

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

EL CULTURAL

22-28 de marzo de 2019

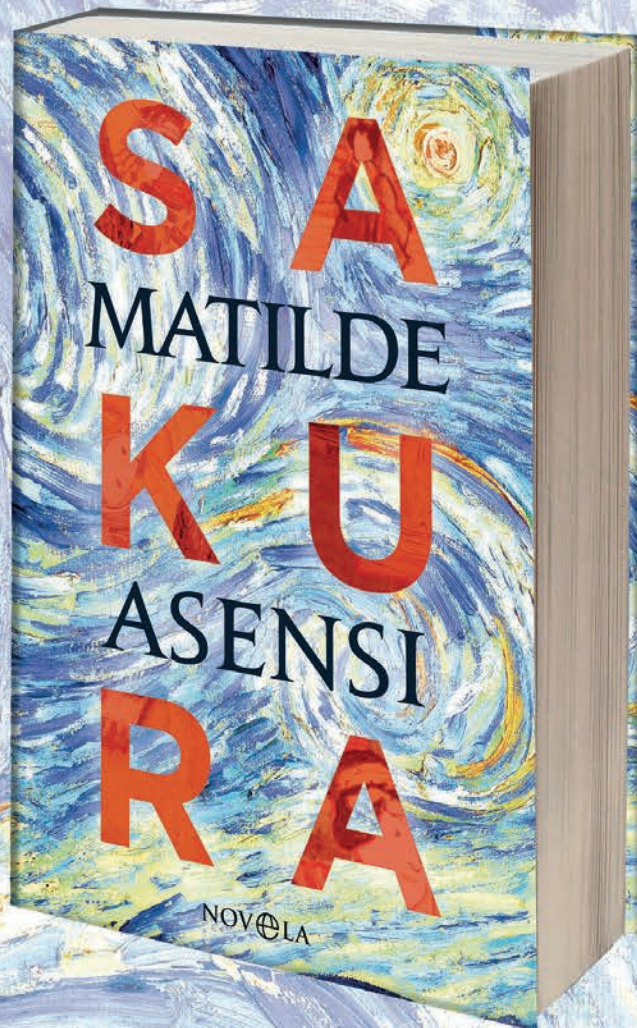
www.elcultural.com

EL MUNDO

arte
arquitectura
diseño

SAKURA

MATILDE ASENSI



**Una novela que nos traslada de París a Japón
de la mano del pintor Vincent Van Gogh.**

#SIENTELAAVENTURA

la esfera  de los libros



LUIS MARÍA ANSON
de la Real Academia Española

Justo Jorge Padrón

El fascinante periplo de Magallanes y Elcano

Si hubiera que dar el nombre de un intelectual español que haya contribuido al entendimiento, la concordia y la conciliación entre España e Iberoamérica, éste sería Justo Jorge Padrón. Se trata de un poeta espléndido, de ancho reconocimiento internacional, autor de una dilatada obra poética que, en *Hespérida I*, *Hespérida II* y *Hespérida III* ha sido capaz de escribir la historia lírica de la España más grande y a la vez rendir un *Canto universal de las Islas Canarias*. Estamos ante una obra monumental, por su extensión, su profundidad, su rigor histórico y, sobre todo, por su calidad poética.

El tercer tomo de *Hespérida*, publicado por el gran Chus Visor, lo dedica Justo Jorge Padrón a la primera circunnavegación del mundo con “el fascinante periplo de Magallanes y Elcano”. Con permanente aliento lírico y documentado rigor histórico, Justo Jorge Padrón toma de la mano a Magallanes, sufre con él los desprecios de la corte portuguesa y se traslada a España para sentir el amor que el navegante entrega a Beatriz Barbosa.

Ella tenía dieciocho años; él se movía ya en los “duros treinta y siete”. Organizada la expedición con grandes sacrificios y con marinos españoles de avezada condición, el poeta se embarca para seguir la ruta con ellos, escuchado en el relato histórico de Pigafetta. Magallanes “nombraría a Elcano, por ser un marinero concienzudo, maestro de la nave Concepción, con sueldo de tres mil maravedíes”.

Justo Jorge Padrón se convierte en un marinero más de la navegación y la narra con versos intensos, adjetivos precisos y metáforas acertadas. Me he detenido especialmente en la llegada de la expedición a las “islas de los Ladrones” porque mi trabajo profesional me llevó hace muchos años a Guam y Justo Jorge Padrón dedica muy bellas páginas a la estancia de Magallanes y Elcano en aquellos lejanos territorios del océano Pacífico. Recuerdo a los pájaros negros de la muerte regresando a sus nidos de la isla de Guam. Los contemplé también en vuelo y entre celajes, aterradores B-52, sobre las tierras calcinadas de Vietnam, dispuestos

a vomitar su carga de fuego y espanto. En los peores días de la ofensiva comunista, durante mi séptimo viaje a la nación vietnamita como corresponsal de guerra, encontré a Saigón más tranquila que nunca. Acompañado por un equipo de televisión, dejamos Vietnam (el querido Vietnam que conocí en los tiempos de Ngo Dinh Diem, para volver a él muchas veces, para pasar allí, recién casado, hermosos días de guerra y de rosas) dejamos, digo, la tierra vietnamita y volamos sobre el Pacífico hasta la isla de Guam.

Allí, en la base de Andersen, se amadrigaban y guarecían muchos de los B-52 que bombardeaban Vietnam y se posaban como águilas imperiales sobre las pistas de aterrizaje. Conoció Guam otras águilas imperiales más nobles y entrañables: las de la vieja España, tal y como narra poéticamente Justo Jorge Padrón. Magallanes llegó a la isla en 1521 y la bautizó injustamente “de los ladrones”, porque los indígenas chamorros, que desconocían el hierro, cogieron clavos y esquifes de una de las naves.

Pertenecen estos párrafos al prólogo que escribí para la epopeya de Padrón, de plena actualidad por la polémica sobre el V Centenario de la primera circunnavegación al mundo.

El poeta ofrece al lector las manzanas doradas del jardín de las Hespérides, que producían la inmortalidad. Fueron el regalo a Hera para celebrar su boda con Zeus. Con el fin de evitar que las robaran, la diosa instaló en el jardín, como guardián, a Ladón, un dragón de cien cabezas. No cien, sino muchos miles de versos custodian y robustecen el asombroso esfuerzo poético de Justo Jorge Padrón. El mérito sustancial de la circunnavegación corresponde, en todo caso, como subraya el autor del libro, a Juan Sebastián Elcano. Es excepcional que llegara a las Molucas y tornase a España con su barco desvencijado pero repleto de especias. Magallanes no fue el primer hombre que circunnavegó el mundo. Tampoco el pirata Drake. Esa epopeya corresponde a Juan Sebastián Elcano y queda sintetizada de forma admirable por Justo Jorge Padrón. ●

Música

Francisco Asenjo Barbieri

Libreto

Luis Mariano de Larra en una adaptación de Alfredo Sanzol

El barberillo de Lavapiés

del

28 de marzo

al

14 de abril

de 2019

Dirección musical

José Miguel Pérez-Sierra

Dirección de escena

Alfredo Sanzol

Orquesta

de la Comunidad de Madrid

Coro Titular

del Teatro de la Zarzuela

Nueva producción

del Teatro de la Zarzuela

entradas ya a la venta

de 5 a 44 euros

venta telefónica

902 22 49 49

venta por internet

entradasinaem.es



Teatro de la Zarzuela

Director: Daniel Bianco
teatrodelazarzuela.mcu.es



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 Cremadas, Enrique Encabo, Carlos F. Heredero, Cecilia Frías, Pilar G. Mouton, Fran G. Matute, Álvaro Guibert, Germán Gullón, José Antonio Gurpegui, Javier Hontoria, F. J. Irazoki, Inmaculada Maluenda, Nadal Suau, Rafael Narbona, Rafael Núñez Florencio, José M^o Parreño, Liz Perales, Javier Redondo, Arturo Reverter, Carlos Reviriego, Luis Ribot, Víctor del Río, Ascensión Rivas, Carlos Rodríguez Braun, Felipe Sahagún, Bernabé Sarabia, Santos Sanz Villanueva, P. Tedde de Lorca, Álvaro Valverde, José M^o 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

22-28 DE MARZO DE 2019

3. PRIMERA PALABRA

Justo Jorge Padrón, el fascinante periplo de Magallanes y Elcano, POR LUIS MARÍA ANSON

6. DARDOS

¿Se vende fuera el cine español?, POR JAIME ROSALES Y CARLOS F. HEREDERO

23. MÍNIMA MOLESTIA

Diálogo, POR IGNACIO ECHEVARRÍA



8



PORTADA

Ilustración
de Rubén Vique

LETRAS

8. Antonio Colinas: "Zambrano sintoniza al fin con el lector de hoy", POR A. SEOANE
12. Robert Bevan. *La destrucción de la memoria*, POR ANTONIO GARCÍA MALDONADO
14. Raúl Guerra Garrido. *Demolición*, POR ÁNGEL BASANTA
15. Javier Pérez Andújar. *La noche fenomenal*, POR NADAL SUAU
16. Matilde Asensi y el enigma Van Gogh, POR NURIA AZANCOT
18. Jan Némec. *Una historia de la luz*, POR ERNESTO CALABUIG
19. Antonio Manilla. *Suavemente rivera*. Pureza Canelo. *Retirada*, POR Á. VALVERDE
20. Chantal Maillard. *La compasión difícil*, POR GONZALO TORNÉ
22. Libros más vendidos

bauhaus
100



24

24. Se cumplen 100 años de la fundación de la Escuela de la Bauhaus, el taller de talleres,

POR JAVIER ARNALDO

28. La Bauhaus se divierte,

POR MERCEDES VALDIVIESO

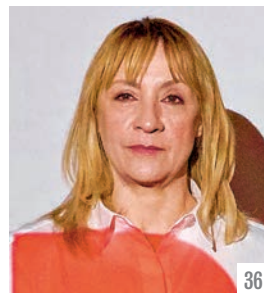
30. La arquitectura de la escuela, POR I. MALUENDA Y E. ENCABO

34. La letra dibujada,

POR XAVIER LLOPIS

ESCENARIOS

36. Portaceli y Portillo llevan *Mrs. Dalloway* a las tablas, POR A. OJEDA
38. Una verdad efímera (pero indeleble), POR BORJA ORTIZ DE GONDRÁ
40. Lang Lang ataca las teclas en el Real, POR ARTURO REVERTER
42. *El barberillo de Lavapiés* visto por Alfredo Sanzol, POR A. R.



36



44

CINE

44. Jordan Peele, el terror de Hollywood, POR JAVIER YUSTE
46. Videojuegos: De William Blake al heavy metal, POR BORJA VAZ

CIENCIA

48. ENTRE DOS AGUAS

Esos necesarios, odiados y queridos insectos,

POR JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON



50. ESTO ES LO ÚLTIMO
Paco Roca

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 Ortegaianos, Revista de Estudios Brasileños www.elespectador.org.es

El Festival de Málaga, que este fin de semana llega a su fin, ha con- certámenes internacionales. Carlos F. Heredero y Jaime Rosales apun-



CARLOS F. HEREDERO

Crítico, profesor y director de Caimán Cuadernos de Cine

Cuestión de autoexigencia

Año tras año, el cine español encuentra graves dificultades para ser reconocido en la primera línea de los grandes festivales internacionales. Los datos son elocuentes y demoledores: entre 2010 y 2018, solo uno, ¡un único! largometraje español dirigido por un cineasta español fue seleccionado para competir en la sección oficial de Cannes (*La piel que habito*, Almodóvar, 2011) y solo otro más fue admitido también en la sección oficial, pero fuera de concurso (*La muerte de Luis XIV*, Serra, 2016). En esos mismos años, únicamente dos títulos accedieron a la sección oficial de Berlín (*Dictado*; Chavarrías, 2012; *El bar*, De la Iglesia, 2017), y solo uno fue admitido en la de Venecia (*Balada triste de trompeta*; De la Iglesia, 2010).

Es evidente que la citada nómina dista mucho de ser representativa del cine español producido en lo que llevamos de década. Y sí, es cierto, hubo algunas coproducciones españolas dirigidas por cineastas de otros países en la competición de estos festivales, así como otros títulos españoles en las secciones paralelas, pero lo cierto es que ni el cine de la gran industria, ni el de la mediana, ni tampoco el más humilde, valiente y arriesgado 'Otro cine español' son considerados aptos para estar en el escaparate principal de los grandes festivales. Si bien esta radiografía debe matizarse con el hecho de que muchas de las creaciones estéticas más innovadoras de ese 'otro cine' son acogidas en Rotterdam, BAFICI (Buenos Aires) o Locarno: certámenes de exigente línea editorial y gran prestigio cultural derivado de una programación siempre atenta a lo más

audaz y experimental del cine que se hace en el mundo. Sea como fuere, la ausencia del cine español en las grandes citas del cine mundial es un hecho que trasciende la mera anécdota y que debería proporcionar materia de reflexión. Cabe preguntarse, de hecho, si desde el ICAA se han hecho realmente los deberes a lo largo de estos años; es decir, si se ha llevado a cabo un trabajo proactivo y multidireccional para facilitar la tarea de los programadores, si se han desplegado adecuadas políticas de relaciones públicas y si se ha impulsado de manera eficiente la difusión exterior de la producción nacional de cara a estos encuentros.

Pero también la industria y los profesionales deberían preguntarse, de forma autocrítica, por las razones que pudieran explicar esta ausencia. Y quizás fuera provechoso, en este sentido, que creadores y productores echaran una mirada al cine que se programa en esos festivales y se preguntaran, con sinceridad, si realmente sus trabajos están en consonancia con las corrientes más vivas de la producción mundial, si sus películas pueden trascender el marco local de los festivales españoles (siempre más abiertos a la producción nacional) y si están en condiciones de medirse —o no— con las creaciones más atrevidas y modernas del presente. Pero atención, no se trata de consolarnos con las 'jeremiadas' de costumbre ("No nos entienden", "son chauvinistas", "no conocen lo nuestro", etc.), sino de reflexionar a fondo, ver mucho cine, incrementar la autoexigencia y ponerse las pilas. Una urgente asignatura pendiente, en definitiva. ▲

CABE PREGUNTARSE SI DESDE EL ICAA SE HAN HECHO REALMENTE LOS DEBERES A LO LARGO DE ESTOS AÑOS. ES DECIR, SI SE HA IMPULSADO DE MANERA EFICIENTE LA DIFUSIÓN EXTERIOR DE LA PRODUCCIÓN NACIONAL

statado en un informe la poca presencia del cine español en los
tan a algunas de las causas que han creado la tormenta perfecta.

D A R
D O S



JAIME ROSALES
Director de cine

Por un cine social, radical y caro

En la primera mitad del siglo XX, las grandes empresas norteamericanas impusieron sus películas por todo el mundo. Dieron con una estética muy seductora y muy potente que les permitió vender su manera de ver la vida. Para luchar contra esa dominación comercial, estética e ideológica, el cine europeo dio nacimiento a los festivales de cine. Hoy en día, se ven películas iraníes en España, películas tailandesas en Dinamarca y películas húngaras en México. La influencia del *american way of life* ha disminuido. La gente no sueña ya con ir a EE.UU. Otros países ofrecen atractivos. Los festivales europeos, sin embargo, siguen manteniendo el espíritu para el que nacieron. Hacen bien. La colonización estética lleva a la colonización ideológica; y la ideológica, a la real. No conviene bajar la guardia.

Los grandes festivales internacionales buscan tres cosas. Dar visibilidad a países exóticos que no disponen de una gran industria. Esto es, enseñar las culturas de los países emergentes. Mostrar películas que tratan sobre temas importantes. Es decir, temas cruciales que están en la actualidad política y social. Por último, impulsar el lenguaje del cine. Lo hacen proyectando las películas de los directores que más y mejor arriesgan con el lenguaje. Directores que han escrito y seguirán escribiendo la historia del cine. Hay festivales de muchos tipos. Hay festivales que se especializan en temáticas. Otros en géneros. Otros en primeros trabajos. De gran tamaño, medianos y pequeños. Los festivales grandes luchan entre sí. Procuran presentar en exclusividad las películas que serán las más

importantes del año. Los pequeños se conforman con hacer llegar algunas películas a lugares cuyo público es minoritario. Su labor es esencial. Existe una gran competitividad entre festivales y entre películas que optan a ser seleccionadas. No es fácil entrar en Cannes, Venecia o Berlín.

España no es un país cinéfilo. No hay gran afición al cine. Es difícil que haya calidad sin industria. El talento florece dentro de un entorno favorable. El gusto del público español es demasiado conservador. A los españoles no les interesa lo exótico. Ir a ver al cine una película filipina es una excentricidad que provoca burla. La gente no lee, no escucha música y no ve películas que supongan un mínimo esfuerzo de concentración. No hay gusto por la innovación. Que inventen otros, reza el dicho español. No somos exóticos, nuestros cineastas no experimentan formalmente y tampoco somos importantes.

La única vía para llegar a los grandes festivales europeos es atreviéndose a tratar temas candentes. Hacerlo de manera radical e innovadora. Contar con los presupuestos adecuados para alcanzar altas cotas de calidad. En otras palabras, hacer cine social, radical y caro. Y, además, hacerlo bien. El otro camino ya lo conocemos: hacer cine inocuo, televisivo y barato. Todas las comedias que triunfan en España son herederas de ese cine de barrio que tanto avergüenza a unos y que enorgullece a otros por igual. Yo ni me avergüenzo ni me enorgullezco de ser español. Debo seguir inventando formas, no me queda otra. No porque quiera estar presente en los grandes festivales, que también, sino porque quiero ser importante. ▲

**LA ÚNICA VÍA PARA LLEGAR A LOS GRANDES FESTIVALES EUROPEOS ES
ATREVIÉNDOSE A TRATAR TEMAS CANDENTES. HACERLO DE MANERA RADICAL
E INNOVADORA. CONTAR CON LOS PRESUPUESTOS ADECUADOS**

“Usted y yo hace mucho tiempo que nos conocemos”, le dijo María Zambrano a Antonio Colinas (La Bañeza, 1946) en su primera conversación telefónica. Nunca habían hablado ni se habían visto, pero la pensadora supo intuir una sintonía que cristalizaría en una fructífera amistad que se prolongó hasta su muerte, en 1991. Desde entonces, el poeta quiso rendirle homenaje, pero lo que empezó “como una semblanza de unas 60 páginas de esa amistad que mantuvi-

Respuesta. Tenía un carácter órfico, de sibila. Creció en un ambiente intelectual, y en la universidad fue la alumna predilecta de Ortega y tuvo profesores como García Morente y Xavier Zubiri, pero ella ya era una iniciada, una persona que desde la adolescencia tiene un mundo interior muy rico que luego va completando con sus lecturas. En una entrevista que le hice repasó sus influencias, desde el orfismo, Platón y los sufistas, pasando por Dante y Leopardi,

R. Fue un auténtico viaje interior, el viaje de una republicana “cristiana bizantina”, como ella decía, hacia lo sagrado y lo trascendente. En buena medida surgió de un afán de superación de la Guerra Civil, de esa tragedia a la que el exiliado tiene que dar una respuesta, y fue una metamorfosis que le acercó a una palabra que definiría su vida: piedad. En eso coincide con Manuel Azaña, que antes de atravesar la frontera dijo: “paz, piedad, perdón”. Hay una anécdota de cuando aún estaba en La Pièce, en la que llega una vecina corriendo para decirle que ha oído en la radio que ha muerto Franco. Y ella, que estaba paseando, sigue con la caminata y dice que ya no puede importarle algo así.

P. La duda es otro elemento clave, ¿qué papel jugó en ella este cuestionamiento a la hora de acercarse a la creación pura?

R. La duda es una condición inherente al filósofo. Ella se hizo muchas preguntas, pero más allá de ellas y del razonar, estaba en María Zambrano ese ser interior del que su vida fue un gran ejemplo. Es decir, que junto a esa intelectual que lleva a cabo

una actividad cultural muy viva en los años prerrepúblicanos y republicanos, convivió a partir del exilio esa voz interior, una experiencia ética y estética que vivió íntimamente. Y es ahí donde reside la parte nutricia de su mensaje y de su obra.

Un tránsito que se aprecia en su obra, que de una etapa inicial con libros de carácter erudito, histórico y literario, entra en otra más trascendente y esencial con libros como *Filosofía y poesía*, *El hombre y lo divino* o *Hacia un saber sobre el alma*, “donde el pensamiento se torna poesía en muchos momentos”, explica Colinas. Algo ya evidente en sus últimos

Antonio Colinas

“La poesía fue el motor central del pensamiento de María Zambrano”

Mientras espera una resolución que le permita cobrar su pensión y atento siempre a la salud de una poesía española que considera “variada y libre”, el poeta narra en *Sobre María Zambrano* (Siruela) sus años de amistad con la singular pensadora e indaga en la profunda metamorfosis espiritual que vivió tras el exilio.

mos” se transformó en las casi 400 de *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos* (Siruela).

Junto a la narración de sus cartas, llamadas y visitas a la filósofa, Colinas elabora un emotivo recorrido “por esos momentos especiales”, como su juventud segoviana donde frecuentó a Machado, sus años en Roma o la época de soledad en La Pièce. Misterios encendidos de una vida “marcada por circunstancias vitales y familiares muy duras”.

Pregunta. ¿De dónde nace la originalidad del pensamiento de Zambrano, ese modo de sentir la realidad que arranca en los albores de Grecia?

hasta Antonio Machado, que junto a Unamuno fue una figura central en su vida. A ambos los conoce en Segovia, en la tertulia de su padre, el profesor Blas Zambrano, gran amigo del sevillano. Hoy se la recuerda como filósofa y como republicana, pero se suele ignorar ese riquísimo proceso interior, esa metamorfosis anímica que fue su vida, que le permitió superar las pruebas difíciles, como la guerra, el exilio y la muerte de sus padres y hermana.

P. El libro clarifica lo que fue para ella el exilio, una metamorfosis que la condujo de lo ideológico a lo espiritual. ¿Cómo fue ese tránsito?

libros como *Claros del bosque* o *Para una historia de la piedad*, “donde hay fragmentos que pueden ser considerados como verdaderos poemas en prosa. Ella no fue una filósofa sistemática y rehuyó la forma de pensar propia de la época. Fue la poesía la que le proporcionó el camino para buscar una razón poética distinta de la *razón vital e histórica* de Ortega y de la *razón pura* de Kant”.

ROMPER CON EL MAESTRO

P. ¿Fue esa *razón poética*, esa fusión de filosofía y poesía, el mensaje esencial de su obra?

R. Desde el punto de vista intelectual y filosófico sí fue su gran hallazgo. Al unir filosofía y poesía abre una especie de tercera vía para alcanzar la creación de la persona individual. Esta mirada sobre el mundo nace, además de sus lecturas, de su amistad con los poetas, mantenida desde sus años republicanos, donde conoció a Miguel Hernández y Luis Cernuda. Su constatación de este camino supuso una ruptura en su vida, pues recordaba cuando al llevarle a Ortega su ensayo *Hacia un saber del alma*, éste le dijo: “Estamos todavía aquí y usted ya quiere ir más allá”. “Entonces comprendí”, decía Zambrano, “que la razón de mi vida era la *razón poética* mientras que la de mi maestro era la *razón histórica*”.

P. También relata su reticencia a volver a España ya en los años 80, ¿qué significó el regreso para ella?

R. Siempre se habla de ella como la última republicana, pero no tarda en regresar por razones ideológicas, sino porque no sabía cómo iba a subsistir. Duda hasta el final, el día antes de regresar dice: “no será raro que mañana no me suba al avión”. Volver la angustiaba, pero le pudo la nostalgia. Además, le ayudaron dos grandes reconocimientos: el Príncipe de Asturias y el Cervantes. Su regreso fue

T. RUBIO



“MARÍA ZAMBRANO DESARROLLÓ EN EL EXILIO UNA VOZ INTERIOR QUE ENCIERRA LA PARTE NUTRICIA DE SU MENSAJE Y SU OBRA”

una superación de la historia, el culmen de su viaje.

P. Hoy vive un renacer literario, ¿se empieza a reconocer, por fin, su pensamiento?

R. Sí, progresivamente su obra está sintonizando con un nuevo lector que busca en el pensamiento algo más que el mensaje de la razón. Ella, como siempre se ha dicho, hablaba como escribía y escribía como hablaba, ese es otro de los dones que tuvo, su lenguaje. Su estilo es muy claro, muy depurado y transparente, y ahí es donde está su voz.

P. Su pensamiento ya nos advertía, por cierto, de los peligros del nacionalismo y del liberalismo político, ¿cuál es su legado?

R. Está vigente al anticiparse a muchos de esos grandes debates del siglo XX que hemos heredado en el XXI. Mantiene siempre, como los intelectuales de su tiempo, la fidelidad a dos conceptos: Europa y España, una palabra que en su época se utilizaba sin ningún rubor, algo que debíamos tener en cuenta en estos días. Fuera de esto, en pensamiento puro, ella se forma en ese estilo claro y depurado de Ortega, pero supera al maestro en lo que se refiere a ese pensar en los límites, a ese afán de ir más allá del pensamiento y explorar conjuntamente el lenguaje del corazón y de los sentimientos, fusionando ambos en su obra admirablemente.

También Colinas está siendo objeto de una frenética labor literaria estos días. Acaban de publicarse dos antologías, y pronto verá la luz un ensayo sobre la simbología en la obra del poeta. “Estoy pasando por una especie de cruce astral. También saldrá en breves *La plenitud consciente*, una recopilación de casi



ZAMBRANO Y COLINAS EN LA CASA MADRILEÑA DE LA FILÓSOFA (1985)

400 páginas de entrevistas reunidas por Alfredo Rodríguez”, apunta. “Y tengo en la recámara el cuarto *Tratado de armonía*, mis libros de aforismos, y nuevos poemas en busca de libro”.

¿VOY A RENUNCIAR A ESCRIBIR?

P. Está embarcado en el contencioso por compatibilizar pensión y derechos de autor, ¿en qué situación está su caso?

R. Desde que me jubilé hace ocho años he tenido problemas con la Seguridad Social. Desconocíamos cuando cotizábamos que nuestra pensión de escritores autónomos iba a estar sometida a recortes, así que en estos momentos prácticamente

no tengo pensión. Hay iniciativas, como aprobar el Estatuto del Creador, y se dice que definitivamente el Consejo de Ministros acabará con esta situación. El escritor no puede renunciar a la escritura. ¿Voy a reprimirme, a dejar de escribir? En el fondo, el tema es la escasa valoración que se tiene de la cul-

tura, que en nuestro país es vista como algo epidérmico.

P. Tras ganar el Premio Reina Sofía, pocos le quedan por obtener, ¿quizá el Cervantes, que ha vuelto sus ojos a la poesía?

R. Un premio siempre supone un estímulo, pero no me lo planteo. Como poeta celebró que un galardón de la entidad del Cervantes se acuerde del género literario por excelencia. El mundo tiene poesía desde hace 5.000 años y la va a seguir teniendo. Todos esos augures que dicen que la poesía ha muerto se equivocan. La poesía es un fenómeno profundamente unido a la experiencia vital y no puede haber un mundo sin ella.

“TODOS ESOS AUGURES QUE DICEN QUE LA POESÍA HA MUERTO SE EQUIVOCAN. ES UNA EXPERIENCIA VITAL Y NO PUEDE HABER UN MUNDO SIN ELLA”

P. Además, es jurado de multitud de premios, ¿qué opina de la salud actual de nuestra poesía?

R. Hemos vivido unos años un poco monocordes con una poesía plana, pero ahora estamos en un momento donde se ha abierto el abanico. Los jóvenes poetas vuelven a lo metafísico, a la cultura, a las emociones... ya

no se hace ese poema único, simplista y sentimentaloides, sino que se apuesta por nuevas lecturas. La poesía es un género libre, y por fortuna, gozamos de variedad.

P. Hablando de jóvenes, ¿qué opinade la ciberpoesía, que tanto recelo suscita?

R. Lo que explica el auge de este tipo de poesía, muy llana y sentimental es que los jóvenes tienen miedo al puro texto. Los creadores están más atentos a las pantallas que a la página en blanco. No voy a recordar a Juan Ramón con aquello de que “la poesía va dirigida a una inmensa minoría”, pero sí es cierto que exige una cierta formación e iniciación y tiene los lectores que debe tener, un número muy lejano al de los *best sellers*. Las redes son positivas para tener mayor difusión, pero otra cosa es la creación, y es un error que ofrezcan esa visión simplista del proceso poético, que es muchísimo más complejo. La poesía no es un producto, es el fruto de una maduración.

P. Muchos de los protagonistas de esta hornada han dado el salto a la novela, ¿nunca ha sentido la tentación o la necesidad de internarse en la ficción?

R. Tengo dos novelas, pero incluso en ellas el lenguaje poético prima sobre todo. Aunque tengo una visión global de la escritura, el sustrato poético es lo esencial en mi vida y en mi obra. La poesía es una especie de sarampión que brota con fuerza y que en algunos se mantiene para siempre. No tiene sentido eso de que la poesía es algo propio de la juventud. Yo acabo de cumplir 73 años y estoy escribiendo poemas como el primer día. La poesía es importante porque es un modo de ser y de estar en el mundo. **ANDRÉS SEOANE**

MÁSTER ONLINE EN CRÍTICA Y COMUNICACIÓN CULTURAL 2019-20

ABIERTO EL PLAZO DE MATRÍCULA

60 ECTS
CENTRADOS EN LA
COMUNICACIÓN
DIGITAL

PRÁCTICAS
EN ENTIDADES
CULTURALES

PROFESORES
EXPERTOS
Y PROFESIONALES
EN ACTIVO

DE OCTUBRE
A JUNIO

BECAS
DEL 30%



EL CULTURAL

COLABORAN:



SOLICITA TU PLAZA EN WWW.ELCULTURAL.COM/MASTER/MASTER.ASPX **MÁS INFORMACIÓN EN** MASTER@ELCULTURAL.ES

Título propio de la Universidad de Alcalá

La destrucción de la memoria

Arquitectura en guerra

ROBERT BEVAN

Traducción de David Guinart

La Caja Books. Valencia, 2019

390 pp. 20,90 €. Ebook: 9,99 €

En uno de los vídeos promocionales de la campaña del *remain* previos al referéndum del Brexit, el ex primer ministro Gordon Brown entraba en las ruinas de la catedral de Coventry hablando de forma solemne del significado que aquella estructura tenía en la historia reciente de Reino Unido: la resistencia contra un nazismo que a punto había estado de acabar con el continente. “Lead, not leave” [“liderar, no abandonar”], pedía como colofón, asumiendo el peso simbólico de un edificio con siglos de historia en la configuración del futuro del país. Brown apelaba a una tradición manifestada en un edificio con valor totémico, y pedía ser fiel a ella votando por la continuidad británica en el proyecto comunitario.

Pero, ¿qué tiene que decirnos un edificio devastado en nuestros días de rascacielos, movilidad y escaso arraigo? Mucho, y a explicarlo desde un punto de vista histórico, político, social y antropológico ha dedicado el periodista y consultor en patrimonio y reconstrucción Robert Bevan (Londres, 1964) *La destrucción de la memoria*, que en España ha publicado en una primorosa edición La Caja Books.

“Un sentimiento a medio camino entre el horror y la fascinación surge al pensar en algo en apariencia tan duradero como un edificio [...] llegando a su fin de forma prematura”, escribe Bevan para explicar su temprano interés por las ruinas y la destrucción arquitectónicas. Un interés que justifica así: “Si se acepta que en la vida contemporánea la ‘materialidad de la huella’ se ha vuelto crucial para la historia y la memoria, esto podría ayudar a explicar por qué la puesta en el punto de mira de la arquitectura [...] se ha convertido en un fenómeno todavía más preponderante”.

El siglo XX ha sido especialmente pródigo en la destrucción del patrimonio. En gran medida por los avances de las dos revoluciones industriales que lo precedieron. Pero Bevan se remonta a los primeros capítulos de episodios iconoclastas en la Antigüedad o en la Edad Media, con especial atención a Roma y los bárbaros, o etapas islámicas especialmente ensañadas con el patrimonio. La pulsión de la sacralización y de la destrucción arquitectónica nos acompaña desde hace siglos, pero no sería hasta la Ilustración cuando apareció la noción de protección del patrimonio cultural propiamente dicha. “Hasta ese momento, los edificios y monumentos eran derribados, reemplazados o



ZOGO DE NABLUS (GISJORDANIA),
200 AÑOS DE HISTORIA ARRASADOS
POR EL EJÉRCITO ISRAELÍ

adaptados una vez habían superado su vida útil”, cuenta Bevan, que centra sus estudios sobre el terreno en los dramas del pasado siglo y de comienzos del presente, caso del genocidio armenio, el Holocausto judío y la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de los Balcanes o el terrorismo islámico y las guerras para combatirlo. Su tesis no es novedosa en este punto: a lo largo de la historia, se ha buscado borrar el patrimonio del enemigo,

de la cultura rival, de la civilización ajena, por ser el testigo perdurable e innegable de su realidad y su pasado. Sin patrimonio, no hay historia, y sin ella, no hay legitimidad política, religiosa o moral.

En *La destrucción de la memoria* encontramos dos partes definidas, dos enfoques que se van alternando a lo largo de sus páginas, sin quedar encerradas en compartimentos estancos que no dialogan entre sí. La reflexión antropológica y la libertad



REX FEATURES/SIPA PRESS

conceptual ensayística que predomina en la primera parte vuelven de forma recurrente en cada caso de estudio sobre el terreno, de modo que sus partes más periódicas e históricas no pierden nunca la cualidad de fascinación y atemporalidad.

“Una biblioteca o un museo son repositorios de memoria histórica, la prueba de que la presencia de una determinada comunidad en un territorio se remonta al pasado y la legítima en el presente y también de cara

LA VIRTUD DE ESTA OBRA ES OFRECER UNA VISIÓN GENERAL DE LA DESTRUCCIÓN. NO SON SOLO EDIFICIOS CARGADOS DE HISTORIA, SINO SÍMBOLOS DE LAS CIVILIZACIONES

al futuro”, escribe Bevan antes de hablar de forma casi notarial del censo de lo perdido en la destrucción de una biblioteca histórica de una Sarajevo asediada.

El de la destrucción del patrimonio no es un tema nuevo. La bibliografía en castellano es buena, aunque fragmentaria y dispersa. Con especial celebración se recibió *Sobre la historia natural de la destrucción* (Anagrama, 2003), de W. G. Sebald, donde el escritor alemán se preguntaba por las razones de una destrucción que juzgaba innecesaria por parte de los Aliados contra las ciudades alemanas bajo el nazismo. O el relato de Hans Erick Nossack de la destrucción de Hamburgo 1943 en *El hundimiento* (Uña Rota, 2010). O las *Memorias* de Albert Speer (Acantilado, 2001), arquitecto y exministro de Armamento de Hitler, en las que explicaba cómo diseñaba sus edificios teniendo en cuenta qué clase de ruina querría que dejaran tras ser bombardeados o

deteriorados por el paso del tiempo (similar al pensamiento de H.G. Wells al ver Manhattan, cuando exclamó: “¡Qué ruina saldría de aquí!”). Y también merece atención el libro que el profesor José Ángel Ruiz Giménez escribió para explicar la caída a los infiernos de los Balcanes —un tema que Bevan trata mucho y bien— en *Y llegó la barbarie* (Ariel, 2016).

La lista es potencialmente infinita, con tantos libros como conflictos ha habido, pero la vir-

tud de este volumen es ofrecer una visión más general, una *big picture* de la destrucción y sus posibles razones, tanto de orden religioso, moral o político, sin olvidar detalles históricos y su influencia en el propio discurso de una posmodernidad que se finge llamada a la inmaterialidad. El valor simbólico de esos edificios permanecerá, porque se sustenta, en palabras de Bevan, en que “la continuidad de experiencias sucesivas, que van depositando capas de significado, puede [...] dar lugar a una energía del lugar que se vuelve especialmente intensa: una psicogeografía, una conciencia del pasado [...] que es dinámica, transmitida de una generación a otra, más que grabada en la piedra misma”.

No se trata sólo de edificios cargados de historia, sino de símbolos de las civilizaciones y culturas presentes, muchas veces en disputa. Fue el caso de las Torres Gemelas, que en su majestuosidad y altura representaban la pujanza y la solidez del capitalismo americano, como cuenta Robert Bevan. Su destrucción supuso un golpe terrible a la autoestima y a la auto-percepción de Occidente, cuyo daño va más allá de las muertes que produjo y las guerras que se derivaron de ella. Los terroristas sabían dónde golpeaban y qué resorte antropológico dañaban. El mismo que llevaría a Spielberg a realizar un postero homenaje a aquellos edificios al sacarlos en el plano final de su admirable *Múnich*, ambientada en la década de 1970. Una guerra cultural y de significados en los que el patrimonio y la arquitectura están en primera línea de batalla. También en esta era digital e inmaterial.

ANTONIO GARCÍA MALDONADO

Demolición

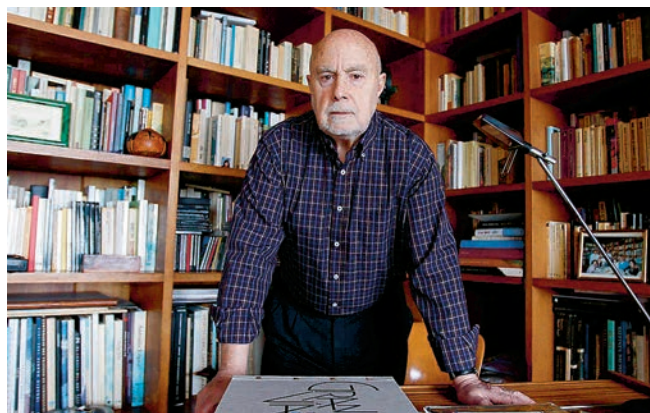
RAÚL GUERRA GARRIDO

Alianza, Madrid, 2019

216 páginas. 16 €

Raúl Guerra Garrido (Madrid, 1935) pasó su infancia en el pueblo berciano de Cacabelos. En su larga trayectoria narrativa, iniciada con *Cacereño* (1969), cuenta con importantes premios literarios, entre los que destacan el Nadal, obtenido con *Lectura insólita de 'El Capital'* (1977), y el Nacional de las Letras en 2006. Tras seis años sin publicar nueva novela, ahora sorprende con *Demolición*, con cierto aire de despedida en su “autobiografía no autorizada” del escultor Jesús Expósito, en cuya configuración y reflexiones el autor ha deslizado algunos rasgos personales, debidamente integrados en la ficción.

Demolición es una novela compleja por la narración autobiográfica de su protagonista, Expósito, que se debate en el proceso creador de su obra para la próxima exposición inaugural de la Wagenberg Gallery en Madrid. Es un artista cacereño autodidacta que fue hallado recién



ASIS AYERBE

nacido en el portal de una carpintería. Luego, de mayor, fue abandonado por su esposa y su hija. De sus primeros años parece venir su afición a la escultura de escaleras de madera. Y su encrucijada creadora queda reflejada en un texto exigente que reclama lectores muy atentos por tratarse de un discurso seguido, subjetivamente puntuado y sin división en capítulos, con momentos cercanos al monólogo interior en la disgregación de su pensamiento más o menos hilvanado por la libre asociación de ideas.

Y, como es lo pertinente, el discurso autobiográfico del narrador y protagonista fluye en un controlado desorden entretreído con ráfagas de su rememoración

**DEMOLICIÓN ES UNA
NOVELA CON VERDADES E
IDEAS DE NUESTRO TIEMPO,
VETEADA DE HUMOR, QUE
DARÁ QUE PENSAR**

del pasado, reflexiones sobre la vida presente y también sobre el arte, con intensos desahogos de su visión pesimista removida por la convicción de que “el hombre es un ser nacido para la derrota” (pág. 26). En ello radica el sentido profundo más pesimista de esta “demolición”, desde su bien explícito título, alusivo a la destrucción de tradiciones y usos cotidianos en extinción en un

tiempo fronterizo situado en el siglo XXI, en plena paradoja de la vida entre un mundo analógico que se ha ido y otro virtual que se ha impuesto, sin saber a dónde llegará.

Esta “demolición” transcurre ambientada en el mundo del arte por ser esta una de las aficiones reconocidas por su autor y también por situarse en la estela del audaz experimento novelístico de Max Aub en su realificación del imaginario pintor *Jusep Torres Campalans* (1958). Por eso, después de la inauguración de tan singular exposición en extrañas circunstancias que parecen ilustrar la metáfora de la vida a ciegas, la novela de Guerra Garrido

añade al final tres breves apéndices con sendas aproximaciones a la “Bibliografía sobre Jesús Expósito”, “Bibliografía de Jesús Expósito” (con poema inédito incluido) y “Exposiciones de Jesús Expósito”. En suma: una novela con verdades e ideas de nuestro tiempo que, vetada de humor en sus múltiples juegos de palabras, dará qué pensar a sus lectores. **ÁNGEL BASANTA**

Poeta, traductor, novelista, crítico literario y editor, Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) publicó hace veinticinco años *Los secretos de San Gervasio*. *Sherlock Holmes en Barcelona*, un curioso divertimento que ahora recu-

pera Menoscuarto a modo de homenaje. Se trata de una aventura apócrifa del héroe de Conan Doyle al que una noche de verano abrasador dos hermanas aparente-

Los secretos de San Gervasio

CARLOS PUJOL

Menoscuarto, Palencia, 2019

272 páginas. 19,90 €

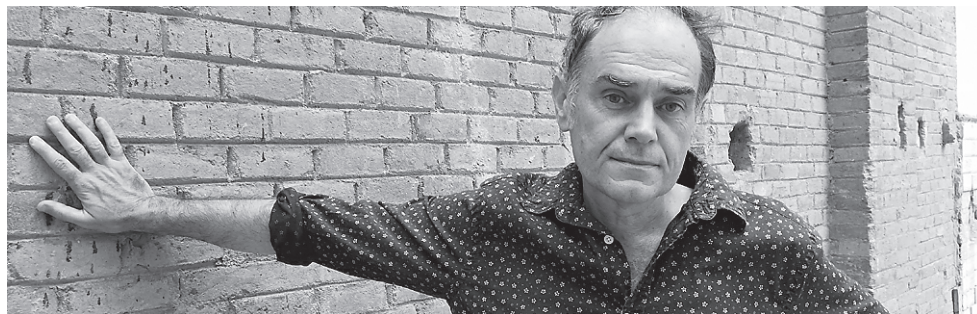
mente angustiadas arrastran con engaños a una Barcelona legendaria que ya había comenzado a desvanecerse cuando Pujol escribió la novela. Lo de menos es el motivo del viaje, el secuestro del padre de las mujeres, el industrial Vilumara. Tampoco importa mucho el juego detectivesco que desencadena su desaparición, muerto incluido. La clave está en su inmersión por una ciudad

fantasmal, la del barrio de San Gervasio, y los juegos bienhumorados del autor, que no duda en burlarse del género detectivesco.

El colofón del libro, un breve ensayo de Pujol sobre la novela policíaca, ilumina aún más el propósito desacralizador del relato, pues confirma hasta qué punto el escritor lo consideraba un género menor, “ya que su arte es pobre, sus verdades ocultas decepcionantes y sus conflictos éticos muy esquemáticos”. Un juguete “para mayores” que sólo los grandes autores pueden convertir en literatura de verdad. **ELENA COSTA**

Hace poco, Javier Pérez Andújar (Sant Adrià de Besós, 1965) lanzaba esta pulla a los críticos de Rosalía: “Esto sí que es apropiacionismo: opinar de lo nuevo”. La he recordado leyendo *La noche fenomenal*, título que alude al programa televisivo sobre fenómenos paranormales cuyo equipo protagoniza la novela. Aunque escribir literatura no es opinar, la cita vale para aproximarse a este libro que, en parte, introduce texturas nuevas en la obra de su autor. Tras la publicación del *Diccionario enciclopédico de la vieja escuela*, que fue una *summa* de su universo, y frente a una ciudad que ya es definitivamente otra, Pérez Andújar ha reconfigurado los elementos clave de su narrativa y su formación cultural para contar “lo nuevo” sin enfocarlo de un modo directo (sin apropiárselo), sólo ofreciendo la imagen de sí mismo perdido entre mundos. El resultado es que aquí no se habla de *procés*, ni apenas de turistificación o nuevas culturas urbanas o de 2019; sin embargo, lo que se nos cuenta halla su explicación porque 2019 es el lío que es.

En *La noche fenomenal* pasan cosas raras, empezando por la existencia de dos Barcelonas separadas entre sí como en el multiverso (esa ficción múltiple de los cómics de superhéroes en la que Superman tiene sienas plateadas en un planeta, el pelo más relamido en otro, y la misma panfílez en todos). Cuando ambas realidades empiezan a comunicarse a través de grietas o agujeros que se abren en el trazado urbano, empieza la fiesta. El escritor anda aquí más embalado que nunca, sirviéndose de una prosa acumulativa infestada de giros catalanes que no descansa hasta lograr hallazgos



LAURA LB

La noche fenomenal

JAVIER PÉREZ ANDÚJAR

Anagrama. Barcelona, 2019

272 páginas. 17 €. Ebook: 9,49 €

fantásticos, como ese personaje convencido de que la barba le “hace compañía”, la broma de que Tejero asaltó el Congreso a ritmo de rumba, o esta amabilísima fórmula misántropa: “A mí a la gente me encanta conocerla, ahora, si luego me puedo evitar tratarla, mejor que mejor. Para gente ya estoy yo”.

Más peculiaridades: los capítulos se encabezan con pareados cutres que recuerdan a Francisco Ibáñez en manierista (el del último capítulo es bueno y da una clave del libro: “En busca de lo real, se lanzan a la carrera final”). Los personajes están como sonajeros y en ellos se in-

tuyen las hechuras de un *roman à clef*. Barcelona es el tejido sobre el que se columpian las referencias, incluidas bromas sobre temas tan específicos como la labor traductora del profesor Jordi Llovet. La prosa se encanta en el Umbral (por decirlo encantán-

dome yo mismo en el umbral). Persisten la conciencia de clase y el empeño en hablar de “pobreza” y no de “precariedad”, que es la palabra que hemos acuñado los que creímos ser clase media por un rato.

Ojo, debo decir que, en algunos trechos, el libro corre el peligro de sonar rezagado respecto de Eduardo Mendoza o Juan Marsé, respecto de Barcelona y hasta respecto del propio autor, como si la transubstanciación de Javier Pérez Andújar en Javier Pérez Andújar se quedara a medias. Pero de pronto

te ríes fuerte y vuelves a estar dentro.

Ahora, un giro inesperado. Este lector ha encontrado un agujero que conecta dos literaturas bien distantes: si *La noche fenomenal* imagina que hay “un Yeti en el río Besós”, el reciente *Trapologia* de Max Besora y Borja Bagunyà (editado por Ara Llibres en catalán, dedicado a la escena de la música trap en Bar-

LA NOCHE FENOMENAL ES EL LIBRO DE UN AUTOR QUE MIRA A SU CIUDAD, NO ENTIENDE NADA, Y SE DEJA APROPIAR POR LA FICCIÓN Y EL ESTUPOR

celona) decide que al Besós lo surque en canoa un maestro *freak* de artes marciales recién sacado de Tarantino, ficción pura y paranormal que esgrime como lema esta afirmación: “La apropiación forma parte inherente de la historia de la música y del arte en general”. *Trapologia* es otro libro loco de dos autores cerca de los 40 que miran su ciudad, no entienden nada, y se dejan apropiar por la ficción y por el estupor. Como Pérez Andújar. Como le corresponde a la literatura. **NADAL SUAU**

¿Quieres uno de los mejores libros de la temporada?

Suscríbete a EL CULTURAL en PDF y te lo enviamos

Solo 25 € al año

Entrevista con Javier Pérez Andújar en www.elcultural.com

Matilde Asensi y el enigma Van Gogh



GREG A. SEBASTIAN

Tras cuatro años de silencio, Matilde Asensi vuelve a la novela con *Sakura* (La Esfera de los Libros), en la que resuelve desde la ficción el mayor enigma del arte contemporáneo: el paradero del *Retrato del doctor Gachet*, la obra maestra de Van Gogh desaparecida en 1996.

Es posible que si Matilde Asensi (Alicante, 1962) no hubiese leído *El subastador* de Simon de Pury, *Sakura* no existiese. Allí, casi de pasada, De Pury mencionaba la historia del multimillonario japonés que tal vez se incineró con un Van Gogh. “Era algo tan fuerte que mi cabeza apenas podía comprenderlo. No podía concebir que nadie destruyera conscientemente una obra de arte. Me sobrepasaba”, afirma la autora.

La historia es conocida. En 1990 el empresario Ryoei Saito adquirió en una subasta en Christie's el *Retrato del doctor Ga-*

chet por 82,5 millones de dólares, y el *Moulin de la Galette* de Renoir. Pensaba donarlos al Estado pero cuando le obligaron a pagar 24 millones de dólares en impuestos anunció que tras su muerte se incineraría con ellos para que su familia no fuese arrasada de nuevo por la avaricia del gobierno. Arruinado, fue condenado por corrupción y encarcelado y su empresa acabó malvendiendo el Renoir. Murió en 1996, pero del Van Gogh no se supo nada hasta que en 1999 el MoMA, que preparaba la exposición *De Cézanne a Van Gogh: la colección del doctor Gachet*, confe-

só que no había podido encontrar rastro alguno del último retrato pintado por el genio holandés, en 1890.

Incapaz de aceptar que la historia acabara así, Asensi decidió embarcar en *Sakura* a siete personajes capaces de superar las pruebas más peligrosas, de las catacumbas de París a las entrañas de Japón. Cada uno de ellos —Hubert, un galerista holandés arruinado; Oliver, artista callejero inglés; la pintora italiana Gabriella Amato; John Morris, un manitas estadounidense; Odette Blondeau, enfermera francesa, y el patrocinador de la aven-

tura, Ichiro Toga— tiene una habilidad que le hace único y justifica su presencia en el mayor rescate de la historia del arte.

La primera pista aparece en el sótano de la tienda del legendario Julien Tanguy, dueño de una tienda de material de pintura que ayudaba a los impresionistas a cambio, en ocasiones, de alguna obra. Allí encuentran una reproducción del retrato que Van Gogh hizo al comerciante, clave para solucionar el enigma del *Retrato del doctor Gachet*. Y comienza el juego, que les llevará a un cementerio japonés, al refugio de un samurai o a una casa de geishas, para superar peligrosísimas pruebas en varias *escape room*. La novela salta además del arte urbano contemporáneo (Blek le Rat) al delicado Hiroshige, presente en el retrato de Tanguy. “A Hiroshige lo conocí gracias a un regalo de cumpleaños. Alguien me regaló hace seis o siete años el maravilloso libro *Cien famosas vistas de Edo* y pasé horas y horas contemplando aquellas increíbles láminas que cortaban el aliento por su belleza. Era lógico que el francés Blek le Rat apareciera en París y fue Van Gogh quien copió a Hiroshige en el *Retrato de Julien Tanguy*”.

PISTAS DOLOROSAS

Cada fragmento del retrato de Tanguy es una pista, dolorosa y sorprendente. Teniendo claro desde el principio cuál iba a ser el impactante final, la novelista asume lo mucho que se ha divertido “enmarañándolo todo a sabiendas. Eso es lo bueno de sentarte a escribir teniendo la historia completa: disfrutas del privilegio de poner velos ante los ojos del lector, de cegarle aquí, de darle una pista allá, de volver a taparle los ojos, de destapár-

selos de nuevo... ¡Es increíblemente divertido!”.

Con todo, quizá lo más asombroso de la novela es cómo destroza muchos de los mitos que rodean al pintor holandés. Poco a poco, va desmontando al *santo Van Gogh* para presentarnos al hombre violento, arrogante, mezquino y brutal que realmente fue. “Desde luego—confirma Asensi—. Lo más sorprendente es que los especialistas parecen saber perfectamente cómo era en realidad, cómo se comportaba y cómo su horrible carácter determinó e influyó su trabajo y su obra. Sin embargo, el público en general (entre el que me incluyo hasta la lectura de la biografía de Steven Naifeh y Gregory White Smith) tiene una imagen completamente diferente del artista y no hay nada que pueda taladrar esa imagen de víctima y santo que creó su cuñada, Jo Bonger, la mujer de Theo, que se encontró viuda al poco de casarse, con un bebé, sin recursos y con seiscientos cuadros pintados por Vincent que nadie quería. Fue una mujer increíblemente inteligente que organizó ella sola una magnífica campaña de marketing publicando una versión muy resumida, censurada y maquillada de las cartas entre los dos hermanos Van Gogh. Desde luego, siempre tendremos que agradecerlo, por muy interesados que fueran sus motivos”.

Pintora aficionada y lectora voraz de libros de y sobre arte, Asensi celebra que el mundo del arte esté más vivo que nunca, “no sólo por la canti-

dad de jóvenes artistas que hay en todo el mundo, sino porque todos podemos tener acceso a él no sólo a través de las redes sociales y de ferias como ARCO”. Pero no se engaña. Como Hubert, uno de los personajes, también presente “el cambio de época” por culpa de las redes que sustituyen a los intermediarios. “Sí, está ocurriendo en todas las industrias, en todos los sectores, culturales o no. Ya hemos visto algunos grandes cambios en el mundo del libro con la aparición del libro electrónico. Nadie sabe hacia dónde vamos en realidad y eso es lo que hace de esta época una de las más interesantes de la historia. Todavía estamos en las puertas de la cuarta revolución industrial y vamos dando palos de ciego”, confirma.

Mientras amaina la tormen-

“LOS ESPECIALISTAS SABEN CÓMO ERA EN REALIDAD VAN GOGH, PERO EL PÚBLICO TIENE UNA IMAGEN DISTINTA Y NADA PUEDE TALADRAR ESA IMAGEN DE VÍCTIMA Y SANTO”



EL RETRATO DE JULES TANGUY ES UNA DE LAS CLAVES DE LA NOVELA DE ASENSI

ta, Asensi celebra que los verdaderos editores continúen donde siempre. “Yo estoy muy contenta con mi editora, Carmen Fernández de Blas, que me descubrió hace veinte años. Yo puedo escribir un libro, pero quien hace todo lo demás, y ese todo es mucho, es el editor, que debe creer en el autor y en la obra. Es una relación de confianza mutua”.

¿DÓNDE ESTÁ EL CUADRO?

El lector tiene ahora la palabra. Si se deja seducir por el relato, descubrirá dónde podría hallarse el cuadro perdido. ¿La verdad? “Todas las opiniones de la gente del mundo de arte (conservadores, coleccionistas, expertos, incluso subastadores como Simon de Pury) coinciden en que Ryoei Saito se quemó con el cuadro. Una venta de semejante calibre deja una huella, un rastro, algo... Y no hay nada. No, no creo que fuera vendida entre particulares como afirman en Japón y en Wikipedia, pero tampoco soy capaz de creer que Saito lo destruyera. Hizo verdaderas locuras para poder adquirir el cuadro, amaba con todo su corazón la obra de Vincent y se sentía profundamente orgulloso de ser el propietario de una pieza de arte tan importante. Realmente no lo sé, pero me gusta pensar que el *Retrato del doctor Gachet* sólo está escondido, que reaparecerá algún día y que podremos volver a verlo en toda su increíble y extraña belleza. Si no es así... No, no creo que pueda ni siquiera pensarlo”, afirma Matilde Asensi. **NURIA AZANGOT**

Una historia de la luz

JAN NÉMEC

Traducción de Elena Buixaderas

Errata Naturae. Madrid, 2019

496 páginas. 24,50 €

Sociólogo, teólogo, dramaturgo, director de programas culturales en televisión... Jan Némec (Brno, 1981) eligió para protagonizar esta su primera novela (premio al mejor libro checo del año y premio Europeo de Literatura) la figura del gran fotógrafo checo Frantisek Drtikol (1883-1961). No es de extrañar que Némec esté considerado como el escritor más prometededor del momento en su país, pues esta hermosa y ambiciosa obra —que equilibra ficción y biografía sin que se resienta el conjunto— teje, a partir de este caso individual, el tapiz de toda una época en Centroeuropa.

Partiendo de un origen humilde, de Příbam, una zona minera de la Bohemia, Drtikol acabaría siendo un fotógrafo cotizado que retrataría a grandes personalidades pero, sobre todo, que ahondó en los misterios y efectos de la luz y la sombra, del fascinante desnudo femenino y la estilización de figuras hasta el imposible. Impresionan ya esas primeras páginas con el tremendo accidente minero, un histórico incendio (en 1892) cuando 800 trabajadores se encontraban en los diferentes niveles del enorme pozo de Mariánský (400 km de galerías). Un millar de niños quedarían huérfanos. La impresión de ese res-



ANNA NADVORNIKOVA

cate quedará grabada en la memoria del crío imaginativo y soñador de nueve años, que ya despuntaba en el dibujo y la pintura antes de dar el salto a la fotografía. Sus primeros dibujos son precisamente rápidos retratos de mineros. En la cabeza del impresionable niño giran también elementos sobrenaturales, apariciones y las

ESTA HERMOSA Y AMBICIOSA OBRA —QUE EQUILIBRA FICCIÓN Y BIOGRAFÍA— TEJE EL TAPIZ DE TODA UNA ÉPOCA EN CENTROEUROPA

leyendas y relatos orales de esos trabajadores que desafiaban a diario las entrañas de la tierra.

Hay un fuerte componente místico en el fotógrafo y toda una vida punteada por señales y guiños del destino que marcan sus decisiones, algo que el autor expone con maestría mientras nos cuenta la fiebre del progreso y la modernidad en el cambio de siglo, los avances de una época

en la que causaba extrañeza ver competir a una mujer ciclista en un mundo de hombres.

Tras una adolescencia en la que Drtikol sueña en vano con ser admitido en la Academia de Arte de Praga, entra de aprendiz en el estudio local del fotógrafo Mattas, donde arrastra mil penalidades. Por fin consigue su sueño de ir a estudiar a Múnich,

al centro puntero en el que la fotografía empezaba a entenderse por vez primera como arte: el Instituto de Investigación de la Fotografía. Muy hermosas y perfectamente documentadas son las páginas dedicadas a esos años de formación. De sus maestros aprende el milagro de la fotografía, que no es otro que el sueño de los poetas: detener el tiempo para “eternizar la fuga-

cidad de la vida”. Némec asombra con sus conocimientos técnicos de la fotografía de entonces y por el modo en que describe el entusiasmo de una generación de jóvenes que descubrían por igual el animante discurso filosófico de sus profesores, el cuerpo femenino, la sexualidad, la camaradería, o el vuelo de un magnífico globo aerostático elevándose desde el célebre Theresienwiese, el Prado de Teresa, con la inscripción *Leben-Licht-Liebe* (vida-luz-amor). Es el entusiasmo del descubrir y del aprender a mirar: los rostros, los cuadros, la naturaleza, las figuras de este mundo. El estudiante se siente allí partícipe de un mundo cultural extremadamente rico, coincidiendo en las tabernas con grandes figuras de la época: Toller, Wedekind, Lou Andreas-Salomé, Thomas Mann...

Conforme Drtikol progresa y se establece en Praga, cosechando sus primeros éxitos, vamos asistiendo al despliegue de todo un mundo cultural, hervidero de corrientes artísticas. El estallido de la Primera Guerra —cuando él tiene 31 años y disfruta del reconocimiento público—, sus largos años en el frente, nos dan la medida del corte brusco que el conflicto supuso para toda una generación truncada, que, de no perecer, regresaba siendo ya otra. El autor incide en el trastorno psicológico que la barbarie propició. El libro nos habla, además, de amores no correspondidos, y de otros correspondidos que no dan tampoco la felicidad. Pero también de la introspección espiritual, del retiro y de un misticismo teosófico-budista que se vuelve silencio y camino sin retorno. **ERNESTO CALABUIG**



DIPUTACIÓN DE CÁCERES

Retirada

PUREZA CANELO

Pre-Textos. Valencia, 2018

64 páginas. 15 €

Digámoslo pronto: pocas veces más singulares en la poesía contemporánea escrita en español que la de la extremeña Pureza Canelo (Moraleja, 1946). Responsable de la Fundación Gerardo Diego, ganó con veinticuatro años el premio Adonais y desde entonces su obra ha ido creciendo hasta convertirse en una de las más inconfundibles y genuinas del panorama. Gracias a libros como *Celda verde*, *Lugar común*, *El barco de agua*, *Pasión inédita*, *Dulce nadie*, *A todo lo no amado* y *Oeste*. En *Cuatro poéticas* reunió *Habitable*, *Tendido verso* y *No escribir* (más *Tiempo y espacio de emoción*), entregas que constituyen una línea central de su poesía: la que reflexiona sobre la propia tarea de escribir. En esa misma dirección de índole indagatoria y metapoética se sitúa *Retirada*, que agrupa poemas en prosa y, en apariencia, sin título, hasta que en el índice se comprueba que lo tienen. En el primero se pregunta “¿Qué será *Retirada*?”, y responde: “Un volver sobre lo vivido y lo escrito, hincada en el adiós”.

Escribir, diría Ponç Pons. *Fervor*, Zagajewski. La poesía,

en suma: “mi refugio”. Una pasión y una consigna: “de la vida a la palabra, de la palabra a la vida”. “Contarlo: he estado aquí”, de eso se trata.

El libro “nació sin brújula”, confiesa, “para no ser publicado”. Tal vez por eso avanza resuelto y en libertad. Su lenguaje (lo fundamental aquí), más incisivo que seco, desprovisto de retórica, no repara en otra cosa que no sea un discurso que gravita sobre tres claves: esencialidad, claridad y profundidad.

Allí, la memoria y el olvido, la infancia, una casa de hiedra y la madre, el atardecer y su melancolía... Pero sobre todo, ya se dijo, la meditación acerca del misterioso acto creativo. Consciente de sus límites: “no puede con lo incalculable de la esfera”, “son mis años que enfilan aturdimiento, desposesión, vejez”. Contra el ego (“deficiencia perenne”) y el reconocimiento. Frente a ellos se alza esta suerte de expiación con aires de recuento y despedida donde no falta la más dura autocrítica: “Si supieran que dudo de mi capacidad de escritura”; “Arenas movedizas la escritura”, “juego suplicante y transitorio”. Canelo afirma: “En *retirada* creceré, lejos de los años perdedores”. “Creo en la *retirada*”. Sin olvidar que la poesía “es el sin vivir mío, la que mueve todo anhelo”. Qué sabia lección de permanencia. **Á. V.**

Suavemente ribera

ANTONIO MANILLA

Premio Generación del 27. Visor

Madrid, 2019. 100 páginas. 12 €

El octavo libro de poesía de Manilla (León, 1967) se abre con “Impromptu”: “El motivo inmutable / es la muerte”. Sigue: “—la vida, variaciones...”. Alude después a “las horas fugitivas”. El plan está trazado. El final, ya escrito. En medio, el tiempo. “Suavemente ribera / mientras el tiempo pasa.” Con naturalidad, la naturaleza está volviendo a nuestra poesía. Nunca debimos desdeñar al campo. Y digo “campo”, como Machado. El que pasea AM por su Castilla natal demostrando que hay demasiado cosmopolita impostado. No es un *antiguo* el autor del ensayo *Ciberadaptados*. Sí un paseante melancólico que observa el paisaje con sensibilidad. A la “búsqueda de la felicidad”.

Lo machadiano abunda en un libro sereno, de sesgo clásico (culto y popular) y modos elegíacos, donde prima el canto sobre el cuento (“La mentira del canto fue contar”). Para ello utiliza un lenguaje armonioso y rítmico, que no desdeña ligeros barroquismos ni un vocabulario escogido, y usa con maestría, por ejemplo, el encabalgamiento.

Se cantan aquí los renovados “milagros cotidianos” (“la vida se repite”); los del mero, efímero existir. La luz y el “amable desdén de la belleza”. “Este pasar y estar al mismo tiempo”.

La serie “Espacios des poblados” remite a la “España vacía”. A ella vuelve, aunque “Nunca debes volver”. “Mundos perdidos” donde residen aún las “sombras de la memoria”, “—llámese amor o madre o sólo infancia”. Casas familiares con vidas que perduran por encima del abandono. La España de la demotanasia, mencionada en “Casa en solar ajeno”, el poema más extenso y central del libro. Un término acuñado por Pilar Burillo para referirse a “la desaparición lenta y silenciosa de la población de un territorio que emigra y deja la zona sin relevo generacional”. “Buscamos el olvido”, leemos. “Pasar inadvertidos: ese era nuestro oficio”.



M. CUENYA

En “Tierra extraña”, lo lírico se impone y los versos tornan sabios y orientales (a lo Basho) en formas epigramáticas y meditativas. Como en Cavafis, “importa el camino”, pues “vivir es ir hacia la muerte andando”. Se ensalza, en fin, el *carpe diem*. AM termina: “Yo soy de donde voy”. “Voy a un país sin límites: / la patria sin fronteras de la muerte”. El círculo se cierra. **ÁLVARO VALVERDE**

La compasión difícil

CHANTAL MAILLARD

Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2019

220 páginas. 19,90 €. Ebook: 12,99 €

A medida que se incrementa el número de sus lectores y su prestigio se va volviendo incontestable se impone la conveniencia de ofrecer respuestas críticas a la enigmática obra de Chantal Maillard (Bruselas, 1951), que se aviene, por una vez sin estridencias ni forcejeos, a la categoría de original. No merece la pena entretener el tiempo tratando de encajar *La compasión difícil* en un género ya establecido, con los perímetros bien trazados y custodiado por las academias. La propia Maillard se muestra muy suspicaz ante la obediencia taxonómica, no tanto por coquetería, como por una conciencia muy viva de las trabas y limitaciones que todo género impone a la obra, ya sea por el peso de la tradición heredada o por las expectativas instituidas entre los lectores.

Quizás lo mejor sería decir que *La compasión difícil* es un libro de pensamiento; se podrían extraer sus ideas y afirmar que plantea cómo en un mundo abandonado por los dioses (entendidos aquí como cualquier forma de cuidado o atención sobrenatural) y dominado por la depredación que impone el hambre, solo la construcción de espacios compasivos, capaces de desactivar nuestras pasiones más agresivas, puede convertir la tierra en un espacio soportable, por difícil

que sea la compasión si recordamos la cantidad de “crímenes” que cometemos los seres vivos. De otro modo, como se nos insiste en varias ocasiones, de no ser por el tiránico instinto de supervivencia, ¿quién podría considerar esta vida como algo deseable?

Pero este resumen, prometo que bienintencionado, violenta un tanto el espíritu de un libro donde el pensamiento no se ofrece en forma de discurso, acumulando un argumento tras otro, con gran despliegue de ejemplos, mientras se recorre el carril complaciente de la lógica hasta alcanzar una nítida conclusión final. En *La compasión difícil* la autora piensa mucho,

**MAILLARD PARECE
REBELARSE CONTRA ESA
FICCION IMPUESTA POR
EL ENSAYO HUMANÍSTICO
CON PRETENSIONES DE
OBJETIVIDAD CIENTÍFICA**



BERNABÉ FERNÁNDEZ

y con rigor, pero buena parte del interés se encuentra en la manera en la que se despliega ese pensamiento, que tampoco puede reducirse a lo poético ni emparentarse sin más con lo lírico, pues Maillard no permite que las frases se desatiendan del material semántico que arrastran, sus párrafos jamás se resuelven en hallazgos bonitos o biensonantes. En este libro, insisto, se piensa a fondo.

Si enfocamos mejor la lente podemos describir tres rasgos originales en este libro: en primer lugar, se trata de un pensamiento incardinado, sensible al mundo que le

rodea: el movimiento natural o la temperatura del aire pueden comparecer mezclados con las ideas abstractas. En segundo lugar, no tratamos con un pensamiento desapasionado que se esfuerce por simular retóricamente una enunciación impasible, entregada al desarrollo incontestable (casi independiente) de las ideas. Maillard parece rebelarse contra esta ficción impuesta por el ensayo humanístico con pretensiones de objetividad científica y expresa sus puntos de vista sin renunciar al entorno emocional del que proceden; así, las ideas comparecen en este libro empapadas del entusiasmo, el desprecio o la preocupación

que le suscitaron a la autora al formularse. Dos ejemplos: su crítica a los dioses o a lo que algunos hombres les hacen a otros (o al planeta) en nombre de las creencias es personalísima, sin por eso dejar de ser razonada.

En tercer lugar, el pensamiento de Maillard es metafórico. Allí donde los cachorros de la academia se apoyan en *papers* y notas que aluden a los pensamientos momificados de antiguas luminarias, Maillard recurre a metáforas poderosas (los ángeles, el hambre, incluso la propia compasión...) que ayudan a aglutinar las distintas ideas que van surgiendo. O si se prefiere, por emplear una metáfora muy querida por la autora, contribuyen a “hilvanarlas”. La reflexión sobre esta manera de

pensar en hilos de imágenes que van formando un tejido de argumentos e historias ocupa un considerable número de páginas dentro del propio libro.

El resultado es un pensamiento literario que se presenta de manera más tentativa que estructurada, y que sin llegar a contradecirse no duda en matizarse, exponerse en tonos distintos, en sugerir y en incitar, en recorrer una imagen sin prisa... Estos principios operativos son también clave en la libertad con la que Maillard expone sus ideas. El pensamiento, impulsado y mecido por sus propias metáforas, se detiene en un aforismo: (“Que la vida quiera ser vivida no significa que sea un bien”; “Ingerimos gustosamente lo que más nos daña”; “Preferiría lamer como un animal no huma-

no las heridas de otro animal, como hacen ellos entre sí”; “La compasión emerge de un ánimo ecuánime. No hay, no debe haber ni un ápice de tristeza en quien compadece”). También en definiciones inesperadas (“Las diferencias: reverberación infinita de un primer sonido”; “Culpa: parte que heredamos de los dioses caídos”). En arranques de tratados éticos sobre la compasión; en revisiones dramáticas (esto es, dialo-

**EN LA COMPASIÓN DIFÍCIL
LA AUTORA PIENSA MUCHO,
Y CON RIGOR. SU INTERÉS
RADICA EN QUE SU
PENSAMIENTO LE LLEVA
A UN SITIO INSÓLITO**

gadas) del mito de Medea; en relatos cosmogónicos acerca de la caída de los ángeles; en informes que abordan el sufrimiento del planeta o en pasajes abiertamente poéticos.

Vuelvo al principio de la reseña: *La compasión difícil* no es un libro que se dedique a mezclar desde fuera géneros ya establecidos, sino que su propio desarrollo le lleva a un sitio (original, personal, divagante y riguroso, variado y libre a la manera que soñaban los románticos) que a los géneros académicos a nuestra disposición les cuesta reconocer.

Podríamos decir que los libros de Chantal Maillard empiezan a constituir su propio género; y lo que llevo escrito hasta aquí, obviamente, no es tanto una crítica como una tentativa de entenderlo. **GONZALO TORNÉ**

REVISTAS

REVISTA DE LIBROS

DIRECCIÓN: ÁLVARO DELGADO-GAL. Nº 200. 15 €

Hay que celebrar la vuelta de Revista de Libros al papel, tras años de versión sólo en digital, y vuelve conmemorando su número 200 con el mismo espíritu y manteniendo su riguroso método de selección de artículos, que le otorgó Álvaro Delgado-Gal desde su nacimiento: ser “una revista para los lectores y para los autores, con textos inmunes al paso del tiempo”. La revista se ha incorporado al nuevo proyecto de Ediciones Deliberar y sale en formato libro. Escriben, entre otros, Pedro Fraile (sobre la amistad de esos dos grandes genios que fueron David Hume y Adam Smith); Francisco García Olmedo lo hace sobre las medicinas alternativas, que andan, a su juicio, entre la fantasía y el fraude; Alfonso Novales aborda el cambio tecnológico y Juan Antonio Rivera, que titula su ensayo “Estamos progresando y usted no lo sabe”.

BARCAROLA

DIRECCIÓN: JUAN BRAVO Y J. M. MARTÍNEZ. Nº 90-91. 12 €

Coincidiendo con la aparición de su última novela, *Tus pasos en la escalera*, Antonio Muñoz Molina se apodera de las páginas centrales de Barcarola, en las que colaboran Justo Serna, William Shearer, Salvador Oropesa, Antonio García Martínez, Ángel G. Loureiro y el propio narrador, que recuerda cómo descubrió, “siendo niño, la fuerza objetiva de las palabras”. Además, se entrevista al poeta polaco Zagajewski que confiesa que su obra “pretende expresar la verdad” lo que implica “luchar contra lo no auténtico, contra la tontería, contra la idiotéz”.

MERCURIO

DIRECCIÓN: GUILLERMO BUSUTIL. Nº 209. GRATUITA

La revista de la Fundación Lara dedica su *cover* al universo Whitman, con muy interesantes artículos de Eduardo Lago, que destaca su férrea condición de americano, mientras Rivero Taravillo presenta a un Whitman alejado de la torre de marfil; Antonio Lucas desvela el insólito proyecto lírico y vital del poeta, y Toni Montesinos se centra en la capacidad de Whitman para la autopromoción. El director de la revista –¡ojalá que no sea su último número!– entrevista a Elvira Sastre.

LETRAS LIBRES

DIRECCIÓN: DANIEL GASCÓN. Nº 210. 5 €

¿Qué ha hecho Europa por nosotros? se pregunta desde su portada la revista. Para obtener respuestas, Daniel Gascón entrevista a la historiadora estadounidense Anne Applebaun, autora de un libro capital: *La hambruna roja. La guerra de Stalin contra Ucrania*. Applebaun habla con precisión de la polarización de Europa, del Brexit, del debilitamiento de las instituciones y concluye que “la cuestión es no ir por el camino que te lleva a discutir”. Muy recomendable también el artículo de Sara Mesa sobre la compasión hacia el animal que sufre.

ALBA CARBALLAL

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

SÁNCHEZ

DE ESTHER GARCÍA LLOVET

Con el vértigo de saber que su primera novela, *Tres maneras de inducir un coma* (Seix Barral), ha sido recomendada con entusiasmo por gentes como Fernando Aramburu, Muñoz Molina y Eduardo Mendoza, Alba Carballal (Lugo, 1992) confiesa que le encantaría encontrar entre los más vendidos *Sánchez* (Anagrama), de Esther García Llovet.

Su admiración viene de lejos. Hace unos años una librería le recomendó *Cómo dejar de escribir*, “y leerlo desde fuera de Madrid fue una pedrada en el corazón”. Deslumbrada desde entonces, ahora celebra la aparición de *Sánchez*, de la que destaca cómo “en una noche de San Lorenzo que dura poco más de cien páginas, fugaz para el lector pero eterna para sus personajes, la autora dibuja con bisturí la precariedad estable del lumpen, el desorden organizado del trapicheo y el ruido silencioso de quienes no tienen nada que ganar”. Para Carballal, “si el Fary hubiese versionado algo de La Polla Records, el resultado habría sido la banda sonora de este Madrid de chinos y rotondas, de esta historia de lucha de clases de Hacendado”. Por eso, insiste, García Llovet es adictiva, “pura electricidad estática. Este libro no se lee: se esnifa”. ▀

FICCIÓN

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. DÍAS SIN TI.**-/1
Elvira Sastre. SEIX BARRAL
- 2. Yo, Julia.** 1/19
Santiago Posteguillo. PLANETA
- 3. El último barco.**-/1
Domingo Villar. SIRUELA
- 4. Lluvia fina.** 7/2
Luis Landero. TUSQUETS
- 5. La frontera.** 2/2
Don Winslow. HARPER COLLINS
- 6. La caída de Gondolin.**-/1
J. R. R. Tolkien. MINOTAURO
- 7. Reina roja.** 5/20
Juan Gómez-Jurado. EDICIONES B
- 8. Los asquerosos.** 9/11
Santiago Lorenzo. BLACKIE BOOKS
- 9. Serotonina.** 4/10
Michel Houellebecq. ANAGRAMA
- 10. Todo lo que sucedió con Miranda Huff.**-/1
Javier Castillo. SUMA

BOLSILLO

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. LOS RENGLONES TORCIDOS DE DIOS.** 4/22
Torcuato Luca de Tena. AUSTRAL
- 2. 1984.** 1/102
George Orwell. DEBOLSILLO
- 3. Fuimos canciones.** 2/7
Elisabet Benavent. DEBOLSILLO
- 4. Juego de tronos.** 7/120
George R. R. Martin. GIGAMESH
- 5. Una columna de fuego.** 9/8
Ken Follett. DEBOLSILLO
- 6. La bailarina de Auschwitz.**-/1
Edith Eger. BOOKET
- 7. Una habitación propia.** 5/22
Virginia Woolf. AUSTRAL
- 8. La chica del tren.**-/49
Paula Hawkins. BOOKET
- 9. 4321.** 8/5
Paul Auster. BOOKET
- 10. Siempre te encontraré.** 3/3
Megan Maxwell. BOOKET

No Ficción

(SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. CÓMO HACER QUE TE PASEN COSAS BUENAS.** 2/15
Marian Rojas Estapé. ESPASA GALPE
- 2. Sapiens. De animales a dioses.** 4/88
Yuval Noah Harari. DEBATE
- 3. Manual de resistencia.** 1/4
Pedro Sánchez. PENINSULA
- 4. Yo confieso. 45 años de espía.** 3/3
Fernando Rueda y Mikel Lejarzai. ROGA
- 5. Las 100 dudas más frecuentes del español.** 5/2
Varios autores. ESPASA GALPE
- 6. Diccionario de las cosas que no supe explicarte.** 6/4
Risto Mejide. ESPASA GALPE
- 7. 1000 recetas de oro: 50 años de carrera.** 7/15
Karlitos Arguñano. PLANETA
- 8. El libro de Gila.**-/1
Miguel Gila. BLACKIE BOOKS
- 9. La España en la que creo.** 8/4
Alfonso Guerra. LA ESFERA DE LOS LIBROS
- 10. La civilización en la mirada.** 9/2
Mary Beard. CRÍTICA

INFANTIL Y JUVENIL (SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA)

- 1. ¡LOCURAS LEJOS DE CASA! (SERIE LADY PEGAS 1)** 2/3
Lady Pegas. MONTENA
- 2. El principito.** 3/127
Antoine de Saint-Exupéry. SALAMANDRA
- 3. Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes.** 1/69
Elena Favilli y Francesca Cavallo. DESTINO
- 4. La diversión de Martina 5: Misterio en el internado.** 4/7
Martina D'Antiochia. MONTENA
- 5. De mayor quiero ser... feliz 2.** 6/7
Anna Morato García. BEASCOA
- 6. El monstruo de colores.** 5/93
Anna Lenas. FLAMBOYANT
- 7. Superlío de gemelas (El mundo de Clodett).**-/1
Clodett. MONTENA
- 8. The crazy haacks y el reloj sin tiempo.** 8/15
Varios autores. MONTENA
- 9. ¿A qué sabe la luna?** 9/23
Michael Grejniec. KALANDRAKA
- 10. Diario de Greg 13. Frío fatal.** 7/19
Jeff Kinney. MOLINO

ALBACETE: Herzo 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: Paris-Valencia VALLADOLID: Oletvm ZAMORA: Pya. **INFANTIL Y JUVENIL:** MADRID: Casa del Libro, FNAC, La Mar de Letras, El Dragón Lector BARCELONA: Abracadabra, Casa Anita.

IMPEDIMENTA

DAVID LODGE

Un hombre con atributos

VUELVE EL MEJOR LODGE CON LA MONUMENTAL BIOGRAFÍA LITERARIA Y PASIONAL DEL NOVELISTA H. G. WELLS.

«La mejor novela de Lodge en años: expansiva, divertida, conmovedora, una fusión perfecta entre historia y erudición.»—THE MAIL ON SUNDAY

Diálogo

IGNACIO ECHEVARRÍA

Semanas atrás, Nadal Suau publicó en esta misma revista un reseña del libro con el que Elvira Sastre ha obtenido el Premio Biblioteca Breve 2019: *Días sin ti* (Seix Barral). Era una reseña anómala, que no ha dejado de suscitar reacciones enconadas. Y digo anómala porque, más que sobre el libro mismo (sobre el que quedaba claro de partida que no había mucho que decir), discurría sobre la dificultad que sentía Suau de hablar de él, de dialogar con él.

Me reconozco en esa dificultad de Suau para abordar un libro como el de Sastre, del que nunca se hubiera ocupado de no haber sido catapultado mediáticamente, y de no haber obtenido un fraudulento marchamo de calidad literaria por virtud del premio con el que ha sido distinguido.

En los años en que me dedicaba al reseñismo, también a mí me tocó ocuparme varias veces de libros más o menos imponentes que alcanzaban notoriedad gracias a cualquiera de esos sonados premios literarios concedidos por editoriales; premios que, todavía hoy, constituyen el rasgo más peculiar –y más nocivo– del sistema literario en lengua española.

Por ceñirme ahora a la segunda y desdichada etapa del Premio Biblioteca Breve, recuerdo las severas reseñas que dediqué a las novelas que lo obtuvieron en las ediciones de los años 2000 y 2002: *Los impacientes*, de Gonzalo Garcés, y *Satanás*, de Mario Mendoza, respectivamente. Dos novelas que no me consta que hayan dejado un rastro muy memorable, como me temo que no lo ha dejado prácticamente ninguna de las que han obtenido este galardón en las dos últimas décadas, por mucho que –habiendo renunciado los editores a la inicial perspectiva de catapultar nuevas voces, sobre todo de Latinoamérica– sus autores hayan solido tener luego algo más de caché, por así decirlo.

Lo mismo da. La ceremonia del premio sigue celebrándose año tras año con la misma pompa, cínicamente avalada por todo tipo de agentes culturales –escritores, periodistas, críticos, agentes, editores– que a ella concurren. Año tras año, la prensa cultural actúa de caja de resonancia de lo que, sin que nadie lo diga, constituye a todas luces una operación publicitaria –otra más– que apenas

hace esfuerzos para encubrir la farsa que suponen la convocatoria pública, los centenares de originales presentados, las deliberaciones del jurado.

Aun sin haber leído *Días sin ti* (ni falta que me hace), creo entender a qué se refiere Nadal Suau cuando dice que es imposible debatir críticamente con un libro así, que se instala en un espacio impermeable a la crítica. Pero se equivoca Suau, me temo, al suponer que eso cierra toda posibilidad de diálogo con el libro. Pues de ello se deduce una concepción del libro mismo como texto autónomo, abstraído del relieve que le otorgan y de las significaciones que le atribuyen las circunstancias de su publicación y de su recepción. Y es esta una concepción a mi juicio reduccionista, que se halla en la raíz de esa ineficiencia, de esa impotencia crítica de la que la reseña de Suau se lamenta.

Probablemente, la insustancialidad literaria de *Días sin ti* obvia el empleo de determinadas categorías críticas con las que la novela misma ni siquiera pretende confrontarse. Pero eso no obsta la resuelta interpelación al libro

en cuanto objeto al que se quiere hacer pasar por otra cosa distinta de lo que es, invistiéndolo –quizás a su pesar– de una ambición literaria que ni siquiera lo anima y convirtiéndolo en agente engañoso de una usurpación.

Usurpación tanto más denunciante en cuanto se arroja con la presunta legitimidad que le otorgan un sello de prestigio y un jurado a cuyos miembros (en esta ocasión Pere Gimferrer, Lola Larumbe, Rosa Montero y Agustín Fernández Mallo) bien cabe preguntarles –y eso también

entra en este caso en el diálogo con el libro– en razón de qué se prestan a actuar de comparsas en una mascarada que, más que “una derrota de la literatura tal y como algunos la entendemos”, como dice Suau con exceso de pesimismo y de grandilocuencia, constituye más bien la enésima manifestación de la confusión y de la desesperación de ciertos sectores de la industria editorial a la hora de redefinir su objeto, su público, su continuidad misma. ●

**EN RAZÓN DE QUÉ UN JURADO SE
PRESTA A ACTUAR DE COMPARSA
EN UNA MASCARADA QUE, MÁS
QUE UNA ‘DERROTA DE LA
LITERATURA’, CONSTITUYE LA
ENÉSIMA MANIFESTACIÓN DE LA
CONFUSIÓN Y DESESPERACIÓN
DE CIERTOS SECTORES DE LA
INDUSTRIA EDITORIAL**

bauhaus 100

Era abril de 1919. Mientras Europa se recuperaba de la Gran Guerra un grupo de arquitectos y artistas proclamaba frente a la producción industrial y el academicismo la vuelta al artesanado y fundaba en Weimar la Escuela de la Bauhaus. En la portada del manifiesto de Walter Gropius, la imagen de una catedral llamaba al trabajo en comunidad. A pesar de su breve trayectoria (cerró en 1933), la escuela por la que pasaron Paul Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer y Mies van der Rohe, marcó la estética de la modernidad. Repasamos en su centenario la revolución que supuso en el arte, la educación, la arquitectura, el diseño...

El taller de talleres

“¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver al artesanado!” decía el manifiesto fundacional de la Bauhaus, redactado por su primer director, el arquitecto Walter Gropius, en abril de 1919. ¡Regresar al artesanado! Alcanzado el siglo XX, parecía tan difícil de satisfacer esa instancia como la de regresar “al estadio de la naturaleza”, formulada a mediados del siglo XVIII por Jean-Jacques Rousseau. Con la llamada a la formación artesanal invitaba Gropius a un nuevo comienzo. El desastre de la Gran Guerra, la debacle del Imperio alemán y la Revolución de noviembre habían precedido a aquella proclama enunciada en medio de la cri-

sis política más profunda. ¿Qué cambio de rumbo se hacía necesario para salir de ella? La indicación de Gropius era meridiana. “¡Volver al artesanado!”. El manifiesto y el programa de la escuela que habría de ponerse en marcha pocos meses después, la Bauhaus, se publicaron a la sazón en una hoja impresa ilustrada con una estampa de Lyonel Feininger, miembro, al igual que Gropius, del Consejo de Trabajadores por el Arte, creado en los días de la Revolución de noviembre, que dio paso a la República.

La xilografía de Feininger representaba una construcción facetada, comparable a un cuerpo mineral cristalino, en cuyo

centro, enmarcada por dos bordes planos que formaban un ángulo, a semejanza de un compás, se erigía una catedral gótica. La catedral, la fábrica que resulta del trabajo en comunidad de canteros, vidrieros, pintores, escultores, carpinteros, tejedores y demás, la edificación ejemplar en un pretérito remoto, se presentaba como modelo de futuro. En la logia medieval se descubriría una vez más la receta de la renovación. La Bauhaus había de ser capaz de forjar de nuevo “esa unidad”, ese elevado símbolo encarnado por una arquitectura derivada de la convergencia de las artes, y que la generalidad de los establecimientos para enseñanzas artísti-

cas y la Academia habían devastado. El arte no se enseña –se dijo–, pero sí las competencias manuales del trabajo artístico y los procedimientos de taller en un taller de talleres –de talleres de producción y de enseñanza–, que habría de conformar la Bauhaus en la ciudad en la cual, llegado el mes de agosto de 1919, se solemnizó la proclamación de una joven República, Weimar.

La fundación de la Bauhaus Estatal de Weimar se produjo en sustitución de dos establecimientos docentes previos: una escuela de bellas artes y una escuela de artes y oficios, cuyo profesorado se integró mayoritariamente en el nuevo proyecto. “No existen diferencias funda-



GÜNTER LEPKOWSKI © BAUHAUS-ARCHIV, BERLIN

BOCETO DE LA PINTURA DE OSKAR SCHLEMMER: *BAUHAUS STAIRWAY*, 1932

mentales entre el artista y el artesano. El artista es una elevación del artesano”, escribiría Gropius. De hecho en un principio los diversos talleres se pusieron a cargo de sendos maestros presumiblemente complementarios, un maestro de forma y un maestro artesano. Este último aportaba conocimientos técnicos específicos para el trabajo con el material correspondiente. Madera, metal, textiles, color, vidrio, arcilla y piedra eran los materiales a los que se dedicaban los talleres de aprendizaje. Esa organización de la enseñanza determinó el funcionamiento de la escuela, junto al curso preliminar. La Bauhaus estuvo dirigida por arquitectos y tuvo un enorme impacto en el campo de la arquitectura; sin embargo, una sección de arquitectura no se creó en esa escuela hasta 1927. Lo que sí se planteó desde un principio fue la implementación de fórmulas de enseñanza aptas para un cambio de paradigma en los preceptos que afectan a la construcción.

MODERNIDAD Y ARTESANADO

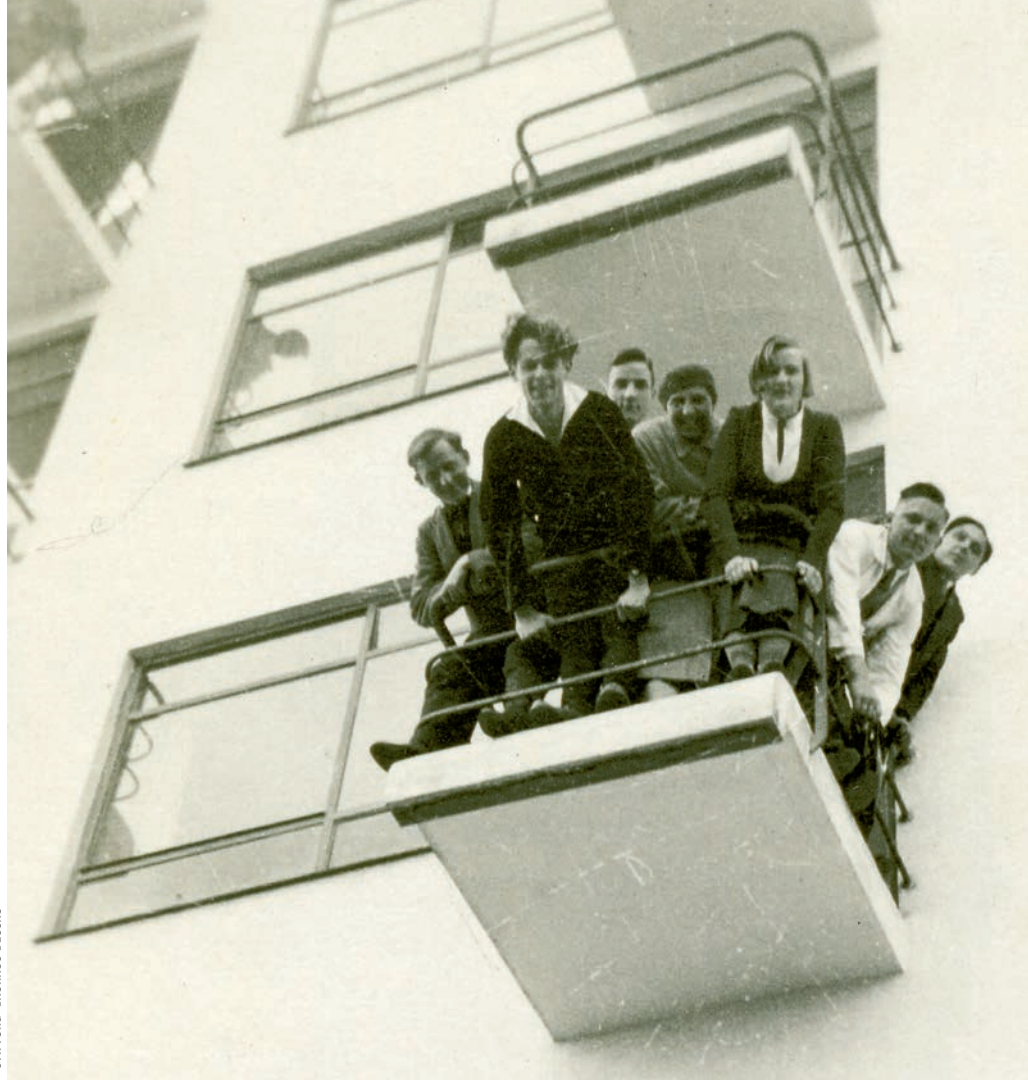
El ideal romántico que reconocemos en la apelación al artesanado como procurador del trabajo y a la catedral como proyecto colectivo se hacía eco de los nobles ademanes propios de John Ruskin y William Morris, oponentes mayúsculos en Gran Bretaña a una cultura dominada por la producción industrial. Con todo, repuntaba significativamente en los postulados del proyecto docente de la Bauhaus la memoria de un arquitecto nada enemistado con la hegemonía de la máquina, Gottfried Semper, pero cuyo escrito de 1852 *Ciencia, industria y arte* había denunciado que el trabajo

ornamental sufría un tosco empobrecimiento en la modernidad porque su realización se había independizado de las características de los materiales que le sirven de soporte. Los siete talleres de Bauhaus se diferenciaron precisamente por los materiales que Semper había separado y distinguido en su teoría de la construcción. El principio de naturalidad constructiva que defendía estaba perfectamente arraigado en el trabajo artesanal, ese bien que tantos sintieron amenazado, y con absoluta razón, por la industrialización. El programa de la Bauhaus quiso defender un arte no afectado por las dicotomías propias de los bienes de producción industrial al uso, expresadas, por ejemplo, en la incongruencia entre material

y forma. Pero, sobre todo, miró a la ejemplaridad del artesanado para hacer comprensible un ideal de identidad y síntesis entre arte y sociedad, opuesto a la producción artística segregada socialmente, destinada al consumo de unos pocos. De mil maneras se decía: “arte y pueblo deben formar una unidad”. Y la democratización de la calidad era condición y consecuencia de los postulados que de-

fendían un arte fiel a los valores del artesanado.

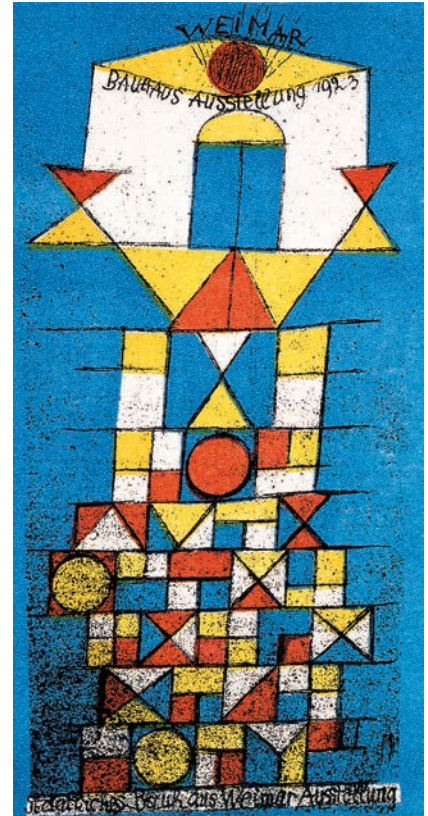
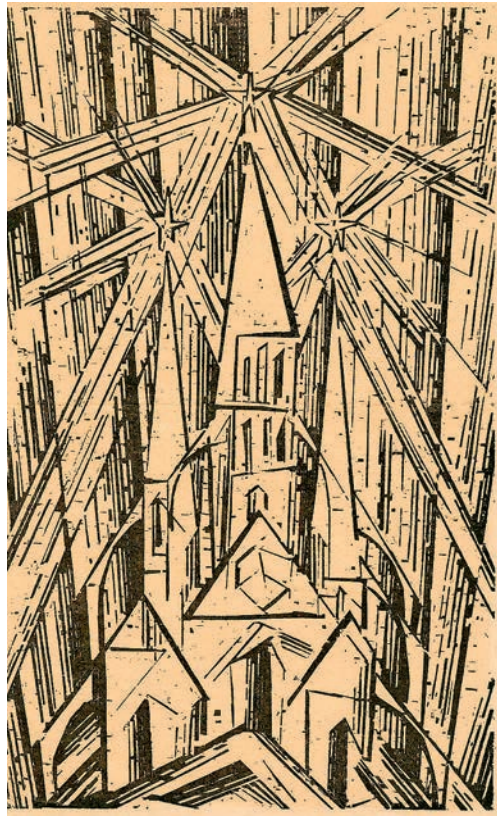
Considerando tales propósitos, los retos a los que la Bauhaus se enfrentaba eran literalmente colosales. En buena medida la historia interna de la escuela se explica según una sucesión de respuestas al conflicto expresado desde sus fines fundacionales. En estos aparece la necesidad de una reparación de la cultura asediada, no ya solo por condiciones de producción alienantes y bienes de consumo ofensivos, sino por los efectos devastadores de un desarrollo industrial de los que se había dado pruebas más que abrumadoras en la Gran Guerra. Además de reclutar a artistas del Grupo de Noviembre, como Feininger y Gerhard Marcks, Gropius convocó a



© STIFTUNG BAUHAUS DESSAU

LA CATEDRAL, EL TRABAJO EN COMUNIDAD DE CANTEROS, VIDRIEROS, PINTORES, ESCULTORES Y DEMÁS, ERA MODELO DE FUTURO

VARIOS ALUMNOS EN EL EDIFICIO DE DESSAU. A LA DERECHA, LYONEL FEININGER: PORTADA DEL MANIFIESTO DE LA BAUHAUS, ABRIL DE 1919. PAUL KLEE: POSTAL DE LA EXPOSICIÓN *THE SUBLIME SIDE* DE LA BAUHAUS EN WEIMAR, 1923



Johannes Itten como docente de la Bauhaus en 1919. Itten fue maestro de forma en varios talleres y, sobre todo, se hizo cargo del curso preliminar, obligatorio para todo el alumnado. Determinó por completo una primera fase de la Bauhaus, en la cual se manifestó la mayor resistencia al utilitarismo y a la alianza de la escuela con la industria.

EL GIRO DE MOHOLY-NAGY
En 1923 se forzó a Itten a abandonar la escuela. Se hizo cargo entonces del curso preliminar de la Bauhaus un artista afín a los medios de producción industrial, László Moholy-Nagy. La entrada con él y otros del lenguaje constructivista en la escuela introdujo un giro importante, reflejado ante todo en el

LOS LOGROS FUERON MÁS PRESUPUESTOS QUE RESULTADOS: EL TRIUNFO DE LOS VALORES SOCIALES EN EL DISEÑO Y LA ARQUITECTURA

auge del diseño industrial dentro de los talleres. La proyección externa, civilizadora, de la escuela tuvo efecto gracias a la alianza de sus diseños con la industria. Moholy permaneció en la Bauhaus hasta 1928, al igual que Gropius. Fue durante esos años veinte cuando se produjeron los diseños de lámparas, textiles y mobiliario más divulgados de la escuela. Algo antes, ya en 1920, se habían incorporado dos

importantísimos artistas y docentes, Paul Klee y Oskar Schlemmer.

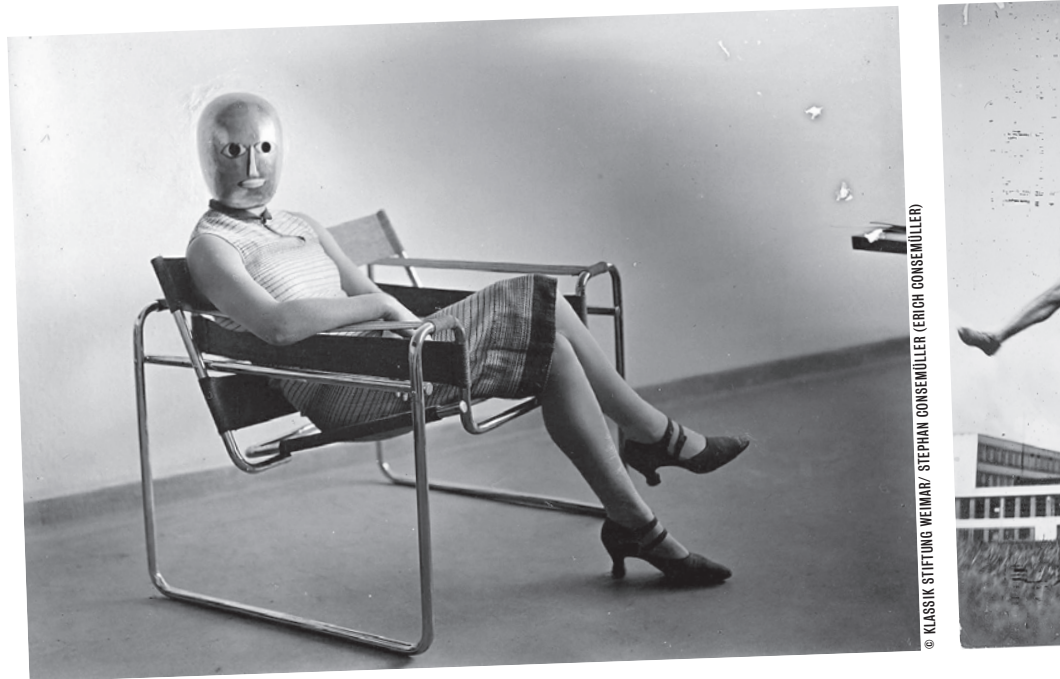
Los cambios políticos regionales de 1924 obligaron a que la Bauhaus abandonara Weimar; en 1925 se produjo el traslado de su sede a Dessau, donde permaneció hasta el otoño de 1932. Allí se vivieron el cambio de 1928, cuando la dirección recayó en Hannes Meyer, y el de 1930, año en que asumió la dirección Mies van der Rohe, aún director cuando se trasladó a Berlín la actividad docente, hasta que en julio de 1933 la Gestapo clausuró definitivamente la escuela. Cada una de aquellas novedades marcó en su momento transformaciones en el modo de concebir la enseñanza y los compromisos sociales de la Bauhaus. ¿Y qué fue tan especial en

aquella escuela, de trayectoria breve, accidentada y renqueante, como para que estemos celebrando con entusiasmo el centenario de su creación? Sus mayores logros, el triunfo de los valores sociales en el diseño y la arquitectura, se hicieron notar sobre todo después de su existencia, en la Alemania de la segunda postguerra y en los diversos países del mundo a los que había alcanzado la diáspora alemana provocada por el nacionalsocialismo. En la celebración del centenario apuntamos más a presupuestos que a resultados. Y cabe identificar los presupuestos, por enigmático que parezca, con un proyecto docente comprometido con un principio de calidad amenazado, amonestado por el consumo moderno, el del trabajo artesanal. **JAVIER ARNALDO**

“Quien no conoce las fiestas de la Bauhaus, no sabe tampoco lo que es la labor de la Bauhaus”, escribió en 1925 Farkas Molnár, uno de los alumnos, en un artículo con el título “La vida en la Bauhaus”. Las fiestas y reuniones formaron parte del proyecto de la escuela desde sus comienzos. En el *Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar*, publicado en abril de 1919, figuraba entre los principios por los que se regiría: “El fomento de relaciones amistosas entre maestros y estudiantes fuera del trabajo: teatro, conferencias, poesía, música, baile de disfraces. Creación de un ceremonial festivo en todas estas reuniones”.

Las fiestas y reuniones tenían una doble finalidad. Por una parte había una clara intención pedagógica, pero también se trataba de llevar a cabo una premeditada labor de relaciones públicas. Por medio de la inclusión de la población y de sus representantes en las celebraciones de la Bauhaus, la escuela intentaba deshacer los recelos y aplacar las hostilidades para lograr así un clima favorable para sus objetivos.

En cuanto a las intenciones pedagógicas, las fiestas tenían el objetivo de crear un sentimiento de colectividad, sirviendo a su vez como una especie de *terapia de grupo* o catarsis. “La Bauhaus aprendía a reírse de sí misma y personas que estaban enemistadas comenzaban a trabajar juntas sin considerarse insoportables”, escribió la esposa de Walter Gropius, Ise. Otra de las funciones pedagógicas que cumplían las fiestas era estimular la creatividad a través del “impulso del juego” (*Spieltrieb*), como había postulado Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*



© KLASSIK STIFTUNG WEIMAR / STEPHAN GONSEMÜLLER (ERICH GONSEMÜLLER)

La Bauhaus se divierte

Fueron buena prueba de la mezcla entre vida y arte que trajo consigo la escuela. Las fiestas fomentaban las relaciones y una catarsis creativa sin límites. La historiadora del arte y especialista en Bauhaus Mercedes Valdivieso repasa algunas de ellas.



© BAUHAUS-ARCHIV BERLIN

ORQUESTA DE LA BAUHAUS, DESSAU 1930. ABAJO, ERICH CONSEMÜLLER: MUJER SENTADA EN LA SILLA WASSILY DE MARCEL BREUER, MÁSCARA DE OSKAR SCHLEMMER Y VESTIDO DE LIS BEYE, H. 1927. DERECHA, T. LUX FEININGER: SALTO SOBRE LA BAUHAUS, H. 1927

timas que las de Dessau. Al principio se organizaban todas las semanas encuentros en los que estudiantes y profesores leían poesías o extractos de libros de sus autores favoritos. A partir de 1920 éstas cobraron un carácter más ambicioso. El 14 de abril de 1920 inauguró las “Veladas de la Bauhaus” (*Bauhausabende*) Else Lasker-Schüler, una de las poetisas más famosas del expresionismo.

El calendario escolar estaba marcado por una sucesión de celebraciones. A la Navidad le seguía la época del carnaval con sus fiestas de disfraces. El 18 de mayo se celebraba el cumpleaños de Walter Gropius, con gran alborozo. A la onomástica del director le seguía la “Fiesta de los farolillos” (*Laternenfest*), que habitualmente se hacía coincidir con el solsticio del verano y, en otoño, tenía lugar la “Fiesta de las cometas” (*Drachenfest*).

En Dessau, la nueva sede de la escuela a partir de 1925, las fiestas se convirtieron en el campo de experimentación para las escenificaciones y piezas de danza de Oskar Schlemmer y el taller de teatro. Bajo un lema unificador, “La fiesta blanca” (*Das weiße Fest*) o la “Fiesta del Metal” (*Metallisches Fest*) se diseñaban tanto los decorados como los disfraces y las invitaciones. Su organización requería semanas de intensa actividad. El acompañamiento musical de estas fiestas estaba a cargo de los propios estudiantes y la Orquesta de

la Bauhaus (*Bauhaus-Kapelle*) gozó de gran popularidad no sólo dentro de la escuela. Desgraciadamente no se conserva ninguna audición de esta orquesta, pero, por lo que cuentan sus protagonistas, debió de tratarse de una especie de jazz que, a diferencia del americano, tenía sus raíces en melodías de la Europa oriental y de la tradición judía.

Con “La fiesta blanca” (*Das Weiße Fest*), que se celebró el 20 de marzo de 1926, la Bauhaus de Dessau hizo su ensayo general en la escenificación de festejos. El lema escogido fue “2/3 partes de blanco, 1/3 de color y ésta a cuadros, a lunares o a rayas”, como reza en la tarjeta de invitación diseñada por Herbert Bayer. El taller de teatro se presentó por primera vez con obras propias ante el público.

El 4 de diciembre de 1926 se inauguraron finalmente los nuevos edificios proyectados por Gropius. Como requería la ocasión, se celebró por todo lo alto. “Unos 2000 invitados inundaron

la más espectacular fue sin duda la “Fiesta del metal”, que tuvo lugar el 9 de febrero de 1929. El tema escogido, el metal, correspondía a la orientación cada vez más tecnicista que había emprendido la escuela bajo el mandato del nuevo director, Hannes Meyer, cuyo lema era “Artículos de consumo para el pueblo en lugar de artículos de lujo” (*Volksbedarfstatt Luxusbedarf*). En contraste con la divisa de Meyer, la fiesta fue, sin embargo, de un lujoso esplendor. Todo en la Bauhaus relumbró con brillo metálico. Las paredes fueron recubiertas de objetos y láminas de metal y del techo colgaban innumerables y centelleantes bolas. Fue el canto del cisne en vísperas de la Gran Depresión. En Berlín, donde la Bauhaus intentó sobrevivir como escuela privada, se celebró, el 18 y el 25 de febrero de 1933, pocos días después del nombramiento de Hitler como canciller del Reich, la última fiesta de la Bauhaus.

Además de estas fiestas ‘oficiales’, cualquier acontecimiento podía igualmente desembocar en una celebración: la finalización de un tapiz, la adquisición de la nacionalidad alemana del matrimonio Kandinsky, el nacimiento de un niño, el comienzo o la vuelta de un viaje de estudios, un baño en el río Elba... No es pues de extrañar que Walter Gropius expresase este deseo en su testamento: “Sería bonito si todos mis amigos y amigas actuales y del pasado se reuniesen más tarde para celebrar una fiesta al estilo de la Bauhaus –bebiendo, riendo, amando. Seguro que participaré en ella – ¡más que en vida! Es más fructífero que los discursos fúnebres”. MERCEDES VALDIVIESO

**TODA LA BAUHAUS
RELUMBRÓ CON BRILLO
METÁLICO Y CENTELLEANTES
E INNUMERABLES BOLAS EN
LA “FIESTA DEL METAL”**

todas las salas. Por todas partes sonaba o retumbaba la música, por todas partes se bailaba, se cantaba, se reía, todos sucumbían a una exultante alegría”, escribió uno de los alumnos, Konrad Püschel. Le seguirían muchas otras fiestas, incluso cuando Walter Gropius abandonó, en 1928, la Bauhaus. Pero



© BAUHAUS-ARCHIV BERLIN / NACHLASS T. LUX

(1795), donde definía el juego como el motor de la creatividad, debido a que no perseguía ninguna función práctica.

Las fiestas y reuniones en Weimar fueron, acordes con los tiempos que corrían –hacia solo unos meses que había acabado la guerra cuando se inauguró la Bauhaus–, más modestas e ín-

Palabra edificio idea

Un director que no sabía dibujar pero sí escribir, una escuela de arquitectura sin arquitectura, unos edificios frustrantes y magistrales y una contradictoria relación con la modernidad. ¿De qué hablamos cuando hablamos de Bauhaus?

Al principio, fue el verbo. En abril de 1919, Walter Gropius (1883-1969) firmó en Weimar un pequeño manifiesto de 300 palabras. Esas cuatro páginas se abrían con el grabado en rotunda clave expresionista de una catedral. Gropius ya era un aventurero y arquitecto famoso. En la primera década del siglo, sus correrías le habían llevado a España, como aprendiz de donjuán, y en 1911 realizó con Adolf Meyer —dado que no sabía dibujar— la fábrica Fagus, un incuestionable hito moderno. El auténtico logro fue, no obstante, que llegase a escribir esas líneas. Enrolado en el ejército del káiser durante la

Primera Guerra Mundial, esquivó balas y se estrelló en un avión; en 1918, quedó sepultado junto a su batallón bajo los escombros de un edificio durante tres días. Sobrevivió —fue el único—, para volver a casa y reencontrarse con su mujer, Alma Mahler, embarazada de su amante, el escritor checo Franz Werfel. En consecuencia, cuando arribó a la capital de Turingia para dirigir la fusión de la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios, el hombre asumió el reto con una grandilocuencia algo exagerada: “creemos conjuntamente la nueva arquitectura del futuro, en la que todo es-



tará en una entidad: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo”. Eligió un nombre sonoro: Bauhaus Estatal.

En esa apelación a la wagneriana Obra de Arte Total no había mención alguna a la máquina, algo lógico, si se piensa, en una Alemania derrotada en la que el destajo prevalecía sobre la cadena de montaje. Lo que Gropius pretendía era crear una escuela de artes aplicadas en la que modelos pedagógicos del ámbito infantil –“aprender haciendo”– se trasplantasen al en-

torno del trabajo artesano, feliz evocación de la utopía medieval de William Morris. La Bauhaus deseaba distanciarse de academias tradicionales “que crían parásitos para el Estado”, y lo hizo a partir de la ruptura de jerarquías, tanto entre alumnos y profesores como entre vida y –por mucho que lo rechazaran de boquilla– arte. Tal y como se encargó Gropius de recalcar machaconamente, el fin último de todo el proceso era “el edificio”, sin especificar en ningún momento que ese edificio era, en realidad, suyo. Dado que no existía curso de arquitect-

tura, el único contacto de los *Bauhausler* con el tema era la producción de diseños industriales y piezas artesanas para los encargos privados del director. Su casa Sommerfeld, de 1921, tenía vidrieras de Josef Albers, sillas de

Marcel Breuer y tallas de Joost Schmidt. Todo eso cambió hacia 1923, tras la poco disimulada presión de Theo Van Doesburg –quien nunca llegó a enseñar en la Bauhaus y amagó, a modo de boicot, con su propia academia en Weimar– y la influencia de corrientes de la época como el Constructivismo.

Así, en la muestra de verano de 1923, la escuela rompió con su arranque emotivo para abrazar, finalmente, la mecanización. Ese símbolo colectivo que habría de elevarse “hacia el cielo” no resultó ser, sin embargo, catedral, sino *casita*. Se construyó una vivienda modelo (“Haus am Horn”, proyecto de Georg Muche), un modesto volumen de cubierta plana y planta cuadrada, con un salón rodeado de habitaciones. Aunque la sequedad de la arquitectura resultaba frustrante, la pieza se amueblaba con diseños de los alumnos. Es en ese tiempo cuando se solidificó la Bauhaus como estética, tan visible, por ejemplo, en las inmaculadas piezas de la estudiante Marianne Brandt para el taller de metalistería del húngaro László Moholy-Nagy.

LA MUDANZA A DESSAU

El verbo, pese a todo, se hizo carne. El cambio de gobierno en Weimar y la correspondiente retirada de subvenciones obligó al traslado a la pequeña localidad de Dessau, cuyo alcalde, Fritz Hesse, se mostró bastante masolítico. El 4 de diciembre de 1926 la Bauhaus estrenó su sede, pagada por el consistorio y proyectada –qué menos– por Gropius, quien se encargó también de las viviendas de los maestros. El resultado es uno de los emblemas de la arquitectura moderna y, sin duda, el cenit de su

LA VIVIENDA MODELO ERA UN MODESTO VOLUMEN DE CUBIERTA PLANA Y PLANTA CUADRADA, CON UN SALÓN RODEADO DE HABITACIONES



EDIFICIO DE LA BAUHAUS (1925–26) DISEÑADO POR WALTER GROPIUS, DETALLES DE LA FACHADA Y LAS BALCONADAS

FOTOS: TILLMANN FRANZEN, TILLMANNFRANZEN.COM © VG BILD-KUNST, BONN 2018



HAUS AM HORN
(1923), LA CASA
MODELO DE
GEORG MUCHE

autor: una composición tridimensional asimétrica, tan equilibrada como dinámica en el contraste de sus volúmenes y escalas. El conjunto debía aunar los talleres de la institución, habitaciones para estudiantes y la escuela de formación profesional de la ciudad, que se incorporaría al grupo aunque fuera un ente independiente.

El programa se resolvió mediante un juego de apariencias que parecía dotar a cada función de un volumen perfectamente identificable. Encaramados a un zócalo oscuro, los cuerpos apuntaban a distintas direcciones del espacio, como las aristas de un triedro centrífugo. Las 28 habitaciones, con sus balconcitos, se elevaban en una peculiar torre de 6 alturas, mientras que la escuela local se materializó como una pieza de tres plantas con amplios ventanales y entrada aparte, un sutil detalle de clasismo. A escuadra y alineado con la vía principal, el prisma apaisado de los talleres quedó envuelto por un peculiar muro cortina, rudimentario en sus mecanismos pero preciso en su escenografía: su esquina transparente era un imán para las cámaras. Los espacios de trabajo se unían a la residencia a ras de suelo a través de la cantina y el teatro, cuajado de las butacas plegables de Breuer en tela y tubo metálico—Dessau vio también nacer a su famosa silla

Wassily—. El enlace con las aulas consistía en un puente que alojaba la dirección, el despacho del arquitecto y el recién nacido Departamento de Arquitectura.

Ese departamento comenzó a funcionar en abril de 1927. Su primer responsable, designado un año después por Gropius como su heredero al frente del centro, fue el arquitecto suizo Hannes Meyer (1889-1954), ferviente izquierdista y convencido seguidor de los postulados científicos de la Nueva

EL EDIFICIO DE LA ESCUELA EN DESSAU ES UNO DE LOS EMBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA Y EL GENIO DE GROPIUS

Objetividad. Poco dado a la poesía —“toda la vida es función y, por tanto, no es artística”— y menos aún a la diplomacia, se empeñó en convertir la Bauhaus en un ente productivo. Bajo su mandato, la escuela priorizó la arquitectura (como muestra la colonia de viviendas de Törten Dessau, iniciada por su predecesor) y se orientó aún más a la industria, en un decidido intento de capitalizar los diseños y alumbrar productos asequibles.

Llegó, incluso, a pagar a los estudiantes con los beneficios, pero la progresiva polarización ideológica del instituto culminó con su cese en 1930. Para corregir el rumbo, Gropius *sugirió* también al sustituto de su sustituto: Mies van Der Rohe (1886-1969), el arquitecto del Pabellón de Barcelona. Mies, quien se desplazaba a Dessau todas las semanas aunque seguía residiendo en Berlín, se vio obligado a efectuar una purga política para garantizar la pervivencia de la Bauhaus, y subyugó, aún más, los talleres al proceso constructivo. La decadencia era ya irreversible. La llegada de los nazis al poder en Dessau obligó a una segunda mudanza en 1932. Mies encontró una antigua fábrica de teléfonos en Berlín —un edificio “mejor que el de Gropius”, por supuesto— y convirtió el organismo poco menos que en una extensión de su gabinete privado.

Febrero de 1933 se cerró con el incendio del Reichstag. La cepa berlinesa de la Bauhaus apenas aguantó unas semanas. Fue clausurada de forma temporal en abril y definitivamente en julio. Duró lo que la República de Weimar. Gropius se marchó a Inglaterra en 1934, para recalcar finalmente en Harvard, y Mies hizo lo propio en 1938, rumbo a Chicago. Meyer, el paria de esta historia *Bauhaus: 1919-1928*, la primera retros-

pectiva en el MoMA (1938), le dejó fuera— inició un periplo cosmopolita por Moscú y México. El edificio de Dessau, alcanzado en 1945 por el bombardeo aliado, pasó treinta años en ruinas hasta su reconstrucción a mediados de la década de 1970.

DESPUÉS DE LA BAUHAUS

Y habitó entre nosotros. “La Bauhaus era una idea”, diría Mies años más tarde. En las décadas que siguieron a su desaparición lo que pareció fue, sin embargo, una patente. Disputaron su espíritu nuevas aventuras, como la Hochschule für Gestaltung de Ulm y, en América, el Black Mountain College de los Albers o el Institute of Design de Moholy-Nagy en Chicago—al que Mies, enfadado, obligó a retirar la denominación *New Bauhaus*—, si bien no lograron igualar su resonancia. A lo largo del último siglo, se ha leído primero como tragedia y luego, Tom Wolfe mediante, en clave de comedia. De sobra son conocidas la habilidad propagandística y buenas relaciones de su fundador con los primeros historiadores de la modernidad, de Pevsner a Giedion, aunque no basten para explicar su vigencia. Ni obsesión, ni escuela, ni edificio, ni estilo; vista la coincidencia de suerte, talento y actores, la Bauhaus solo fue lo que su primer manifiesto anhelaba: un milagro. **INMACULADA MALUENDA / ENRIQUE ENCABO**

ESP/ACIO

teamLab

16 DE MARZO - 9 DE JUNIO



Espacio Fundación Telefónica
C/ Fuencarral 3, Madrid
Exposición gratuita
espacio.fundaciontelefonica.com
#teamLab

Colabora:

IBERIA

Imagen: teamLab, Black Waves: Lost, Immersed and Reborn, 2019, Digital Installation, Continuous Loop, Sound: Hideaki Takahashi. © teamLab, courtesy Pace Gallery.

Telefónica
FUNDACIÓN

La letra dibujada

El diseño gráfico se vio también inmerso en un proceso de racionalización del espacio en el que se buscó un alfabeto ideal, desnudo de toda ornamentación. La letra se dibujaba a partir del círculo, el cuadrado y el triángulo. Xavier Llopis, editor y experto en tipografía, ilustra cómo la Bauhaus encabezó todos estos cambios.



“La forma sigue a la función”. Esta frase atribuida al fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, es una declaración de intenciones con la que se pretendía hacer compatibles funcionalidad y estética. Por este orden. Ese principio tuvo en la arquitectura y en el diseño industrial sus puntas de lanza y se extendió, entre otros, al diseño gráfico y, por ende, a la tipografía. De un lado, función y forma encajaron

en una época en la que la artesanía (la unicidad) daba paso a la producción en serie (industrialización). Del otro, los movimientos de vanguardia, especialmente el futurismo con su ruptura de los moldes establecidos y el constructivismo con su capacidad de racionalizar el espacio, soltaron el lastre del esteticismo vienés que tanto había criticado Adolf Loos. Pero también Dadá y el neoplasticismo liberaron el espacio de la tradición.

En este sentido, en su libro *Diseño y crisis*, Gui Bonsiepe, uno de los teóricos del diseño de la periferia y heredero de la Bauhaus a través de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, plantea la necesidad de una teoría del diseño que eleve su consideración a la categoría de ciencia. Esta es una idea que surgió en la escuela de la Bauhaus y que se truncaría con la llegada del nazismo a Alemania, razón, entre otras, por la que sigue siendo todavía hoy un proyecto.

Con estas bases, la tipografía se vio inmersa en un proceso de racionalización del espacio. La letra dibujada a partir del círculo, el cuadrado y el triángulo trataba de dejarla desnuda de todo esteticismo en una búsqueda del alfabeto ideal, uniforme en el grosor de los trazos y reduciendo al mínimo los ascendentes y descendentes.

Esto es lo que pretendió Herbert Bayer con su alfabeto universal. Pero la desnudez total requirió sus velos, que el tipógrafo alemán Tschichold fue incorporando al toparse con el racionalismo más radical que él había impuesto en sus



FLIP BOOL COLLECTION

orígenes, como antes le había sucedido a su colega Paul Renner. Aunque en este caso se trataba de esbozos en que aplicaba sin retoques el círculo, el cuadrado y el triángulo a la inicial letra Futura. El resultado primigenio le obligó a engañar a la razón mediante la apariencia: ahora sí, el *engaño* del ojo daría como resultado la Futura de la Fundación Bauer.

Las particularidades de Alemania incorporaron el debate entre la letra gótica y la letra romana o uno de los primeros in-

tentos de reducir el número de mayúsculas en los sustantivos, como idea de democratización. Pero más allá de las concreciones que tuvieron sus peculiaridades, entre otros, en el constructivismo ruso, la Bauhaus fue el movimiento que asentó las características tipográficas que han caracterizado la modernidad. Entre ellas, la fusión de la estética con la función en el proceso de industrialización. También la distribución racionalista del espacio en la

composición de la doble página así como la incorporación de la fotografía y los espacios en blanco, los puntos o los filetes. Por otro lado, las nuevas familias tipográficas abandonan el esteticismo y elevan las letras de palo seco a emblemas de la

modernidad—aún cuando James Mosley en su libro *Sobre los orígenes de la tipografía moderna* la sitúa algunos siglos antes—. Si-

LA GEOMETRÍA SALIÓ DE LOS LÍMITES ARQUITECTÓNICOS PARA ERIGIRSE EN FUNDAMENTO DE LA TIPOGRAFÍA, FUNDIENDO LAS DISCIPLINAS

guiendo la propuesta planteada por Tschichold en su artículo “Tipografía elemental”, , publicado en *Typographische Mitteilungen*, la página deja de ser única y su composición se conforma como estructura doble, lo que favorece la asimetría frente a la tradicional simetría. Se reduce la combinación de tipografías en el texto mientras que el círculo, el cuadrado y el triángulo engullen la ornamentación de los remates y las ligaduras de origen caligráfico.

La Bauhaus consolidó de este modo un proyecto que, desde prismas diferentes, las vanguardias habían impulsado en un momento en que la revolución industrial se había asentado en Europa. La geometría salió de los límites arquitectónicos para erigirse en fundamento de la tipografía hasta fundir dos disciplinas que entonces —y aún hoy— estaban encorse- tadas. **XAVIER LLOPIS**

TEATRO DE LA ABADÍA

DOS NUEVOS ENTREMESSES ‘NUNCA REPRESENTADOS’

28 mar - 14 abr

Una creación del Teatro de La Abadía



De: Miguel de Cervantes

Dirección: Ernesto Arias



teatroabadia.com



ES EN APLO



Woolf, feminista las 24 horas del día

“El conocimiento del alma humana de Virginia Woolf es impresionante. Va todavía más lejos que Chéjov”, dice (y ya es decir) Carme Portaceli. La afirmación la pronuncia en una sala de reuniones del Teatro Español. Lo hace tras la inmersión que ha hecho estos últimos meses en *Mrs. Dalloway*, obra que pondrá en escena en el coliseo madrileño a partir del próximo jueves 28. Todo un reto que ha afrontado con espíritu riguroso pero juguetón. Podría decirse que a la manera con la que Michael Cunningham configuró *Las horas*, novela que deconstruye magistralmente el libro de Woolf y que dio pie a la película de Stephen Daldry interpretada por —ahí es nada— Julianne Moore, Meryl Streep y Nicole Kidman, esta última encumbrada con el Óscar.

Hay un detalle especialmente llamativo en la versión

Carme Portaceli estrena en el Teatro Español el jueves, 28, su montaje de la novela *Mrs. Dalloway*. Protagonizado por Blanca Portillo y con una puesta en escena desnuda, actualiza la reivindicación feminista de Virginia Woolf.

que firma la propia Portaceli junto a Michael de Cock y Ana María Ricart. Es la desaparición de Septimus, traumatizado veterano de la Primera Guerra Mundial al que le atormentan (como a Woolf) insidiosas voces que resuenan en su mente. Le ‘sustituye’ Angélica. “Fue una decisión que me costó mucho tomar. Me lo propusieron y lo estuve pensando mucho tiempo. Pero al final creí que era interesante introducir un *alter ego* de Clarissa [nombre de pila de la señora Dalloway], alguien más cercano emocionalmente a ella”. El nombre de Angélica lo toma Portaceli de una sobrina de Virginia Woolf, que es real-

mente quien está detrás de ese personaje de nuevo cuño, porque Angélica es escritora y padece asimismo alucinaciones auditivas. Es un juego de identidades caleidoscópico pero revelador.

Portaceli destila pasajes de la propia novela para armar los parlamentos de Angélica. Con ese fin, también ha tomado materiales de otros escritos de Woolf, incluidos sus diarios. En su investigación topó con insinuaciones de que el trastorno mental de la escritora tuvo su origen en los abusos a los que fue sometida por parte de uno de sus medio hermanos. “Pensamos ahondar más en esta cuestión pero

al final lo descartamos porque todo está envuelto en una oscura bruma. Hoy sigue siendo un tema tabú, imagínate entonces”, apunta Portaceli. Su versión subraya las expectativas juveniles de Clarissa truncadas por el tiempo: los hombres que quedaron en el camino, los brotes de sensualidad sáfica sofocados, el confinamiento matrimonial, el sacrificio de las vocaciones por la dedicación a los demás... Va repasando su vida mientras prepara con esmero una fiesta que se celebrará en su casa por la noche. De ese modo, se plantean tres planos en la representación: el presente de los preparativos, las evocaciones de escenas del pasado y el flujo incesante de su conciencia.

Por este último punto de vista narrativo optó Woolf tras leer *Ulises* de Joyce, libro que le marcó. Portaceli resuelve a veces esos fragmentos con una



SERGIO PARRA

fórmula que ya manejó en *Jane Eyre*: Clarissa se dirige directamente al público para expresar sus emociones y razonamientos, transparentando así los motivos íntimos de sus decisiones. Woolf plasma el devenir errático de la recapitulación con mano maestra. Lo decía hace escasos días Eduardo Mendoza en nuestras páginas: “*Mrs. Dalloway* es el libro que más envidia me ha dado —aunque no sea el mejor— por su facilidad para ir pasando de una cosa a otra, de la realidad al pensamiento, del pasado al presente”. “Es que la mente humana —añade Portaceli— va a una velocidad tremenda, superior a

la de cualquier ordenador, por eso era un desafío llevar ese flujo vertiginoso a escena. Creo que al final hemos encontrado un lenguaje muy bello que lo transmite y lo hace comprensible”.

UN ELENCO-ORQUESTA

Cuenta para dar credibilidad a su trabajo con una aliada difícilmente mejorable, Blanca Portillo. “Es una actriz que arriesga y va muy dentro, sin hacer ni una pizca de fuerza. Además, todas sus palabras están llenas”, señala Portaceli. La acompañan Anna Moliner, Gabriela Flores, Jordi Collet, Zaira Montes, Manolo Solo, Inma Cuevas y Jimmy Castro. Aparte de interpretar, forman una orquesta (voz, guitarra, batería, bajo, piano) que ‘sustancia’ las distintas atmósferas de una puesta en escena desnuda y con proyecciones y móviles que envían *whatsapps*.

Del novelón de Joyce también tomó el arco temporal de 24 horas.

BLANCA PORTILLO (CUARTA POR LA IZQUIERDA) ENCABEZA EL ELENCO DE *MRS. DALLOWAY*

“En ese periodo Virginia Woolf hace aflorar una vida entera”, afirma la actual directora artística del Español, que ya le hizo hueco a la autora británica en la programación del teatro hace un par de años. Entonces Clara Sanchis la encarnó en el excelente montaje dirigido por María Sánchez de *Una habitación propia*, texto de 1929 enarbolado por el feminismo a lo largo de sucesivas generaciones. Esa veta reivindicativa no obstante ya estaba en *Mrs. Dalloway*, escrita en 1925. Woolf, como hizo Miguel Delibes con *Cinco horas con Mario*, otra novela armada sobre el flujo de la conciencia, emite una denuncia contra el carácter gregario que la sociedad asigna a la mujer.

De paso, también le da un buen palo a la psiquiatría y su falta de pericia y sensibilidad para tratar los desajustes mentales. Angélica (o sea, Virginia) ha de lidiar con las pedestres sugerencias del doctor que la trata. “La salud —dice éste— es algo

que en gran medida depende de nuestra voluntad. Yo, por ejemplo, trabajo como el que más y gozo de una salud excelente. ¿A qué se debe? A que soy capaz de olvidarme completamente de mis pacientes para centrar mi atención en la restauración de muebles antiguos. Una afición es lo que necesita, ya se lo dije”. Pero no la de escribir, porque, a su juicio, remueve los fantasmas. El problema es que Virginia (o sea, Angélica) no tenía otro asidero: “La única manera de mantenerme a flote es escribiendo. Cuando dejo de escribir siento que me hundo. Me hundo”.

Aunque llega un momento en que ni la escritura le alivia. El suicidio es la única salida para acallar el coro desafinado que percute su mente. “En *Mrs. Dalloway* Woolf lo desmitifica y lo despenaliza. Lo presenta —concluye Portaceli— como una decisión lúcida que acaba siendo una lección positiva y vital: los que quedan acaban valorando más la vida”. **ALBERTO OJEDA**

CARME PORTACELI ABORDA LA NOVELA CON ESPÍRITU RIGUROSO PERO JUGUETÓN, A LA MANERA DE MICHAEL CUNNINGHAM EN *LAS HORAS*

Ante el Día Mundial del Teatro

Una verdad efímera (pero indeleble)

BORJA ORTIZ DE GONDRA

En el teatro, la epifanía puede brotar en el lugar más inesperado y de la forma más insospechada: ese momento en el que empezamos a palpar en nuestra butaca sintiendo que esa noche, en el aquí y el ahora irrepetibles de la representación, se está produciendo el milagro de una experiencia que nos acompañará siempre, convertida en memoria indeleble de un instante fugitivo.

En septiembre de 2014 me encontraba en La Habana, buscando las huellas cubanas y decimonónicas de mi familia vasca para un nebuloso proyecto que terminaría por convertirse en la saga de *Los Gondra*. Por consejo de un dramaturgo cubano, Abel González Melo, acudí a la sala de Argos Teatro a ver una obra titulada *Fíchenla si pueden*. Sabía por la prensa que era una adaptación a la realidad cubana de *La puta respetuosa* de Jean-Paul Sartre, llevada a cabo por el director Carlos Celdrán, pero no tenía más información. Era una tarde de lluvia tropical y me refugié en aquel teatro modesto, pero abarrotado de público habanero. Apenas se apagaron las luces y comenzó, en un silencio reverencial, la historia de esa jinetera que no está dispuesta a denunciar a quien le quiere imponer la policía, empecé a sentir ese palpito de encontrarme ante la experiencia universal del gran teatro: el que te aferra el corazón y el intelecto y no te suelta hasta dejarte en la otra orilla, más allá de las certezas. El milagro se había vuelto a producir en el lugar y el tiempo menos esperados: había asistido a una comunión única entre una palabra reveladora y unos espectadores que se sentían reflejados en el escenario en lo más pro-

fundo de su ser, conmovidos por un espejo certero y cruel. Comprendí entonces que ese director, del que yo apenas sabía nada, era un nuevo compañero en la tarea de hallar un teatro que nos conmueva hasta la raíz de la existencia.

Hoy, Carlos Celdrán es la figura elegida para escribir el Mensaje Internacional del Día Mundial del Teatro. Con palabras sabias, su discurso habla de esos maestros que nos iluminan en el camino hacia la esencia del teatro: el encuentro con el otro en la verdad de un gesto. Dice así:

“Cuando entendí que mi oficio y mi destino personal sería seguir los pasos de mis maestros, entendí también que heredaba de ellos esa tradición desgarradora y única de vivir el presente sin otra expectativa que alcanzar la transparencia de un momento irrepetible. Un momento de encuentro con el otro en la oscuridad de un teatro, sin más protección que la verdad de un gesto, de una palabra reveladora”.

En ese instante singular en el que se produce el encuentro con el otro desde un escenario, dejamos de ser nosotros mismos para ser presencias reales que reflejan algo mucho más profundo y más complejo que los seres humanos que somos realmente: nos convertimos en la versión depurada de una pasión y de una humanidad que permiten la identificación y la catarsis. O, como sigue diciendo Celdrán con visión certera y palabras depuradas:

“Con esos momentos únicos construyo mi vida, dejo de ser yo, de sufrir por mí mismo y renazco y entiendo el significado del oficio de hacer teatro: vivir instantes de pura

verdad efímera, donde sabemos que lo que decimos y hacemos, allí, bajo la luz de la escena, es cierto y refleja lo más profundo y lo más personal de nosotros”.

En la escena contemporánea hay una pugna entre lo que, siguiendo la terminología de Hans-Thies Lehmann, se ha venido en denominar “teatro posdramático” y el teatro dramático, o lo que, con otra denominación, está siendo la batalla entre las “artes vivas” y el “teatro” a secas. Se utilice la terminología que se utilice, no deja de ser una manifestación más de la batalla eterna del arte teatral por apropiarse de cualquier expresión artística para fagocitarla: desde los clásicos griegos, el teatro ha ido incorporando siempre todo adelante técnico o forma de narración que puedan representarse en vivo frente a alguien que los mira. En este principio del siglo XXI, el último avatar de esta pugna de siglos parece ser la dilución de la ficción en escena para sustituirla por la realidad; como dice el profesor José Luis García Barrientos, un teatro que aspira a ser “presentación” y no representación, “fricción” y no ficción. De aquí que los escenarios se pueblen de obras de teatro documento, *verbatim theatre*, ficción biográfica, biodramas o autoficción teatral. En un mundo dominado por la representación continua y en el que la verdad pierde su estatuto ontológico, el arte del teatro, que es la representación por excelencia, parece reaccionar a la contra: ofreciendo una verdad en escena que no es (o no solo) representación. Se diría que hoy necesitamos ver a seres reales en escena para renovar el pacto que sustenta la ficción: la suspensión

EL GRAN TEATRO ES EL QUE TE AFERRA EL CORAZÓN Y EL INTELLECTO

Y NO TE SUELTA HASTA DEJARTE EN LA OTRA ORILLA, MÁS ALLÁ DE LAS CERTEZAS

de la incredulidad. Yo también he contribuido a esa corriente saliendo al escenario a representarme a mí mismo, a pesar de no ser actor, cuando he sentido que ese gesto podía ser una expiación por no haber hecho lo que tenía que hacer frente a la violencia que viví en el País Vasco de mi adolescencia.

Pero el teatro es siempre más sabio y sus leyes inmutables terminan por expulsar de la escena el exceso de realidad. Por más que uno diga en el escenario “yo” en primera persona, lo que percibe el espectador no es la persona que somos en la vida civil, sino una entidad más real que un personaje pero más ficticia que lo que pone en nuestro DNI. En escena, yo no soy yo, sino una idea de mí mismo que no es reducible a mi ser verdadero. Esa dosis de realidad (que no de realismo) genera en el espectador una escucha diferente de la que suscita la ficción pura; sin embargo, la contradicción sorprendente del teatro es que hay que encontrar la proporción exacta de realidad y ficción que permita al público vibrar de un modo distinto con lo que ocurre en escena: he de ser yo y no ser yo al mismo tiempo, y confesar ambos extremos simultáneamente. Pero esa verdad escénica, si es honesta y no exhibicionista, remueve algo en la conciencia de quien la mira como no lo hace la ficción pura. Al salir de una de las representaciones de *Los otros Gondra (relato vasco)*, una función en la que confieso en voz alta pasajes dolorosos de una vida marcada por la violencia y la extorsión del terrorismo, unos espectadores se nos acercaron a decirnos: “Eso que hacen en escena a nosotros nos va a ayudar en la vida”. Entendí entonces que confesar mi culpa en un escenario contribuía a sanar las heridas de algunos espectadores precisamente porque esa delgada línea entre la ficción y la realidad golpeaba las conciencias con un arma inhabitual: una verdad que, como dice Celadrán en su mensaje, “es una experiencia de vida, por segundos más diáfana que la vida misma”. ■

BORJA ORTIZ DE GONDRA
EN UN MOMENTO DE
LOS OTROS GONDRA (RELATO VASCO)

SERGIO PARRA

**SE DIRÍA QUE HOY NECESITAMOS VER SERES REALES EN ESCENA PARA RENOVAR
EL PACTO QUE SUSTENTA LA FICCIÓN: LA SUSPENSIÓN DE LA INCREULIDAD**

La Fundación de Amigos del Teatro Real ha organizado para este viernes, con colaboración de Formentor Sunset Classics y el patrocinio de Barceló, una muy atractiva sesión en el coliseo madrileño protagonizada por Lang Lang. El pianista chino es uno de los músicos más aclamados de la actualidad, un auténtico superdotado, una de esas luminarias que surgen de vez en cuando en torno a la cual se teje todo un conglomerado a veces independiente del valor auténtico del propio artista; valor que es, al menos en este caso, innegable. Sería muy difícil montar la que se monta con este instrumentista chino, nacido en 1982, sin que en sus dedos no hubiera mucha destreza, en su mente una preclara inteligencia musical y en su temperamento enormes dosis de pasión, de esa que emociona, envuelve y llega al gran público.

El pianista es hijo artístico de Zhao Ping-Guo, con quien estudió en Pekín, y del americano Gary Graffman, con el que estuvo en el Curtis Institut de Filadelfia. En 1999 tuvo su primer espaldarazo tras sustituir a André Watts en el festival de Ravinia. Posee cualidades envidiables, como la soberana nitidez de pulsación, el abracadabrante mecanismo, la calidad satinada del sonido, la frescura de las ideas, más allá de que éstas puedan ser discutidas, el manejo del *rubato*, la capacidad para el canto lírico, la exactitud del ataque, la libertad fraseológica, el poder de la pulsación. Atributos que le dan una solvencia extraordinaria pero que no diluyen ciertos excesos, libertades inesperadas, acentuaciones en principio exageradas o fuera de canon. Pero ya se sabe que la música es una de las artes más

Lang Lang, divina espontaneidad

El pianista chino, uno de los músicos más aclamados del mundo, llega al coliseo madrileño de la mano de Formentor Sunset Classics para tocar el *Concierto para piano* de Beethoven y la *Sinfonía Júpiter* de Mozart.



GREGOR HOENBERG

TODO EL CONGLOMERADO QUE RODEA A ESTE PIANISTA NO PODRÍA MONTARSE SI NO TUVIERA TANTA DESTREZA E INTELIGENCIA

subjetivas y que conceden mayor libertad al intérprete.

Poco a poco, no obstante, va encontrando ese equilibrio, esa pureza estilística, ese poder misterioso para establecer la lógica indiscutible de la estructura interna de una partitura; sin perder por ello la divina espontaneidad de la que suele dar muestra. Paulatinamente se va acercando a la almendra, en ocasiones tan esquivada, de los pentagramas que

aborda. Como los que conforman el *Concierto para piano n.º 2* de Beethoven, realmente el primero de los que compuso el músico alemán, que requiere toque fino, ligereza de concepción, agilidad de ejecución y ese perfume sonoro tan característico de una obra que, como ésta, es una consecuencia directa del clasicismo más gentil, aquel que viene representado por Mozart y Haydn.

EGOS DE SCHUBERT

Lang Lang ha de saber extraer de esta rica partitura esa pureza lírica, esa transparencia, ese recogimiento que anima el movimiento lento; y trazar con su característica agilidad y reconocida donosura el sabor danzable del Rondó final, en el que, curiosamente, aparecen inesperados rasgos de un carácter próximo al de muchos *lieder* de Schubert. Esta es la composición que, a la espera del seguro bis, cierra el programa anunciado, que se completa, muy juiciosamente, con dos obras de estilo muy similar, ambas de Mozart. La primera es la *Sinfonía n.º 41, Júpiter*, un sublime modelo del sinfonismo más estricto, de un trazado rectilíneo y de una sabiduría constructiva única, con ese impresionante colofón final, que reúne en un solo movimiento las formas y líneas del rondó, la sonata y la fuga. Sólo un genio es capaz de un monumento semejante.

La otra pieza, que abre la segunda parte del concierto, es la obertura de la que fue la última composición operística del salzburgués, *La clemenza di Tito*, nacida aparentemente a des-tiempo. Ivor Bolton, que disfrutó lo indecible con estas músicas, se sitúa al frente de la Sinfónica de Madrid. **ARTURO REVERTER**



NO TE LO PUEDES PERDER



Tebas Land
COMPAÑÍA EUROSCENA
Marzo Sábado 30 20h
20, 17 y 14€



María Toledo
EN CONCIERTO
Mayo Sábado 4 20h
18€ y 15€
ARTOLEDO



Love of Lesbian
E & E - ESPEJOS Y ESPEJISMOS
Marzo Domingo 31 20h
Zona A: 45€, Zona B: 40€, Zona C: 30€



The Opera Locos
PRODUCCIONES YLLANA
Mayo Viernes 17 20h
24, 20 y 15€



Crimen y telón
COMPAÑÍA RON LALÁ
Abril Sábado 6 20h
Zona A: 18€, Zona B: 15€, Zona C: 12€



Leyendas cosacas
TEATRO ESTATAL DE DANZA
COSACOS DE RUSIA
Mayo Domingo 19 19h
Zona A y B: 22€, Zona C: 18€



Hablar por hablar
UNA PRODUCCIÓN DE CORNEJO FILMS
Abril Sábado 13 20h
Zona A: 18€, Zona B: 15€, Zona C: 12€



El Sultán de la Sagra
JULIÁN MAESO
EN CONCIERTO
Mayo Viernes 24 20h
18€ y 15€
ARTOLEDO



Solitudes
KULUNKA TEATRO
Mayo Viernes 3 20h
18, 15 y 12€



Leshman trilogy,
de Stefano Massini
BARCO PIRATA
PRODUCCIONES TEATRALES
Mayo Sábado 25 20h
22, 18 y 15€

Toda la programación al completo e información en www.teatroderojas.es

HORARIOS DE TAQUILLA: Martes: 18:00 h. a 20:00 h. | Jueves, viernes y sábados: 17:00 h. a 20:00 h.
Viernes (Mañanas): 10:00 h. a 13:00 h. Martes y Domingos: Desde una hora antes del inicio de la función.



DIS
COS



HELL FREEZES OVER

EAGLES. UNIVERSAL/GEFFEN

Y el infierno se congeló. Don Henley —que castigaba a sus fans durante los ochenta diciendo que los Eagles solo volverían cuando “el infierno se congele”— y Glenn Frey protagonizaron en 1994 un sonado retorno a los escenarios junto a Joe Walsh, Don Felder y Timothy B. Schmit. Desde el álbum de estudio *The Long Run* (1979), y con Felder ya minando la moral, pasaron catorce años dando tumbos en solitario (*The Eagles Live* mediante) hasta que este *Hell Freezes Over* —que ahora se edita a todo lujo para celebrar sus 25 años— les devolvió la gloria que aún perdura en álbumes como *Eagles* (1972), *Desperado* (1973) y *Hotel California* (1976). Su genealogía mira directamente a Linda Ronstadt, Gram Parsons y Jackson Browne.

Contradiendo la profecía de Henley, los temas de este apoteósico retorno no permanecen helados. Tienen la frescura del directo y la ingeniería de las grabaciones enlatadas. No en vano firmaban cuatro nuevos temas de estudio (con *Get Over It* abriendo la entrega) y once interpretaciones en vivo, entre las que se encuentran la melancólica *Tequila sunrise*, el emblemático y acústico *Hotel California* (jamás nos cansaremos de oírlo), *New York Minute* (cortesía de Henley junto a la Burbank Philharmonic Orchestra), *Take it Easy*, el “regalo” de Jackson Brown y Frey, himno de una generación, y *Desperado*, tema del prodigioso tándem Henley/Frey con el que cierran, ya a salvo de las sombras de Caronte, un trabajo que resume una carrera que aún se prolongaría hasta bien entrado el siglo XXI (celebrado con *Long Road Out of Eden* en 2007). La muerte del carismático Glenn Frey en 2016 dejó huérfano el mundo del rock. **J. L. REJAS**

Alfredo Sanzol se atreve con el ‘barberillo’

Regresa al Teatro de la Zarzuela la incomparable *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri, una auténtica pieza maestra de nuestro género lírico, que surgió en el Madrid de 1874 en el que triunfaban los bufos de Arderús y en donde se abría paso el llamado teatro por horas; en un momento en el que convivían y se alternaban, e incluso se superponían, los géneros más diversos: zarzuela, sainete,

mente los que fundamentaban aquellos sobre los que se había creado, otros dos lustros atrás, *Jugar con fuego*, una partitura eminentemente italianizante. La obra tiene estructura de zarzuela grande, es decir, tripartita, en tres actos, dentro de los que se desarrolla la variada acción y circulan los distintos tipos de personajes. Los números musicales son 16, una cantidad efectivamente propia de las

piezas mayores, repartidos de forma equilibrada. Cada acto comienza con un breve prelude orquestal al que se une luego un pasaje coral y, más tarde, un solista. La orquestación es jugosa y aparece dotada de gran frescura en el encaje de un lenguaje tonal claro, directo y de un melodismo de muy fácil vena.

La última producción de este título en el teatro de la calle Jovellanos venía firmada por Calixto Bieito, que actualizaba en cierto sentido la anécdota. En esta ocasión se cuenta con la sabiduría teatral de Alfredo Sanzol, que se las sabe casi todas y que ha preparado un montaje moderno y parece que rompedor.

Cuenta con buenos mimbres. En el foso actuará el ya experto pese a su juventud José Miguel Pérez Sierra, buen rossiniano,



ÁNGEL BURGOS (SENTADO) EN EL BARBERILLO

disparate cómico, opereta, revista y variados espectáculos de lo ínfimo... La obra aúna elementos de zarzuela grande en tres actos, como mandaba la tradición, junto a otros provenientes de la tonadilla y del género breve, lo que enseguida desembocaría en el bautizado como chico. Es un instante trascendental y que vuelve a situar en órbita a Barbieri, diez años después de *Pan y toros*. Manteniendo los mismos presupuestos básicos de ésta, transforma asimismo absoluta-

algo que no viene nada mal a una zarzuela que se abastece en buena parte de esencias del Cisne de Pesaro. Hay dos repartos cuajados de nombres relevantes. Destaquemos las voces de Borja Quiza, barítono lírico —que no tenor cómico, algo habitual hasta hace poco en esta pieza— de buenas maneras y notable gracejo, ya experto en estas lides, Cristina Faus, mezzo lírica de buena encarnadura, y Pancho Corujo, tenor lírico-ligero bien asentado. **A. REVERTER**

Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

EL DESDÉN CON EL DESDÉN

DE AGUSTÍN MORETO

Versión

Carolina África

Dirección

Iñaki Rikarte

Joven Compañía
Nacional de
Teatro Clásico

Temporada 18/19



12 MAR - 7 ABR

Teatro de la Comedia
Sala Principal
c/ Príncipe, 14



TIRANT

A partir de la novela *Tirant lo Blanc*
de Joanot Martorell

Adaptación

Paula Llorens

Dirección

Eva Zapico

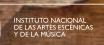
Coproducción

CNTC /

Institut Valencià
de Cultura

20-31 MAR

Sala Tirso
de Molina



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

TOTS
A UNA
veu



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA



Peele, el terror de Hollywood

Hace apenas tres años, Jordan Peele era conocido básicamente por el programa de *sketches* *Key & Peele*, en antena en la CBS de 2012 a 2015, y por la comedia de acción *Keanu* (Peter Atencia, 2016), en la que tanto él como su compinche Keegan-Michael Key compartían protagonismo con un adorable gatito. Hoy, convertido en un reputado director, guionista y productor, Peele va camino de convertirse en el nuevo Rey Midas de la industria del entretenimiento estadounidense.

Según *Deadline*, *Nosotros*, su segunda película, recaudará este fin de semana solo en EE. UU. y Canadá entre 35 y 40 millones de dólares, casi el doble de su modesto presupuesto. Un negocio redondo para un hombre al que se le acumulan los proyectos: ejerce de maestro de ceremonias y de productor ejecutivo en la nueva versión de la mítica antología de ciencia-ficción *The Twilight Zone*, prepara para la HBO una serie titulada *Lovecraft Country* sobre un hombre de color que viaja por la racista América de los años 50 enfrentándose a monstruos salidos del imaginario de H.P. Lovecraft, ha escrito el guion del *re-make* del clásico del horror *Candyman* (Bernard Rose, 1992) que rodará este mismo año Nia DaCosta... Además, a través de su ya influyente compañía Monkeypaw, ha estado nominado al Óscar a la Mejor Película por *Infiltrado en el KKKlan* (Spike Lee, 2018), y aún ha tenido tiempo

Tras el éxito de *Déjame salir*, el director afroamericano consolida su estatus de maestro del terror con *Nosotros*, que se estrena este viernes en España. El filme plantea una invasión al hogar de una familia por parte de unos terroríficos *doppelgängers* e incluye una dura crítica a Trump.

de prestar su voz a un nuevo personaje de *Toy Story 4*, que llega a las pantallas el 20 de junio.

El punto de inflexión en la carrera de Peele, de humorista minoritario a peso pesado de Hollywood, se sitúa en el estreno de su debut cinematográfico, *Déjame salir*, la película más rentable de 2017 con 225 millones de dólares recaudados en todo el mundo para un presupuesto de 4,5. Más allá de las exuberantes cifras, la ópera prima del cineasta afroamericano fue acogida con entusiasmo por la crítica y el director recibió el Óscar al Mejor Guion Original por un *thriller* de terror psicológico que reflexionaba con inteligencia y un afilado sentido del humor sobre las tensiones raciales en Norteamérica.

Con *Nosotros*, que llega este viernes a las salas españolas, Peele se consolida como el nuevo maestro del terror hollywoodense. La película está protagonizada por una familia que compone la típica estampa de la normalidad de clase media: el padre bromista y despreocupado al que da vida Winston Duke, la madre cariñosa y protectora interpretada por Lupita Nyong'o, la adolescente monosilábica enganchada a las nuevas tecnologías con el rostro de Shohadi Wright Joseph, y el niño tímido que se esconde tras la máscara de un *wookie* al que interpreta Evan Alex. Los conocemos cuando llegan a la casa de veraneo en la costa donde, en vez de unas divertidas vacaciones, les aguarda una ingrata sorpresa: dobles sádicos y estafalarios de ellos mismos que pretenden invadir el hogar y acabar con sus vidas.

“Nosotros somos nuestros peores enemigos”, ha declarado Peele a *The Guardian* sobre la película. “No solo como individuos sino principalmente como grupo, familia, sociedad, país y planeta. Vivimos con miedo a ese misterioso y sombrío ‘otro’ que va a llegar para matarnos, quitarnos el trabajo y todo lo que podamos imaginar, pero lo que realmente asusta son las cosas que estamos reprimiendo: nuestros pecados, la culpa, la contribución a nuestra propia desaparición... Nadie se hace responsable de la situación en la que nos encontramos. No veo

a nadie responsabilizarse de la parte de culpa que nos toca a cada uno de nosotros por los problemas que hay en el mundo”.

Como ya ocurría en *Déjame salir*, en la que una comunidad de blancos en apariencia liberal sometía a jóvenes negros a un lavado de cerebro para ocupar sus atléticos y sanos cuerpos (metáfora del apoyo de estrellas afroamericanas como Kanye West a movimientos supremacistas blancos como Make America Great Again), *Nosotros* tiene también lecturas políticas que cargan las tintas contra la demonización de los inmigrantes por parte del gobierno de Trump, incapacidad de asumir sus errores.

UN NUEVO TRIUNFO

Peele ha vuelto a seducir a la crítica, como demuestra la cálida acogida que tuvo el estreno de *Nosotros* en el festival South by Southwest de Austin el pasado 8 de marzo. Y es que el cineasta ratifica en esta entrega su buen ojo para la puesta en escena, la enorme potencia de su imaginario visual, su fino olfato para encontrar el tono adecuado —más inquietante que terrorífico y con importantes dosis de humor en los diálogos— y un talento innato para la escritura. A pesar de un tercer acto algo alocado y no del todo claro en su exposición, Peele consigue prolongar durante dos horas una premisa vista en infinidad de



ocasiones: la del enfrentamiento a nuestros propios *doppelgängers*. Además, el director llena el libreto de elementos con gran carga simbólica (la referencia bíblica a *Jeremías 11:11*, la iniciativa caritativa Hands Across America de la era Reagan, los trajes rojos, los guantes, las tijeras, los conejos...) que prolongarán la discusión sobre la película durante décadas.

Pero si hay algo que eleva el conjunto es sin duda el trabajo de los actores, cálidos y cercanos en la versión normal de sus per-

**LUPITA NYONG'O ES
CAPAZ DE COLARSE EN
LAS PESADILLAS DE
CUALQUIER ESPECTADOR
CON UNA INTERPRETA-
CIÓN SIN ADITIVOS**

sonajes y terroríficos a la hora de dar vida a sus reversos tenebrosos. Además del gran carisma que destila Winston Duke como padre de familia, Lupita Nyong'o—ganadora del Óscar a la Mejor Actriz de Reparto por *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013)—no solo compone a una heroína con la que es fácil empatizar por la valentía con la que lidia con sus traumas y protege a

su familia. En el papel de su doble malvado, Nyong'o es capaz de colarse en las pesadillas de cualquier espectador sin apenas aditivos, valiéndose de la modulación de la voz, la perversión de la mirada y la afilada modificación de la expresión corporal.

Quizá sea pronto para ponerle la corona, pero Peele ya es más que un candidato reinar en Hollywood. **JAVIER YUSTE**

MADISON CURRY
EN UN MOMENTO
DE NOSOTROS

V SE DESPLAZA HACIA EL
ÁRBOL DEL QLIPTHOTH CON
LA AYUDA DE SU CUERVO
PARLANTE

De William Blake al heavy metal

Después de muchos años, Capcom vuelve a la palestra con una nueva entrega de la saga de acción esotérica. *Devil May Cry 5* supone una mezcla arriesgada de iconografía romántica, sensibilidades japonesas, mitología cabalística y calculada inmadurez, pero el resultado final queda algo descompensado.

El desarrollo de videojuegos ha evolucionado a lo largo de los años hasta convertirse en una de las disciplinas culturales con más fundamento internacionalista. A pesar de la creación de algunos centros neurálgicos del desarrollo mundial, gracias a los incentivos fiscales de ciertos territorios, en gran medida la producción está muy deslocalizada, y los equipos se conforman con creativos de todos los países.

Incluso los juegos japoneses, antaño creados de manera insular, se desarrollan con vocación mundial, no solo atrayendo talento de todas las partes del planeta, sino con un cuidadoso trabajo que busca reinterpretar bajo el prisma propio imaginarios que a priori les podrían resultar ajenos. La poesía de William Blake, sobre todo el libro *El matrimonio del cielo y del infierno*, permea el

mundo donde se desarrolla *Devil May Cry 5*, un mundo de ángeles y demonios, de contrarios en constante pugna, de lirismo maculado y de subversión cósmica.

TRINIDAD LETAL

La trama del juego concierne a tres personajes (Nero, Dante y V) en su lucha por impedir que un demonio, Urizen, consiga coronarse como rey del inframundo al consumir el fruto de un árbol gigantesco, el Qlipthoth. La acción comienza *in media res*, pero tras una primera confrontación desastrosa contra el antagonista, Dante se sacrifica para que los otros dos puedan batirse en retirada e intentarlo más adelante. El relato esconde algunas revelaciones interesantes que conectan con la mitología más amplia de la saga, pero en líneas generales huye de cualquier complicación argumental para centrarse en los personajes, y de manera más concreta, en el estilo y la forma de expresarse en combate. *Devil May Cry 5* es un jue-

go muy técnico, con un sistema de combate muy profundo y más preocupado por cómo el jugador supera los desafíos que su eficacia general. Es un juego obsesionado con la estética, que está constantemente evaluando el desempeño, incorporando nuevas mecánicas de manera regular y estimulando la imaginación del jugador para combinar las herramientas que aporta de la manera más dramática posible.

La piedra angular de todo esto son los tres personajes principales. Nero cuenta con una pléyade de brazos prostéticos con diferentes habilidades que cambian las reglas de juego. V es débil físicamente, por lo que depende de las acciones de tres criaturas que controla para lidiar con los enemigos mientras mantiene una distancia prudencial, acercándose solo para dar el golpe de gracia. Dante parte de salida con cuatro estilos de lucha diferentes que puede alternar sobre la marcha y un arsenal expansivo de armas. La trama va basculando entre el punto de vista de los tres, y a pesar de que la estructura jugable en sí puede hacerse repetitiva (con habitaciones de enemigos una detrás de otra), las mecánicas de combate son tan amplias, hay tanto que aprender y memorizar, tantas formas de expresarse, que mantiene a raya el tedio durante la docena de horas que dura la campaña.

Sin embargo, su principal virtud también es la causa de su principal contratiempo. Capcom y el director del juego, Hideaki Itsuno, han dedicado tanto esfuerzo a desarrollar unas mecánicas de amplio recorrido, muy atractivas, que han descuidado

otros apartados, sobre todo los escenarios. Todo el juego se desarrolla entre una ciudad ficticia que toma a Londres como referencia y el árbol demoníaco del Qliphoth, con unas texturas muy inspiradas en el estilo de H.R. Giger, el artista suizo responsable de la iconografía de *Alien*.

Después de los primeros compases, más conseguidos, el juego deja de sorprender, contento por establecerse en un entorno anodino y poco estimulante. Esta falta de imaginación en el apartado artístico resulta decepcionante teniendo en

EL JUEGO SE PREOCUPA MÁS POR CÓMO SUPERA LOS DESAFÍOS EL JUGADOR QUE POR SU EFICACIA GENERAL

HAY TANTO QUE APRENDER Y MEMORIZAR QUE MANTIENE EL TEDIO A RAYA DURANTE LA DOCENA DE HORAS QUE DURA

cuenta el portentoso motor gráfico que utiliza Capcom para esta ocasión, una adaptación concienzuda del utilizado en los *Resident Evil* más recientes, capaz de implementar gráficos fotorealistas y un sistema de efectos especiales muy intenso sin ralentizar el ritmo frenético de la acción en ningún momento.

CONTRACULTURA

Al igual que sus personajes, que combinan naturalezas contrapuestas, *Devil May Cry 5* abraza su inherente dualidad sin reparos. Por un lado el punto pretencioso que le

lleva a citar, en boca de V, varios poemas del místico inglés de inicios del Romanticismo por antonomasia, y por otro el socarrón, de Dante y Nero, a quienes presenta como arquetipos de fantasía adolescente, con ropa de diseño y chistes malos. Establece conflictos altisonantes y situaciones apocalípticas, pero a continuación introduce una motocicleta que se transforma en dos espadas gigantes. Utiliza composiciones sinfónicas para las cinemáticas de corte dramático, pero pasa a un *heavy metal* impetuoso en las secuencias de combate —especial mención merece el tema principal *Devil Trigger*—, premiando al jugador con melodías aceleradas cuando su estilo desputa.

Estamos ante un batiburrillo de conceptos que por momentos parece incoherente, pero que en el fondo bebe de la misma fuente neogótica. Es un título muy de género, con una propuesta muy concreta, que no busca convencer a neófitos, sino a los que ya están predispuestos a aceptar su propuesta rocambolesca de acción delirante. En ese sentido es una pena que no se atreva a innovar en su estructura, quedando como un testigo de otra época, a pesar de sus gráficos de última generación. Un diseño de niveles más elaborado podría haber hecho mucho para redondear un título que lo apuesta todo a su sistema de combate, excelso, que instiga a los jugadores a dominar sus muchos entresijos.

La lucha desesperada contra Urizen, que toma el nombre del Anciano de los Días, uno de los grabados más ilustres de William Blake, en la cúspide de un árbol de raíces cabalísticas, así lo requiere. **BORJA VAZ**



Public Transit Areas #46 (Zonas de transporte público n.º 46), 1979, impresión de 2016. © Anthony Hernandez

ANTHONY HERNANDEZ
"Una mirada desconcertante"

31 enero – 12 mayo 2019

Fundación MAPFRE
Sala Bárbara de Braganza
C/ Bárbara de Braganza, 13. Madrid

Anthony Hernandez ha sido organizada por el Museo de Arte Moderno de San Francisco en colaboración con Fundación MAPFRE

Evita la espera, compra tu entrada por internet.
<http://entradas.fundacionmapfre.org>

www.fundacionmapfre.org

FM Fundación MAPFRE



JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON



IMAGEN QUE ILUSTR

Esos necesarios, odiados y queridos insectos

Detesta a la mayoría de los insectos (las mariposas son una de las pocas excepciones, pero no sus parientes lepidópteros, las polillas). No ignoro que aparecieron —hace entre 425 y 385 millones de años— mucho antes que los mamíferos, clase a la que los humanos pertenecemos y que comenzaron su propio camino hace unos 280 millones de años. Sé lo abundantes que son esos invertebrados: sus diferentes especies (se han descrito alrededor de un millón, y puede que queden aún entre 10 y 30 millones por descubrir) acaso constituyan en torno al 90 % de las formas de vida existentes en la Tierra. No ignoro las funciones beneficiosas que cumplen en el mantenimiento de los ecosistemas; es bien sabido, por ejemplo, el papel que las abejas desempeñan en la polinización de innumerables plantas, y que la creciente desaparición que se está detectando de ellas a nivel mundial —consecuencia de la pérdida de hábitats, uso de pesticidas, contaminación y calentamiento global— constituye una inmensa tragedia. No es difícil encontrar datos acerca de la desaparición de las

abejas, pero yo recomiendo que se lea una novela magnífica, en la que imaginación y realidad se combinan produciendo un escenario, o mejor un panorama futuro, estremecedoramente plausible: *Historia de las abejas* (Siruela, 2016), de la noruega Maja Lunde.

EN UN ESTUDIO RECIENTE, publicado en la revista *Biological Conservation*, firmado por Francisco Sánchez-Bayo —un español que se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid y que ahora trabaja en la Universidad de Sídney— y Kris Wyckhuys, de la también australiana Universidad de Queensland, se estima que el 40 % de las especies de insectos se encuentra en riesgo de desaparición. El número de especies de lepidópteros ya ha disminuido en un 53 %, y los ortópteros, entre los que se incluyen los saltamontes y los grillos, en un 50 %. Como se concluye en este artículo: “Es urgente repensar las prácticas agrícolas que se emplean actualmente, en particular reducir mucho la utilización de pesticidas con prácticas más sostenibles y ecológicas, para ralentizar o revertir las

tendencias presentes, permitiendo que se recuperen las poblaciones de insectos ahora en declive y salvaguardar los vitales servicios que prestan a los ecosistemas”.

TODO ESTO ES VERDAD, pero aun así, insisto, no me gustan los insectos, ni siquiera esas moscas de las que con añoranza escribió el buen don Antonio Machado: “Moscas de todas las horas, / de infancia y adolescencia, / de mi juventud dorada / de esta segunda inocencia, / que da no creer en nada”. En mi lista de odios se encuentran las cucarachas, uno de los insectos que sin duda sobrevivirían en caso de que se produjese un “invierno nuclear”, como explicaron Carl Sagan y Richard Turco en un libro cuyo recuerdo todavía me produce escalofríos: *Un efecto imprevisto. El invierno nuclear* (1990). Sí, si el futuro se tornase inhóspito para los humanos las cucarachas figurarían entre los sobrevivientes.

SÉ QUE EL RECHAZO a los insectos no es universal —sí lo es hacia las serpientes—, y que tiene mucho de cultural, como



LA PORTADA DE *HISTORIA DE LAS ABEJAS* (SIRUELA)

demuestran los usos alimentarios en algunos países asiáticos, africanos e iberoamericanos que para la mayoría de los europeos resultan repugnantes. Para la mayoría, pero no para todos. En la autobiografía que Charles Darwin escribió en torno a 1876, “por si pudiera interesar a mis hijos o a los hijos de éstos”, recordaba, refiriéndose a sus años de (mal) estudiante en la Universidad de Cambridge: “Durante el tiempo que pasé en Cambridge no me dediqué a ninguna actividad con tanta ilusión, ni ninguna me procuró tanto placer como la de coleccionar escarabajos”. Y como prueba de su entusiasmo recolector

recordaba que “un día, mientras arrancaba cortezas viejas de árboles, vi dos raros escarabajos y cogí uno en cada mano; entonces vi a un tercero de otra clase, que no me podía permitir perder, así que metí en la boca el que sostenía en la mano derecha. Pero, ¡ay!, expulsó un fluido intensamente ácido que me quemó la lengua, por lo que me vi forzado a escupirlo, perdiendo este escarabajo, y también el tercero”.

LAS PALABRAS DE DARWIN me admiran, y veo en ellas al obseso perseguidor de datos en los que finalmente basó su Teoría de la Evolución de las Especies, pero no me emocionan tanto como las que escribió el británico William D. Hamilton (1936-2000), uno de los más importantes biólogos evolutivos del siglo XX (“el oráculo de la naturaleza” se le llamó), en un autobiográfico y conmovedor artículo, publicado en el año 2000 en la revista *Ethology, Ecology & Evolution*. En ese escrito, significativamente titulado “El entierro que deseo y por qué”, después de recordar una de sus estancias en los bosques de Brasil, cuando encontró debajo de las plumas de una gallina muerta un raro tipo de escarabajo, del género *Coprophanæus*, Hamilton abrió su corazón manifestando: “En mi testamento dejaré una suma para que lleven mi cuerpo a Brasil, a estos bosques. Se dejará allí, de manera segura contra las zarigüellas y los buitres, y este gran escarabajo *Coprophanæus* me enterrará. Entrará, enterrará, vivirá en mi carne; y

en la conformación de sus hijos y los míos escaparé de la muerte. No quiero gusanos ni sórdidas moscas, zumaré en la oscuridad como un gran abejorro”.

MÁS CERCANAS EN EL TIEMPO, y más radicales, aunque no relativas a insectos, son las experiencias que un polifacético inglés, Charles Foster, ha plasmado en un libro que la editorial Capitán Swing acaba de publicar: *Ser animal*. “Este libro”, explica el autor justo al comienzo, “es una tentativa de ver el mundo desde la altura de los tejones de Gales, de los zorros londinenses, de las nutrias del Parque Nacional de Exmoor, de los

“NO QUIERO GUSANOS NI MOSCAS. QUIERO QUE ME ENTIERRE EL ESCARABAJO COPROPHANÆUS, ENTRARÁ Y VIVIRÁ EN MI CARNE”. HAMILTON

vencejos de Oxford y de los ciervos escoceses y del suroeste de Inglaterra; un intento de aprender qué supone arrastrarse o descender en picado por un paisaje que es fundamentalmente olfativo o auditivo más que visual”. Para ello, Foster nadó, se arrastró, se enterró o, como relata cuando quiso ser como un tejón, se abrió “camino a fuerza de mordiscos, lametones, náuseas, olfateos y paseos a cuatro patas”.

COMO VEMOS, existen muchas formas de entender, de unirse a la vida existente en la naturaleza. De todas aprendemos. Y ojalá que nos ayuden a comprender que debemos preservarlas. ○

AdBlue®

Fertiberia

reducción de gases contaminantes

Entra en taponazul.com

...y descubre todo lo que el AdBlue® de Fertiberia puede hacer por tu vehículo y el medio ambiente.







Paco Roca

Arrugas nos abrió la puerta del universo de Paco Roca (Valencia, 1969), que él mismo se encargó de airear en *Memorias de un hombre en pijama*. Ahora, el autor de cómics entra en el IVAM con *El dibujado*.

¿Qué libro tiene entre manos?

Ascenso y Caída de Adán y Eva, de Stephen Greenblatt, y *El mayor coleccionista del mundo*, de Seth.

¿Qué le hace abandonar la lectura de un libro?

La vida es corta y hay tanto por leer...

¿Con quién le gustaría tomar un café mañana?

Con Ignatius, el protagonista de *La conjura de los necios*. Es de los personajes más divertidos que he leído.

¿Recuerda cuál fue el primer libro que leyó?

Alguno de Julio Verne. Puede que fuera *Viaje al centro de la tierra*. Me encantaba y me sigue gustando releerlo.

¿Y el primer cómic? ¿Era de Tintín o de Mortadelo?

Como casi todos los niños en este país crecí con los cómics de Bruguera. Mortadelo, Zipi y Zape, Sir Tim Otheo... Nos hicieron lectores a muchos. Después vendría el enamoramiento de Hergé y del cómic franco-belga.

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

Leo varios libros a la vez. Alguno de documentación para el proyecto en el que esté en ese momento trabajando, otro por placer y algún cómic. Normalmente por las noches, después de cenar y casi siempre en papel.

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

La guerra de las galaxias. Como a muchos niños de mi generación, me impactó ver en el cine esa película. Mis padres no iban a llevarme a verla de nuevo al día siguiente. Sin internet ni vídeo, la única forma de revivir esa experiencia fabulosa fue dibujar mi propio cómic. Revivir momentos especiales sigue siendo una de mis motivaciones.

¿Qué aportan el cómic o la animación a una historia?

Magritte ya hablaba del dibujo en su cuadro "esto no es una pipa, es el dibujo de una pipa". El dibujo nos habla de la realidad, nos ayuda a comprenderla, a mostrarla, pero no es la realidad. Por eso tanto el cómic como la animación pueden expresarse de un modo simbólico.

¿El peor enemigo de alguien que trabaja en pijama?

La pereza. Todos los que trabajamos en casa y en pijama debemos ser disciplinados.

Ya le han adaptado dos títulos, ¿se acostumbra uno al movimiento de sus dibujos o prefiere el papel y la tinta?

Me gusta ver en movimiento mis dibujos y que mis cómics se adapten a películas con imagen real. Creo que estas pueden aportar matices al original, y el trabajo del equipo te hace ver que existían otros caminos posibles.

¿Entiende, le emociona el arte contemporáneo?

Me emociona, pero no lo entiendo. Es decir, me cuesta razonar el porqué algo me gusta o no.

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

Me gusta la pintura romántica. Hay un pintor escocés, David Roberts, que dibujó la Alhambra y el Egipto del XIX, con las ruinas faraónicas semienterradas, cuyos cuadros son muy sugerentes. Si tuviese uno no dejaría de mirarlo. Un peligro para un hombre en pijama como yo.

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

Me afectan más de lo que deberían. Intento no leerlas. Como muchos autores soy inseguro. Puedo leer una buena crítica y, si al final hay un pero, puede hundirme.

¿Cuál es la película que ha visto más veces?

La fiera de mi niña, *Blade Runner*, *Con la muerte en los talones*, *La guerra de las galaxias*, *La vida de Brian*... Ninguna que haya visto en los últimos veinte años está en esa lista. Creo que no es por la calidad, más bien es la nostalgia.

¿Qué libro debe leer el presidente del Gobierno?

Alguno de estos prácticos para aprender un oficio en diez lecciones. Por si tiene que hacer las maletas pronto...

¿Le gusta España? Denos sus razones.

No imagino un lugar mejor. He viajado mucho por todo el mundo y te das cuenta de que la mayoría de los tópicos nacionales no son más que eso. Es curioso contrastar cómo nos vemos los españoles y cómo nos ven, cómo vemos a los alemanes y cómo se ven ellos.

Regálenos una idea para mejorar la situación cultural de nuestro país.

Que la gente lea más. Ojalá supiese cómo. ●



Euromoney nos ha premiado como

Mejor banco de España

Porque creemos en una nueva forma de hacer banca más personal, digital y sencilla, para que puedas elegir cómo, cuándo y dónde relacionarte con nosotros.

Y **gracias a nuestra red de oficinas** que trabaja para ofrecerte soluciones que mejoren tu día a día, y ayudarte a ti y a las empresas a progresar.



Además, premio al
Mejor Banco de Europa Occidental

MUSEO NACIONAL
THYSSEN-BORNEMISZA

27.02.19

AMAR KANWAR

19.05.19

PASEO DEL PRADO, 8
MADRID, ESPAÑA



MUSEO NACIONAL
THYSSEN -
BORNEMISZA

T Thyssen
B Bornemisza
A Art Contemporary

COLABORAN / WITH THE COLLABORATION OF

ECOLEC
FUNDACIÓN

SIGNUS
SISTEMA COLECTIVO DE GESTIÓN DE MEMORIAS PARA EL USO

IMAGE: AMAR KANWAR, *THE SCENE OF CRIME*, 2011 (STILL, DETAIL). THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY COLLECTION