 12 millones de personas el pasado año.

Luchamos contra la pobreza y la exclusión social, cuidamos de las personas mayores y de los enfermos, generamos empleo, promovemos la investigación médica, ponemos la cultura al alcance de todo el mundo y trabajamos para mejorar la educación. Todo, para construir un futuro mejor y con más oportunidades para quienes más las necesitan.

La primera fundación privada de nuestro país y una de las más importantes del mundo.

Gracias a todos los beneficiarios, colaboradores y entidades que han participado en esta campaña

"JUSTO CUANDO PENSABAS QUE LO HABÍAS VISTO TODO... LLEGA ESTA PELÍCULA"

PREMIOS CINE EUROPEO
4 NOMINACIONES

FANCIINE
MEJOR PELÍCULA
MEJOR ACTRIZ
MEJORES EFECTOS ESPECIALES



SEMINCI
CINE DE AUTOR
VALLADOLID
SEMANA INTERNACIONAL DE CINE

SELECCIONADA POR
SUECIA
PARA LOS
OSCAR®

MEJOR PELÍCULA
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

DEL AUTOR DE "DÉJAME ENTRAR"

"SENTIRÁS QUE NUNCA
HAS VISTO NADA IGUAL"
SCREENDAILY

"UNA OBRA MAESTRA
CONTEMPORÁNEA"
CINEVUE

"DESAFÍA Y SUPERA LOS LÍMITES
ENTRE GÉNEROS"
VARIETY

BORDER

UN FILM DE ALI ABBASI

EVA MELANDER EERO MILONOFF

META FILM STOCKHOLM BLACK SPARK FILM & TV Y KÄRNFILM PRESENTAN UNA PELÍCULA DE ALI ABBASI CON EVA MELANDER EERO MILONOFF "BORDER" GUIÓN ALI ABBASI ISABELLA EKLÖF JOHN AJVIDE LINDQVIST
FOTOGRAFÍA NADIM CARLSEN DISEÑO DE PRODUCCIÓN FRIDA HOAS VESTUARIO ELSA FISCHER MONTAJE OLIVIA NEERGAARD-HOLM ANDERS SKÖV MÚSICA CHRISTOFFER BERG MARTIN DIRKOV DISEÑO DE PRÓTESIS Y MAQUILLAJE GÖRAN LUNDSTRÖM MAQUILLAJE ERICA SPETZIG
EFECTOS VISUALES Y POST-PRODUCCIÓN MIKAEL WINDELIN SUPERVISIÓN DE EFECTOS VISUALES PETER HJORTH DIRECCIÓN DE CASTING SARA TÖRNKVIST PRODUCCIÓN EVA ÅKERGREN DISEÑO DE SONIDO CHRISTIAN HOLM RUNE SAND
ASESOR CINEMATOGRAFICO VABA HOLST PRODUCCIÓN EJECUTIVA META LOUISE FOLDAGER SÖRENSEN TOMAS ESKILSSON LOUIS TISNÉ DANIEL SACHS HÅKAN PETTERSSON ANNA CRONEMAN PETER NYRÉN THOMAS GAMMELTOFT ERIKA WASSERMAN
PRODUCCION POR NINA BISGAARD PIDDOR GUSTAFSSON PETRA JÖNSSON BASADA EN EL RELATO "GRÄNS" DE JOHN AJVIDE LINDQVIST

SPARK FILMS svt IBA FILMS FILMS Distribution KARMA

www.karmafilms.es #Border

11 DE ENERO ESTRENO EN CINES