

# EL CULTURAL

2,50€

2-8 DE OCTUBRE DE 2026

ELCULTURAL.COM



100 AÑOS

**AZCONA**

Comedia amarga  
para una España  
que no cambia

Irina Scherbakova, la historiadora 'ilegalizada' por Putin | Fundación Mapfre descubre a las prerrafaelitas | Carmen apasiona al Palau de Les Arts | Un Tom Cruise gordo y viejo busca el Oscar con *Digger*





X BIENAL DE  
ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
FUNDACIÓN ONCE

# EL ENCANTO DE LA ILUSIÓN: UN PUENTE ENTRE REALIDAD Y PERCEPCIÓN



 **MADRID** | CENTRO  **ONCE**

1 julio - 11 octubre 2026

Patrocinadores

Socio Ilusión



Socio Visionario



Deutsche Bank

Socio Impulsor





LUIS MARÍA ANSON  
*de la Real Academia Española*

## Claudia Masin

### Rebeldía de la poeta ante el mundo atroz

**V**ive sin vivir en ella y tan triste vida espera que muere porque no muere. Claudia Masin no escribe versos, pero hace poesía. El libro que publica Visor, antología poética, entristece por su feroz pesimismo y la mirada escéptica con que la poeta contempla la vida. La esperanza en ella es solo una ráfaga de electricidad desprendida porque la vida pasa y pasa y pasa. “No tendremos –escribe Claudia– más que el momento de esplendor antes de irnos sin dejar huella de haber estado aquí”.

La poesía de Masin es como la cicatriz del dolor ajeno en el cuerpo propio, una herida que se expande de forma inevitable. El mayor desastre que la poeta ha vivido es haber estado una noche al borde de que le fuera encendida la verdad extraordinaria, y al amanecer darse cuenta de que no sabemos nada que no supiéramos ya.

Rechaza Claudia Masin las leyes que caen como pedradas sobre el cuerpo. No se puede vivir sin lastimar a cada ser que toquemos. Fuera del redil se termina el arco de luz que nos protege. Germina en la poeta el odio por la vida y explica cómo deben morir las mujeres: dejándose matar y agradeciéndolo.

Ama la poeta argentina las flores desquiciadas del verano, pero se considera la loba que arranca el corazón de la presa y se lo lleva entre las fauces, regocijada ante el sufrimiento ajeno. Para ella la existencia es como las cajas chinas, con una diferencia: que al llegar a la última, la que debería contener el objeto ofrecido, se encuentra vacía.

No sabe hacer otra cosa la poeta que aislarse del mundo. Pero ahora que está en todas partes, salió a buscarlo y no encuentra, como Safo, otra realidad que el amor malgasta-

do. “El amor que nos tenemos de alguna forma inasequible –escribe– hizo lo que ni vos ni yo hubiéramos podido hacer solas: barrer una por una las evidencias”. Sin embargo, ahí se queda con ella, hasta traerla de regreso a su cuerpo, que es igual que el suyo: barro, tronco abierto, rama desnuda y seca, pétalos deshechos.

Clama la poeta por la libertad, por soltarse de una atadura que no ata nada. Roza ya el miedo a la locura y al suicidio. Y grita “que vos sea yo y yo sea vos, por un milímetro de segundo”. Aunque el amor resulta imposible. Encendió su cuerpo como un relámpago. Era un viento caliente y joven que recorrió la piel malherida. Entró el aguijón en la carne y disparó la asfixia. Pero se extinguió todo como la rama enferma que el árbol ya no necesita.

No quiso ser Claudia Masin como la abeja que llega al

panal y se encuentra con todas las funciones ya asignadas: la reina, los zánganos, las ninfas, las obreras que cumplen su tarea. Y se retira. En la poeta vive erecta la rebeldía y se dispone a atravesar la existencia física del amor, reserva de fuerza y de alegría que nunca cesa de fluir.

Queda en el pecho de sus poemas un viento crudo y antiguo que no deja de agitarse ni siquiera en medio del día más apacible, más hermoso del verano “Te di mi cuerpo –poetiza– y lo recibiste del mismo modo que si un niño te hubiera ofrecido un tesoro incomprensible como prenda de amor... el corazón de un pájaro o un puñado de arena”.

La voz del amor grita su clamor en este libro y es el hilo de seda que conduce a las ruinas de la luna La eternidad, en todo caso, observa a la poeta de forma incrédula y celosa. ●

## SUMARIO

2-8 DE OCTUBRE DE 2026

### 3. PRIMERA PALABRA

Claudia Masin. Rebeldía de la poeta ante el mundo atroz,

POR LUIS MARÍA ANSON

### 12. LA TAPIA AMARILLA

Zapote, POR LAURA CHIVITE

### 27. MÍNIMA MOLESTIA

Revistas, POR IGNACIO ECHEVARRÍA

## Rafael Azcona 100 años

UNA VIDA EN PELÍCULAS. 6. El sentimiento trágico de un humorista, POR MANUEL HIDALGO

LIBRO. 9. *Lo que no pudo ser (y lo que fue de aquella manera)*: Azcona, ¡cuánto nos perdimos!, POR JAIME CEDILLO

VINETAS. 10. Fernando Trueba, Alba Carballal, Manuel Gutiérrez Aragón, Juan Echanove y Pablo Remón analizan su influencia



14

## ARTE

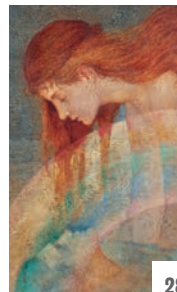
PINTURA. 28. Viaje al mundo de las mujeres prerrafaelitas, en Fundación Mapfre,

POR JOSÉ MARÍA PARREÑO

GALERÍA. 31. Juan Asensio, la geometría de una dalia, en Elvira González, POR MARÍA MARCO

ESCULTURA. 32. Ghada Amer o la pintura para conquistar el mundo, en Es Baluard,

POR JOSÉ LUIS CLEMENTE



28

## LETRAS

ENTREVISTA. 14. Irina Scherbakova:

“El orgullo nacional no es un sentimiento productivo”,

POR ÁNGEL MORA

EL LIBRO DE LA SEMANA. 16. Elena Medel. *Todos mis pecados y la mitad de mi dolor*, POR BEGOÑA MÉNDEZ

NOVELA. 18. Ángeles González-Sinde. *Una noche de 1947*, POR ASCENSIÓN RIVAS

19. José Ovejero. *Bajo la luna negra*, POR SANTOS SANZ VILLANUEVA

20. Charlotte Wood. *El retiro*, POR LOURDES VENTURA

POESÍA. 21. Gabriel Lavao. *Tarde de domingo*, POR TÚA Blesa. Pilar Sanabria. *No fue de charol mi otero de adentro*, POR T. Blesa

ENSAYO. 22. Antonio Penadés. *Acrópolis*, POR ÁLVARO CORTINA

23. Ignacio Urquiza. *Generación 15-M*, POR GERMÁN CANO

HISTORIA. 24. En la ciudad de los impostores, POR ALBERTO GORDO

LIBROS MÁS VENDIDOS. 26. Ficción, No Ficción

## ESCENARIOS

ÓPERA. 34. *Carmen*, una pasión asesina en el Palau de les Arts de Valencia,

POR ARTURO REVERTER

LIBRO. 36. *El mundo de los Bach*: la dinastía musical de la que surgió Johann Sebastian, POR CAMILA FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

TEATRO. 38. Chévere devuelve la voz a Castelao con *ICTUS*, POR MARTA AILOUTI. *Dysphoria*, un canto a la libertad trans en el Teatre de Salt, POR M. A. Las bacantes de Kartum, una bacanal argentina en el Canal, POR M. AILOUTI



48

## CINE

ESTRENO. 40. Tom Cruise vuelve con *Digger*: historia de un ‘oscaricidio’,

POR JAVIER YUSTE

ENTREVISTA. 42. Nicolas Winding Refn estrena *Su propio infierno*: “Siempre intento empujarme hacia territorios peligrosos”,

POR BEGOÑA DONAT

DOCUMENTAL. 44. *Naza*: en la noche de la historia,

POR MANU YÁÑEZ

SERIE. 46. *Al este del Edén*: los hijos del mal,

POR ENRIC ALBERO

## CIENCIA

ENTRE DOS AGUAS.

48. Moratorias: Asilomar y la IA, POR JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON



50. ESTO ES LO ÚLTIMO Jorge Volpi

## EL CULTURAL

Presidente  
Luis María Anson

Editora  
Blanca Berasátegui

Director  
Alberto Ojeda

Subdirectora  
Paula Achiaga

Jefa de Redacción  
Nuria Azancot

Jefes de Sección  
Fernando Díaz de Quijano (Web),  
María Marco y Javier Yuste

Redacción  
María Cantó, Jaime Cedillo y Ángel Mora

Diseño  
Rubén Vique

Críticos  
Marta Ailouti, Túa Blesa, Ernesto Calabuig,  
Ángel Calvo Ulloa, Germán Cano,  
Pilar Castro, José Luis Clemente,  
Álvaro Cortina, Jacinta Cremades,  
Jordi Doce, Enrique Encabo,  
Carlos F. Heredero, Antonio G. Maldonado,  
Pilar G. Mouton, Fran G. Matute,  
Fernando Golvano, Alberto Gordo,  
Álvaro Guibert, José Antonio Gurpegui,  
José Jiménez, Inmaculada Maluenda,  
Begoña Méndez, Rafael Narbona,  
Rafael Núñez Florencio, José María Parreño, Liz Perales, Arturo Reverter,  
Carlos Reviriego, Ascensión Rivas,  
Carlos Rodríguez Braun, Santos Sanz Villanueva, Álvaro Valverde, José María Velázquez-Gaztelu, Lourdes Ventura, Jaime Vidal Oliveras, Rocio de la Villa y Manu Yáñez

Edita Prensa Europea S.L.  
Avenida de Burgos, 16-D. 7ª Planta  
Madrid - 28036  
elcultural@elcultural.es

Publicidad:  
Elena Ayuso (tel. 682 701 215)  
eayuso@elcultural.es

EL CULTURAL se vende en quioscos  
y librerías especializadas  
al precio de 2,50€

Imprime: Comeco Gráfico  
Depósito legal: M-4591-2012  
ISSN: 1576-6950

Siga al minuto las noticias  
y la actualidad cultural del día  
en [elcultural.com](http://elcultural.com)



# Hay mesas que invitan a quedarse

---

COCINA, CONVERSACIÓN  
Y BUENOS MOMENTOS

*Urrechu Velázquez*

RESERVAS 91 121 14 44 | URRECHUVELAZQUEZ.COM



RAFAEL AZCONA EN  
SU CASA DE PASEO  
DE LA HABANA

100 años

# Rafael Azcona

## El sentimiento trágico de un humorista

Manuel Hidalgo

ALBERTO HERAS / PEPITAS ED.

**Celebramos el centenario de un guionista de alcance internacional, con un sello personal tan fácil de detectar como difícil de definir, que dinamitó siempre el complacido y complaciente costumbrismo. Su filmografía se compone de unos ciento diez títulos, que incluyen obras maestras como *El cochecito*, *Plácido*, *El verdugo*, *Ay*, *Carmela* y *Belle Époque*.**

**T**ratamiento de shock para empezar: Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Annie Girardot, Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Michel Piccoli, Vittorio Gassman, Phillipe Noiret, Catherine Deneuve y Gérard Depardieu protagonizaron películas escritas por Rafael Azcona. Así se plasma de golpe que, por sus prestaciones en Italia sobre todo, fue un guionista de cuajo europeo e internacional. Su actor favorito, sin embargo, fue José Luis López-Vázquez, coprotagonista de alrededor de veinticinco de sus libretos. Seis goyas y el de Honor premiaron su trabajo, aunque, obseso de su anonimato, solo acudió a recoger uno de ellos.

Sin olvidar el inicial y decisivo empujón en España, a partir de dos relatos propios ya publicados, con el principiante Marco Ferreri —*El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960)—, que le convirtió en guionista sin que lo viera venir y le asentó durante más de veinte años y otras dieciséis películas desde el trampolín de Italia en el cine europeo, no hay duda de que los primeros trabajos con Luis García Berlanga —citemos *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) y su paso por Cannes y Venecia—, más una parte de su obra conjunta posterior, se bastaron por sí solos para que Azcona estuviera bajo el foco internacional. Lo siguió estando (Berlín, Cannes)

con Carlos Saura –seis películas juntos hasta *Ay, Carmela* (1990)– y, al menos en una gran ocasión –escribieron tres películas–, con Fernando Trueba: *Belle Époque* (1992) y su Oscar de Hollywood.

Premio Nacional de Cine en 1982, ya hemos nombrado cinco obras maestras de Rafael Azcona (Logroño, 1926-Madrid, 2008), y sin mencionar todavía a José Luis García Sánchez (diecisiete guiones juntos), José María Forqué (cuatro), Pedro Masó (cuatro) y José Luis Cuerda (tres), lo primordial es entender desde el principio que la fértil, esencial y categórica asociación entre el guionista y Berlanga (doce películas firmadas conjuntamente) no es lo único que explica la vigorosa entidad e identidad de Azcona, cuya filmografía, incluyendo adaptaciones de sus relatos no escritas por él, se compone de unos ciento diez títulos.

Todo empezó en Logroño cuando el joven Azcona, hijo de un humilde sastre, mientras ayudaba a su padre o se ganaba unas perras como mancebo de farmacia, trabajador de una fábrica de caramelos y contable ocasional, sin estudios superiores, con veleidades taurinas, poca afición al cine y mucha a la lectura, escribía (y publicaba) versos y cuentos. Hijo de sastre: hacer un buen patrón, cortar y coser bien, no dar puntada sin hilo, esmerarse en el acabado y presentación... Sin saberlo, Azcona estaba aprendiendo para su futuro oficio de guionista.

Gracias a la amistad con Antonio Mingo en las tertulias del Café Varela, y meses después de llegar a Madrid y sobrevivir en pensiones y con oficios rudos (en una serrería y en una carbonería), Rafael Azcona entró a colaborar en 1952 en la revista humorística *La Codorniz* como articulista y viñetista (*El repelente niño Vicente*), tarea que proseguiría en el diario *Pueblo*. La viñeta, buena escuela de guion:

una imagen, pocas palabras. Síntesis, selección, condensación.

En *La Codorniz* concurrían las influencias que pasarían a ser el sustrato del humor y de la visión de la vida del narrador –nueve novelas ‘propias’ más cinco ‘alimenticias’ firmadas con el pseudónimo de Jack O’Relly– y guionista: la tradición española de lo quevedesco, lo esperpéntico, el absurdo, lo ‘ramoniano’, lo sainetesco, la picaresca, el humor negro y también la huella de un humorismo ita-



liano de revistas como *Il Bertoldo*, fundada por el guionista del neorrealismo cinematográfico Cesare Zavattini, más tarde amigo de Azcona y uno de sus maestros.

*La Codorniz*, como han estudiado detalladamente Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo en *La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa)* (Cátedra/Filmoteca Española, 2019), fue durante más de tres décadas un vivero y un punto de encuentro de cineastas y escritores de comedia. Excepto *Los europeos* (1960), de *Los muertos no se tocan, nene* (1956) a *Pobre, paraltico y muerto* (1960), pasando por

*El pisito. Novela de amor e inquilinato* (1957), las novelas de Azcona respiraron en la atmósfera del humor codornicesco.

Sobre esas bases debidamente destinadas y centrifugadas, Azcona fue construyendo su estilo y su manera de ver el mundo hasta tener muy pronto un sello personal tan fácil de detectar como difícil de definir. Muy alejado por la distorsión humorística del realismo estricto de ciertos novelistas españoles de su generación –los realistas de los años 50–, no tiene que tomarse a mal decir que, sobre ciertos mimbres y rescoldos costumbristas, Azcona, con su acidez crítica, negritud, pesimismo y sentido del absurdo de la existencia, dinamitó siempre el complacido y complaciente costumbrismo.

El humor negro a cuenta de la muerte, lo funerario, la enfermedad o el fatal destino humano está muy presente en su filmografía, pero la etiqueta de ‘humor negro’ no le agradaba. Como Berlanga, tampoco se veía unívocamente reflejado en el esperpentismo valleinclanesco, aunque estuvo muy presente en sus guiones, particularmente en sus más logradas colaboraciones con José Luis García Sánchez, el ‘socio’ más habitual de su última etapa: cabría citar *La corte de Faraón* (1985), *Pasodoble* (1988) y *El vuelo de la paloma* (1989) y, ya puestos, no olvidarse de la huella de la picaresca en la itinerante *Suspiros de España (y Portugal)* (1995).

La filmografía italiana de Azcona y Ferreri es muy mal conocida en España con la excepción de la en su día escandalosa y hoy bastante olvidada *La gran comilona* (1973), en la que el exceso en la comida y el sexo con el horizonte del suicidio de un grupo de amigos quiere ejemplificar el callejón sin salida de la existencia humana. La censura española se encargó de prohibir, cortar o retrasar –a veces, para siempre– las películas del tándem, cuando no de reconducirlas, en los años 60 y 70, a los minoritarios circuitos de Arte y Ensayo. La presunta manga ancha de la censura italiana –tantas veces igual de rígida que la española– llevó a Azcona, con el aliento de Ferreri, a explorar con mayor virulen-

cia terrenos más radicales en su visión del sexo, la religión y la iglesia y de los distintos poderes, al tiempo que el italiano le llevaba por territorios culturalistas, políticos, simbólicos y abstractos que, como se demostró en su finalmente malograda relación con Carlos Saura para Elías Querejeta –citamos solamente *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1973) y *La prima Angélica* (1974)–, no eran su elemento más natural.

Mencionar aquí títulos como *L'ape regina* (1963), *La audiencia* (1971) o, incluso, *La última mujer* (1976) y *Adiós al macho* (1978) –merecedoras en su momento de la atención de la crítica y los festivales– conduce a la melancolía, pues muy pocos espectadores las habrán visto y hoy parecen estar exclusivamente bajo la tutela de filmotecas y retrospectivas festivaleras.

Pero Ferreri nos lleva a un asunto del máximo interés: Azcona y Kafka. En su imprescindible *Rafael Azcona: hablar el guion* (Cátedra, 2006), Bernardo Sánchez ya se ocupaba del persistente deseo azconiano desde 1957 de adaptar *El castillo* (1926) a la pantalla. Vuelve a ocuparse extensamente, con Santiago Aguilar, en *Rafael Azcona. Lo que no pudo ser (y lo que fue de aquella manera)* (Pepitas/Filmoteca Española), donde documentan hasta 79 proyectos de Azcona y sus directores *partenaires* impedidos por las censuras diversas.

Azcona y Kafka, ¿imprevista asociación? AEs seguro que Azcona barruntaba que el ser humano no está tan lejos del insecto en el que deviene Gregorio Samsa en *La metamorfosis* (1915). La hipótesis sería que, en su cine, el castillo en el que el agrimensor K. intenta abrirse paso y hallar explicaciones es el conjunto social en el que los personajes de Azcona se pierden pugnando por encontrar su lugar y satisfacer sus necesidades y deseos.

En sus películas con Berlanga se percibe siempre un mismo hilo: un individuo tiene un objetivo para salir de una crisis o lograr un anhelo. No lo conseguirá. El grupo que le rodea le entorpecerá, los mecanismos del poder y de la sociedad se

## EN SUS PELÍCULAS CON BERLANGA SE PERCIBE SIEMPRE UN MISMO HILO: UN INDIVIDUO TIENE UN OBJETIVO PARA SALIR DE UNA CRISIS O LOGRAR UN ANHELO. NO LO CONSEGUIRÁ



lo impedirán. Habitualmente terminará peor de lo que empezó. Burgueses y pobres se sirven de argucias y trampas para nada. La frustración es el destino, la felicidad es una quimera. La condición humana es patética, lo que lleva a la compasión. Las comedias de Azcona con Berlanga (y con otros) siempre contienen la tragedia. La risa se tiñe de tristeza. Así sucede en *El verdugo* o en *¡Vivan los novios!* (1970), incluso en la trilogía iniciada en *La escopeta nacional* (1978) y en *La vaquilla* (1985), estas dos últimas los mayores éxitos de público de la pareja.

*¡Vivan los novios!* y, antes, *La boutique* (1967) son los paradigmas más claros de otra línea troncal azconiana (también con otros directores) y berlanguiana, hoy (y también con anterioridad) muy controvertida: las relaciones entre hombres y mujeres. Ellos siempre dijeron que consideraban a las mujeres superiores... y temibles. El deseo sexual masculino

(siempre punto de partida) busca satisfacerse en compatibilidad con la libertad. Imposible. El hombre pasa de una madre y de un núcleo familiar castrantes al dominio de una mujer castradora.

Así, el matrimonio es un cebo, un sumidero. El dentista de *Tamaño natural* (1976) –que provocó protestas feministas– optará por dejar a su mujer y convivir con una muñeca de poliuretano. También le destruirá, como la irrupción de Arabel Lee termina destruyendo a Fernando Tobajas en su apartado encierro en la magistral *El anacoreta* (Juan Estelrich, 1976). Azcona estuvo casado con la profesora e investigadora norteamericana Susan Youdelman hasta su muerte en 2008, durante casi cincuenta años. Tuvieron dos hijos, Daniel y Bárbara.

Un hombre de derechas (Berlanga) y un hombre de izquierdas (Azcona) lograron entenderse y ‘negociar’ sus historias sobre el suelo de su común libertarismo. Azcona tomaba su material de la calle, capturaba situaciones, conversaciones y tipos humanos en las terrazas, en el transporte público, en los bares...

Solían reunirse los dos para “hablar el guion” –como diría Bernardo Sánchez– sobre todo en cafeterías de El Corte Inglés, modo de seguir avistando la realidad y de alimentar de observación sus ocurrencias. Sus historias iban tomando cuerpo –como con Trueba y García Sánchez en el Asador Frontón– con la charla. Azcona, además de buen cocinero en su casa de Paseo de La Habana, era buen conversador, comedor y bebedor.

Con lo trabajado en cafeterías y restaurantes, Azcona escribía en solitario en su estudio las páginas correspondientes a lo hablado para ofrecerlas después a la consideración de su director asociado. Entre sus colegas directores, su prestigio, amén de en su capacidad como dialoguista, consistió en importante medida en su rigor, en su capacidad de ordenar, pulir, estructurar y desechar lo superfluo. Era meticuloso en todo y le gustaba presentar sus manuscritos sin erratas y de forma impecable. El orden, su paradoja. ■

Fue Serrat quien cantó en el estribillo de *Lucía* a la nostalgia por lo que nunca tuvo, por lo que perdió. No sabremos ya si alguno de los 79 proyectos malogrados de Azcona hubiera sido mejor que cualquiera de los 109 que culminó, pero hemos conocido, por ejemplo, gracias a la soberbia investigación de Santiago Aguilar y Bernardo Sánchez, que en los 60 Serrat, precisamente, iba a participar en *Los aficionados*, una película que llevaba gestándose más de una década y finalmente acabó siendo, después de cambiar tres veces de título, nada menos que *La vaquilla*.

Nos perdimos también, y esto es más hiriente, ver a Antonio Banderas encarnando a Lorca en *Cadaqués 1927*, una película destinada a la Expo 92 que hubiera dirigido Maurizio Scaparro sobre los días que pasó el poeta con Dalí en la Costa Brava. ¿Y qué hubiera pasado si su novela *Los europeos*, que iba a ser adaptada por Berlanga, hubiera contado con Vittorio Gassman y Alfredo Landa? ¿Y si hubiera materializado junto a Pedro Masó los proyectos de *Bodas de oro* y *Matrícula de honor*? ¿Y si José Luis Cuerda y posteriormente José Luis García Sánchez hubieran podido llevar a buen puerto el guion de *El laberinto*? No habría estado mal que al menos el proyecto de *Las hermanas del Don*, la única colaboración que hizo con José Luis Borau, acabara siendo una película.

Desde su etapa en la revista *La Codorniz*, adonde llamó Marco Ferreri interesado en



RAFAEL AZCONA, RETRATADO DE JOVEN JUNTO A SU MESA DE TRABAJO

COLECCIÓN FILMOTECAS ESPAÑOLA

Lo que no pudo ser (y lo que fue de aquella manera)

## Azcona, ¡cuánto nos perdimos!

Cuando no fue la censura, fueron problemas con los productores, la financiación... Santiago Aguilar, experto en la obra de Azcona, y Bernardo Sánchez, autor de la reciente adaptación al teatro de *La escopeta nacional*, desgranar las 79 películas frustradas.

producir la adaptación de *Los muertos no se tocan, nene* —Berlanga rechazó dirigirla—, Azcona encadenó muchos éxitos, pero también varios emprendimientos fallidos. Al principio fue la censura franquista, que amputó partes de *El pisito* y *El cochecito*, de Ferreri, y echó por tierra, entre otras muchas, *Arturo*, sobre un seminarista que se trans-

forma en mujer, e *Inseminación artificial*. Nos hurtaron aquí un reparto formado por Fernando Fernán Gómez, Agustín González y José Luis López Vázquez como el inseminador, aunque alguna escena incluida en este guion sería reciclada en *¡Vivan los novios!* Algo similar ocurrió con la mutilada *Marcia nuziale*, de la que se tomó la idea de las muñecas de plástico para *Tamaño natural*, calificada por Buñuel como “una guarrada”.

En Italia, Raffaele Ascona —así aparecía en los créditos— también tuvo que lidiar con la censura: *La abeja reina* desató un escándalo judicial en el que intervino hasta el Vaticano y Ferreri, el director, fue procesado. Con todo, el fracaso de los proyectos más prometedores tuvo más que ver con los des-

manes de los productores. Dino de Lauretti despidió a Ferreri y relevó a Nino Manfredi como protagonista en *El poder de la mafia*, que fue abucheada después de ganar la Concha de Oro en San Sebastián.

Los productores alemanes arruinaron *Caronte*, una reescritura en clave esperpéntica a cargo de Azcona y Berlanga de *El último caballo*, de Edgar Neville, donde el protagonista, pensado para Fernán Gómez, era el cochero del carruaje de una funeraria. Al menos esta fue, de algún modo, la semilla de *El verdugo*, que tuvo objeciones de la censura en quince escenas. Con Carlo Ponti, marido de Sophia Loren, hicieron *Luomo dei cinque palloni*, pero el productor no permitió que el disparatado argumento devaluara la imagen de

Mastroianni, que iba a ser el protagonista, y finalmente el proyecto se quedó en un *sketch*.

Tras la muerte de Franco, Azcona participó en otros tantos guiones truncados, como el de la cuarta parte de la saga iniciada con *La escopeta nacional*, cuando el proyecto aún se llamaba *Nacional IV*, que acabó abandonando. Siguieron Berlanga y su hijo Jorge, pero fue Manuel Hidalgo quien lo culminó en solitario. El proyecto final (*¡Viva Rusia!*) tampoco salió. En todo caso, la gran espina del guionista fue no haber hecho *El castillo*, de Kafka, por la que suspiró desde finales de los 50 hasta su muerte. Solo queda consolarse con aquella frase de Borau: “La mejor película es aquella en la que no ves nada”. Pero, claro... JAIME CEDILLO



SANTIAGO AGUILAR  
Y BERNARDO SÁNCHEZ  
Pepitas ed., 2026  
336 páginas. 24,90 €

# Viñetas sobre Azcona



EL AÑO DE LAS LUCES (1986)

## La felicidad al salir por la puerta

FERNANDO TRUEBA

Aristóteles decía que la comedia es la forma artística de retratar las debilidades humanas. La comedia nos recuerda lo pequeños, vulnerables y ridículos que somos, le recuerda a Julio César que es mortal. Además, evidencia lo feas que son la avaricia, la maldad y la lucha por el poder frente a la bondad y la generosidad. Pues eso es lo que hacía exactamente Azcona.

Recuerdo que en la primera película que escribimos juntos, *El año de las luces*, Rafael siempre decía que los seres humanos no soportan ver a alguien feliz, y, si lo ven, intentan joderle. Creo incluso haberle oído este lema: “Nada ofende más que la felicidad ajena”. Sin embargo, él, en el plano personal, era un gran humanista, rebotaba compasión e ironía, era un hombre inteli-

gente, muy modesto y muy discreto. Lo era de verdad. La prueba es que nunca hizo exhibiciones de sí mismo y apenas dio entrevistas hasta el final de su vida. Cuando las dio, fue por sus libros, de los que se sentía responsable.

De las películas que escribió, en cambio, nunca se sintió responsable: ni iba a los rodajes ni a festivales ni daba entrevistas. Él solo trabajaba para el director. Nunca escribía un guion para una película si el productor no tenía contratado ya al director. Necesitaba entenderse con él.

Era la persona más encantadora del mundo. Mi mujer sabía cuando había quedado con él por la felicidad con la que me veía salir por la puerta. Fernando Trueba es cineasta. Próximamente, estrenará en cines el documental *Bajañi*.

## Anticipando a Biznaga

ALBA CARBALLAL

“Doña Martina Rodríguez, que Dios no lo quiera, se va a morir. Comprenda usted que a mí me interesa que se muera”. Así le comunica su casero a Rodolfo que, cuando la legítima inquilina del piso en el que él renta una habitación fallezca, tendrá que ahuecar el ala. Esta escena, que podría haberse rodado en 2026 en tantos barrios españoles, pertenece a *El pisito*, adaptación cinematográfica de la novela homónima del propio Azcona.

La película es de 1959. El libro, de 1957. Azcona contenía a Galdós y anticipaba *Barrio*, *Manolito Gafotas*, *AzulOscuroCasiNegro*, *En los márgenes*; también a Montserrat Roig, a Ana Penyas y hasta la música de Biznaga. Supo ver que el sistema, aunque funcione de manera invisible, siempre tiene nombre y apellidos: en tiempos de empresas opacas y fondos buitres, es importante recordarlo.

Hace setenta años, Azcona ya entendió que, si tenía sentido pelear por aquella ciudad de solares en blanco y tranvías lentos como rebaños de cabras —la misma que hoy se revuelve como puede contra la gentrificación—, era por las viejas ludópatas, por los críos imperitinentes, por los callistas enterrados en deudas y, sobre todo, por esas ancianas que no merecían entonces ni merecen ahora que nadie les desee la muerte. Alba Carballal es escritora. Su último libro es *Bailaréis sobre mi tumba* (Seix Barral, 2023).

**Dos antiguos colaboradores perfilan al hombre detrás de los guiones, recordando su humildad y su encanto pero también sus "enfados jupiterinos", y tres admiradores y, de algún modo, herederos abordan la influencia de un autor con mayúsculas.**

## Los almuerzos de Azcona

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Siempre es un placer volver a hablar de Azcona, del amigo y del escritor. Como tantas veces ocurre con los grandes creadores, pertenezcan al ámbito que sea, solo se les suele recordar por la obra y, sin embargo, es justamente en las conversaciones, en las sobremesas, en las tertulias de amigos, el sitio y el momento en que su evocación resulta imborrable.

Tener una conversación con Azcona era un acontecimiento. Yo creo que Rafael tenía una gran honradez intelectual, y que eso se revelaba en sus conversaciones tanto como en sus guiones. Sus guiones – y novelas – pueden someterse a crítica, y los hay mejores y mejorables, pero no encontraremos en ellos trampas y artificios maliciosos para engañar al espectador o al lector. En eso era un modelo de rigor. En el trabajo, esa exigencia hacía que a veces se perdieran posibilidades de brillantez y éxito, pero siempre tenías la seguridad de un trabajo bien hecho. Supongo que eso debería valorarse y hasta estudiarse.

Rafael tenía una gran capacidad de asombro, escuchaba más que hablaba, y ese buen oído lo trasladaba, sin duda, a su escritura cinematográfica o literaria. Pero esa exigencia a veces estallaba, saltabas por los aires, todo hay que decirlo. Sobre todo –no sé por qué– al final de una jornada de trabajo, de una conversación, de una larga comida. Los enfados de Azcona podían ser terribles, jupiterinos, destructivos. ¡Qué cosa tan tremenda un Rafael presa de la ira! Eso formaba parte del espectáculo y, ahora, del recuerdo. Manuel Gutiérrez Aragón es cineasta, escritor y académico de la RAE. Su última novela es *Una extraña velada* (Abada, 2026).

## 500 aviones de papel

JUAN ECHANOVE

Rafael Azcona llegó a Roma para escribir un guion. En la habitación del hotel le esperaban una máquina de escribir y un paquete de 500 folios en blanco. Era una de esas tardes romanas en las que, sin embargo, la inspiración no acababa de presentarse. Así que Rafael empezó a doblar el papel, con cuidado, hasta convertir cada hoja en un avión, y a lanzarlos por la ventana.

Fueron 500 aviones de papel. Quienientos pequeños vuelos suspendidos sobre Roma. Y fue precisamente ahí, en el planeo de aquellos folios sobre la masa de aire, donde encontré lo que la máquina de escribir le estaba negando: la inspiración. Ese era Rafael para mí.

Un hombre profundamente sensible, sabio, de una cultura inmensa y una mirada extraordinaria sobre el mundo. Conocía como pocos al español de a pie: sus miserias, su grandeza, sus contradicciones y sus derrotas. Fue siempre un gran defensor del perdedor, una figura esencial tanto en su literatura como en sus guiones, porque él mismo conocía bien el origen humilde, la necesidad y las dificultades de los comienzos.

Cuando construía un personaje, Rafael trabajaba con la precisión de un entomólogo: observaba, entendía y capturaba los matices del carácter español sin condescendencia ni artificio. Pero aquella imagen de los aviones de papel dice quizá más que cualquier definición: la de un hombre capaz de encontrar una historia allí donde otros solo verían una página en blanco. Juan Echanove es actor y director de escena. Recientemente ha llevado a las tablas una versión de *La escopeta nacional*.

## La historia en el armazón

PABLO REMÓN

Para mí, Rafael Azcona lo significa todo dentro del cine español; es una figura insustituible. Más allá de la humildad propia del oficio, es un autor con mayúsculas. Cuando estudiaba guion en la escuela de cine, él era mi referencia absoluta: el guionista por antonomasia que, trabajando con los mejores directores, lograba mantener una voz propia e inconfundible.

El núcleo de su estilo es que nos retrató a todos sin situarse al margen; al hacer un retrato familiar, dibujaba a toda España. Un ejemplo claro es el inicio de *El jardín de las delicias*, con Carlos Saura. Allí vemos a José Luis López Vázquez en silla de ruedas y amnésico, mientras su familia le representa una grotesca escena infantil para provocarle un shock y lograr que recuerde la combinación de su caja fuerte en Suiza. La gran aportación de Azcona fue aterrizar ese concepto simbólico y críptico, que quizá era de Saura, convirtiéndolo en algo disparatado, divertido y profundamente español.

Su prolífica trayectoria respondía a una brillantez y disciplina implacables. Tenía una enorme capacidad para adaptarse a cineastas tan diversos como Berlanga, Saura o Fernando Trueba, siendo siempre igual y diferente: reconocible pero versátil. Esa entrega se reflejaba en su proceso: podía gastar mil folios para obtener un guion de 150 páginas, desechando 850 por el camino.

Finalmente, además de su humor y su mirada mordaz, Azcona era un maestro de la estructura dramática. Sabía reducir cualquier historia a su armazón exacto para que funcionara con la precisión de un auténtico artefacto de guion. Pablo Remón es dramaturgo y director de escena. Acaba de estrenar *Verborrea* en la Nave 10 de Matadero.



LAURA CHIVITE

## Zapote

**L**a vio todo el mundo, así que posiblemente también todo el mundo recuerda cómo empezaba *Valor sentimental*: sucesivas imágenes de una gran mansión granate, enfocada desde diferentes ángulos, mientras una voz en *off* cuenta que, años atrás, la niña que vivía ahí escribió un relato en el que le daba una entidad humana a la casa: capacidad de ver, oír, pensar. La película, que trata de la relación entre un padre y una hija, y de la relación de ambos con el cine, y del cine en general, y de la ausencia y los silencios, tiene como protagonista, sobre todo, a esa casa. Algo así como la icónica Manderley en *Rebecca* de Hitchcock, con ese comienzo memorable de voz espectral: “Anoche soñé que volvía a Manderley...”.

Ahora, al haber mencionado la genial película de Trier, cualquier lector resabidillo y anticipatorio podría vaticinar que voy a compararla con *El ser querido* de Sorogoyen. Que voy a decir que, pese a sus similitudes, pesan más sus diferencias, los prismas a través de los cuales deciden enfocar la historia. Cómo el arte siempre ha estado lleno de coincidencias temáticas y estilísticas, como el hecho de que *La señora Dalloz* y *Ulises* se escribieran a la vez; dos historias que suceden en un solo día e inventan el monólogo interior. Y es tentador, porque de paso podría hablar de mí y mencionar que, el año pasado, en pocos meses, sin tener la otra ni idea, Pilar Asuero y yo publicamos *Las cabras* y *El ataque de las cabras*, ¿qué posibilidades había? En fin, las casualidades siempre son fascinantes porque nos conectan con el lejano terreno de la infancia en el que la magia existe. Pero, en realidad, no voy a hablar de todo eso. O, al menos, no de un modo más extenso al que ya lo estoy haciendo.

Menciono *Valor sentimental* porque la he recordado a raíz de una novela que leí hace unos días, la maravillosa *Zapote* de

Luis Chaves, publicada en la editorial los tres editores. Cada año, la *rentrée* literaria de septiembre se vuelve algo más excesivo y apabullante. Directamente chiflado. Obsceno, casi. Con doscientos cincuenta títulos nuevos apareciendo diariamente. Y resulta que entre todo eso yo he tenido la suerte de toparme con esta, la tercera novela del escritor costarricense, y la he leído atravesada por uno de esos sentimientos de totalidad y belleza que te concede la verdadera buena literatura.

Como *Valor sentimental*, aunque de manera, naturalmente, muy diferente, cuenta la historia de varias generaciones que habitan la casa 65 de Zapote, “la primera propiedad en la historia familiar”. Un proyecto de viviendas públicas que consigue casi milagrosamente una mujer a mediados del siglo pasado, a la que le sucede su hija, y después el hijo de esta, y después la hija de este. Hay fragmentos en primera, segunda y tercera persona, escribe en pasado, presente y futuro, da constantes saltos temporales en capítulos breves; todo para contarnos con humor y delicadeza lo difícil que es asir la memoria (como él dice, “el no por universal menos enigmático y caprichoso fenómeno de la memoria”). Y, al mismo

**HE LEÍDO LA NOVELA DE LUIS CHAVES ATRAVESADA POR UNO DE ESOS SENTIMIENTOS DE TOTALIDAD Y BELLEZA QUE TE CONCEDE LA VERDADERA BUENA LITERATURA**

tiempo, para relanzarnos la vieja pregunta de qué constituye lo importante de la vida. Los adjetivos político, íntimo, poético y gracioso no suelen ir de la mano, no suele ser fácil que vayan de la mano. Se necesita mucha gracia para que el pegamento que los une sea invisible. Y, sin embargo, aquí se encuentran y entrelazan con lo que solo se me ocurre llamar maestría. “Nada queda del proyecto social originario, pero mientras siga en pie, ahí sumergida en el aire, es bóveda concreta de lo que cambia y lo que no”. Lo que cambia y lo que no, de eso trata *Zapote*. ●

# SUSCRÍBETE A EL CULTURAL



**LEE CADA SEMANA LA REVISTA  
EN PDF POR SOLO 25 € AL AÑO**



# LETRAS

La historiadora

**Irina Scherbakova es una de las fundadoras de Memorial, una organización ilegalizada por Putin que ha estudiado —y destapado— las violaciones de los derechos humanos ocurridas durante la etapa soviética. Visita España para participar en los Encuentros de Pamplona.**

El 28 de enero de 1989, apenas unos meses antes de la caída del Muro de Berlín, un grupo de historiadores y activistas rusos fundó Memorial, organización que tenía como fin el estudio de la violación de los derechos humanos durante el periodo soviético. Abordaban, pues, asuntos espinosos, tabú en su mayoría durante décadas, como los gulags o la Gran Purga stalinista. Toda una piedra en el zapato para Putin. En 2014, tras la ocupación de Crimea, Memorial fue declarada “agente extranjero”. Finalmente, a principios de 2022, poco antes de la invasión de Ucrania, fue ilegalizada. Ese mismo año, el organismo recibió el Premio Nobel de la Paz.

Irina Scherbakova (Moscú, 1949), miembro original de Memorial, se exilió en Alemania en 2022. Desde allí, con varios de sus colegas, ha dado una segunda vida a la organización a la que ha dedicado buena parte de su carrera con el Zukunft Memorial, donde, como pueden, siguen desarrollando las mismas tareas. Ahora, además, tienen otro objeto de estudio bajo su lupa: los crí-

**Irina Scherbakova**  
**“El orgullo nacional no es un sentimiento productivo”**

menes perpetrados por el régimen de Putin.

Hablamos con Scherbakova coincidiendo con la visita que hace a nuestro país para participar en los Encuentros de Pamplona el próximo 12 de octubre. Allí hablará de la labor fundamental de Memorial para preservar la conflictiva Historia de un país tan complejo como Rusia. Acerca de este tema también versa su ensayo recientemente publicado *Memorial* (Temporal Casa Editora), en el que recorre los más de 30 años de vida de la institución.

**Pregunta.** A menudo se ha dicho que “Rusia es un gran país con pasado impredecible”. ¿A qué se refiere esta afirmación? ¿Qué problema tiene Rusia con su historia?

**Respuesta.** Esta fórmula irónica significa que el pasado y las figuras históricas de Rusia —y antes de la URSS— se instrumentalizan con fines políticos y propagandísticos en distintos periodos de la historia. En la época de Stalin, la Rusia zarista era “la prisión de los pueblos” y el derrocamiento de los Romanov se consideraba una consecuencia legítima de la revolución, pero en la década de 1990 la situación cambió. Lenin y las revoluciones se interpretaban como un mal que se había abatido sobre Rusia, como una tragedia. En la era Putin, Stalin ha pasado de considerarse un dictador sanguinario a un héroe de la II Guerra Mundial.

**P.** ¿Cómo ve la Rusia de hoy las Guerras Mundiales?

**R.** La derrota en la Primera Guerra Mundial, que condujo al derrocamiento del zar, a la revolución y a la guerra civil, se atribuye a la traición de los liberales y de Occidente. La victoria en la Segunda Guerra Mundial es la principal fuente de orgullo nacional y de patriotismo. Cada vez más se inter-

## **“AFD PROPONE ACABAR CON EL ‘CULTO A LA CULPA’ POR EL NAZISMO, YA QUE ESTE ES UN PEQUEÑO EPISODIO DE LA HISTORIA ALEMANA”**

preta como una guerra contra el “Occidente colectivo”. Y la guerra con Ucrania se promociona como una continuación de la guerra contra el nazismo.

**P.** ¿Y la era soviética?

**R.** Hace ya más de veinte años, Putin pronunció la famosa frase en la que afirmaba que la desintegración de la URSS fue la mayor catástrofe geopolítica del siglo XX. A lo largo de estos veinte años, los aspectos negativos del pasado han ido desapareciendo del discurso oficial, mientras que los logros de la época soviética han pasado a primer plano. Ahora, la historia de las represiones políticas debe quedar en un segundo plano. Por eso se prohibió Memorial. Después se cerró el Museo Estatal de Historia del Gulag. En su lugar se ha creado una espantosa Disneylandia *kitsch* con instalaciones que muestran el “genocidio contra el pueblo soviético” durante la Segunda Guerra Mundial. No es más que una tergiversación de la trágica historia real de la guerra, con el objetivo de mostrar que Rusia siempre es la víctima. Y de todos los fracasos se culpa al “colectivo” Occidente.

**P.** ¿Cree que esta curiosa relación con su historia solamente afecta a Rusia? Estoy pensando, por ejemplo, en el

tratamiento de la Segunda Guerra Mundial por parte de Hollywood.

**R.** La historia suele servir de fuente para la creación de mitos. Pero yo no hablaría de Hollywood en este caso. El cine puede generar mitos, pero nadie ha afirmado que Polonia atacara a Hitler en 1939, al revés de lo que sucedió. La instrumentalización del pasado es una tendencia común en la actualidad entre las fuerzas de extrema derecha e izquierda de diversos países. En Alemania, por ejemplo, la AfD propone acabar con el “culto a la culpa” por el nazismo, ya que esos 12 años son solo un pequeño episodio en la gran historia alemana.

**P.** ¿Nos acercamos a una nueva era imperialista?

**R.** Para empezar, aclaremos el término histórico “imperialismo”: ¿qué significa en el contexto actual? ¿Volverá Inglaterra a someter a la India? No, hoy en día la situación es diferente: se trata de una lucha por la influencia y la dependencia económica, por ejemplo, de China. Sin embargo, si hablamos de la agresión desatada por Putin contra Ucrania, se trata de un intento de sumisión, lo que nos remite al pasado.

**P.** Memorial fue ilegalizado en 2022 por Putin. ¿Qué es lo

que teme exactamente de la institución que usted fundó?

**R.** Ocurrió porque Putin está obsesionado con su visión mitológica y falsa del pasado. Memorial es un símbolo de la memoria del terror masivo y de las millones de víctimas que no encajan en ese mito nacionalista. Además, no solo se ocupaba del pasado, sino que también documenta los crímenes del régimen de Putin.

**P.** Sigue con su labor desde Alemania con Zukunft Memorial. ¿Es posible preservar el pasado de un país desde el extranjero?

**R.** Lo intentamos. En primer lugar, conservamos nuestros archivos digitalizados y recopilamos otros nuevos. Muchas personas se han marchado de Rusia llevándose documentos consigo, y les ofrecemos conservarlos. Intentamos hacer frente a la falsificación de la historia por parte de Putin: seguimos trabajando con los jóvenes, organizando exposiciones y publicando libros.

**P.** ¿De qué se puede sentir legítimamente orgulloso un ruso hoy?

**R.** En general, no creo que el orgullo nacional sea un sentimiento productivo. Suele ser utilizado por populistas y dictadores para consolidar su poder. Pero sí se pueden encontrar ejemplos positivos: se puede sentir gratitud hacia aquellos que superan el miedo; hacia quienes van a la cárcel por sus convicciones y están dispuestos a morir por ellas, como Alexei Navalny. Podemos recordar que fueron las protestas masivas a finales de la década de 1980 las que empujaron a Gorbachov a llevar a cabo reformas que, en última instancia, condujeron al desmoronamiento del bloque socialista y a la liberación de los países europeos de los regímenes comunistas. **ÁNGEL MORA**

## **“AHORA HAY UNA DISNEYLANDIA KITSCH QUE MUESTRA EL ‘GENOCIDIO SOVIÉTICO’ EN LA GUERRA CONTRA HITLER”**

A close-up portrait of Elena Medel, a woman with short, dark, wavy hair and light-colored eyes. She is wearing a dark, possibly black, top. She has a slight smile and is looking directly at the camera. The background is a plain, light-colored wall.

*Todos mis pecados  
y la mitad de mi dolor*

# Lúcida, sin corazón

En *Todos mis pecados y la mitad de mi dolor*, Elena Medel (Córdoba, 1985) ha construido una novela de campus, que además es mucho más. Sus páginas desmantelan la mentira de la meritocracia o, dicho de otro modo, la ideología del esfuerzo y del sacrificio. El vampiro emerge en la novela como figura a la vez de poder y de terror, no solo en el poema de Byron, “El infiel”, también en

la facultad de Filología Inglesa: los cuerpos se ofrecen humildes y en servidumbre ante el poder del vampiro, se desangran a la espera obtener la vida eterna, que en el campus significa conseguir una placita.

Pero nada es nunca fácil. La ideología del trabajo a destajo se desmorona entre los pasillos de la facultad: la sumisión es al fin lo que alimenta el sistema,

pero las castas heredan el poder reverencial del profesor titular. No en vano, la novela es una suerte de sátira costumbrista que señala sin piedad las miserias corruptelas de las universidades: amiguismos, puñaladas, falsa civilidad, un nido sucio de ratas que se muerden y se comen por obtener un lugar estable y reconocido donde poder descansar al fin de toda exigencia y detener

el horror de tener que demostrar, doblegarse, fustigarse.

Medel realiza una inmersión (excelente, impresionante) en la intimidad de un manojo personajes execrables y egoístas, que lejos de ser extraños o tan solo despreciables, se parecen a nosotros, a esa parte más ruin que todos llevamos dentro: la ambición o el afán de que otros nos valoren, que seamos recono-

cidos, que no seamos un cero a la izquierda todo el tiempo.

La poeta, ensayista y narradora cordobesa no se anda con remilgos... la fe y la esperanza emergen en la novela como instancias risibles por inocentes: “sé fuerte” le dice el cura a la tía Isabel, y treinta años más tarde Dios seguía en silencio, sin decirle una palabra. Así es la vida, nos dice la autora, así es la carrera universitaria: años de devoción y si esperas respuesta, a lo sumo y con suerte, una patada o tal vez un silencio insoportable.

El microcosmos universitario también le sirve a Medel para realizar una crítica despiadada contra el privilegio de cuna, que es esa estirpe tocada por la suerte y por la gloria sin mover un solo dedo. Su estructura, jerárquica y absolutista, expulsa a quienes vienen de barrios del extrarradio con la intención de medrar y de entrar en el sistema. Esfuerzo, abnegación: nombres de la humillación o eso que el narrador denomina “la capacidad para la devoción”. Y de nuevo el vampiro que aparece como imagen y como espejo: dar la sangre no implica nada más que vaciarse de conciencia y de orgullo de origen y de clase o acaso agachar la cabeza ante el padre en acto de vasallaje. No pretendo destripar la novela en absoluto: no puedo ofrecer más pistas en la carrera que lleva a la titularidad.

Tampoco revelo nada si digo que los personajes, como se apunta, cumplen “la función que os han asignado para que nada cambie, y mantener el orden. Joder, qué bajón”. Y es cierto: *Todos mis pecados y la mitad de mi dolor* es una novela sumamente desesperanzada.

Quiero decir, lúcida, sin corazón. Cómo decirlo sin que el lector desee huir cuando lo que debiera hacer es salir corriendo hacia la novela. Lo dice Medel: “Ser persona es ser un monstruo, pero algunos lo son más”. Pero también: la estructura cotidiana que podría sostenernos (la familia, la pareja) es la muerte de las almas, del deseo, del amor; lo normal es lo aberrante. El matrimonio es un sitio de coerción y miseria y los amantes no salvan. El egoísmo anula el anhelo de vivir, de encontrarse con los otros. Qué mundo horrible es este donde todos se observan el ombligo con fruición. Fuera no hay nadie. No hay nada.

La facultad de Filología Inglesa no sirve solo como metáfora de los mecanismos de poder, sino que también funciona como sucursal del infierno que

que acabará infeliz y encerrado en una vida adulta de proletario agobiado por los hijos, la mujer, los críos y el trabajo. Los bloques de los barrios periféricos marcan los límites; nos dijeron que los cuerpos trabajadores y humildes podrían rebasar las fronteras invisibles. Mentira. Eso dice Estefanía con la vida de su cuerpo, totalmente “insignificante en el engranaje del mundo”.

En el poema de Lord Byron, que es crucial en la novela, el vampiro es infiel: chupa almas y usa cuerpos en su propio beneficio. Pero mientras el Lord reduce sus personajes a puro estereotipo, Medel opera en sentido opuesto: usa el cliché y sin embargo consigue insuflar una intensa humanidad a todos sus personajes, con la grasa de sus cuerpos y de sus comidas, con los vómitos, el rímel, los cubatas, el sudor, las borracheras, los bailes y sus tristes ambiciones. El cliché en su escritura adquiere vida profunda, es complejo y no tan solo una imagen o un capricho: funciona como emblema y a la vez exuda carne. Tanta carne y tan real que el lector se pregunta, pero qué mundo de mierda.

Medel escribe con rabia latente, contenida, impresionante, pero hace de esa ira una instancia literaria donde las voces, los tonos, la poesía y el juego con los géneros (el diario personal, las actas y los informes psiquiátricos, el monólogo interior, el narrador titubeante, los correos electrónicos, los comentarios de texto, el mundo como un teatro de marionetas sin alma) se alían para ofrecer un texto que mete miedo y podría provocar incendios en media España. **BEGOÑA MÉNDEZ**



**ELENA MEDEL**

Seix Barral, 2026

384 páginas. 22,90 €

es la vida en sociedad: un lugar encarnizado donde campa el cinismo disfrazado de artificio, de elegancia, de sapiencia.

Estefanía, la estudiante choni demasiado maquillada y con kilos de más, es la única capaz de ofrecer algo de luz, pero solo en su fuero más íntimo y personal: en la vida material, ellos ganan y ella pierde. Pierde el vínculo del barrio, las amistades, el novio. Un novio

**MEDEL ESCRIBE  
CON RABIA LATENTE,  
PERO HACE DE ESA  
IRA UNA INSTANCIA  
LITERARIA DONDE  
TODO SE ALÍA PARA  
OFRECER UN TEXTO  
QUE METE MIEDO**

LAURA C. VELA

*Una noche de 1947*

# Quando callan las armas

La actividad pública de Ángeles González-Sinde (Madrid, 1965) está plagada de hitos. Fue ministra de Cultura entre 2009 y 2011, presidenta de la Academia de Cine (2006-2009) y, hasta hace unos días, gobernaba el Patronato del Museo Reina Sofía. En lo profesional, González-Sinde es una conocida guionista y directora cinematográfica, ámbitos en los que ha destacado con películas como *La buena estrella* (1997), de Ricardo Franco, y con *La suerte dormida* (2003) o *Después de Kim* (2026), ambas dirigidas por ella (la última basada en la novela homónima de la que también es autora).

En *Una noche de 1947*, Ángeles González-Sinde recupera el tema de la posguerra. Para ello, sitúa la trama en un pueblo de la sierra de Teruel y explora las relaciones entre algunos de sus vecinos. Nieves, una médica novel, elige la población para iniciar su carrera profesional. Al principio la acompaña su pareja, que huye del lugar y de la relación que los unía. A pesar de su reticencia a iniciar nuevas amistades, la maestra se convierte en una aliada de la doctora, a la que pone sobre la pista de Micaela, una alumna que ha empezado a tener “ausencias” en clase. Cuando Nieves la intenta ayudar se da cuenta de que Mica arrastra traumas del pa-



ELENA LÓPEZ DE LANADRID

**UNA NOCHE DE 1947 ES UNA OBRA AMENA QUE  
PODRÍA TRANSFORMARSE EN UN GUION  
CINEMATOGRAFICO CON FACILIDAD**

sado que le causan un dolor profundo y le impiden llevar la vida normal de una niña. En su indagación, entra en contacto con los padres de Micaela, con su abuela y con varios habitantes de la población que ven con suspicacia cómo la joven recupera historias que ellos habían mantenido ocultas.

La novela, escrita en un tono intimista, focaliza su interés en la psicología de los personajes, para lo que cuenta con varias tramas que confluyen en una medular: el vínculo entre Nieves y Micaela y

la investigación sobre el pasado familiar de la chiquilla. A ella se supeditan el fracaso de la relación amorosa de la doctora—que se resuelve de forma poco convincente en las pri-

meras páginas—, su soledad sentimental, su crecimiento personal, la amistad con la maestra, la conexión con su familia más cercana y la intriga que se teje alrededor del pasado histórico. A medida que Nieves avanza en sus pesquisas, aumenta su madurez y se hace consciente del valor que cobran algunas personas en su vida.

*Una noche de 1947* es una obra amena que, por sus características argumentales y visuales, podría transformarse en un guion cinematográfico con cierta facilidad. El libro indaga en la violencia que se vivió tras nuestra Guerra Civil, sobre todo en comunidades pequeñas donde las personas se conocían y no era fácil esconder las ideas. La novela muestra cómo existen hechos lejanos que pueden condicionar la realidad presente de quienes no los vivieron, y es ahí donde encajan unos escritos remotos que la facultativa encuentra en su vivienda por casualidad. Algunos de sus diálogos, no obstante, sobre todo los que rematan la relación entre Nieves y Manuel, pecan de libresco y otros responden solo a la intención del narrador. Además, resulta poco verosímil la obstinación de la médica en la investigación, el cambio de actitud de algunos personajes y ciertas ensoñaciones de la protagonista. **ASCENSIÓN RIVAS**



**ÁNGELES GONZÁLEZ-SINDE**  
Lumen, 2026. 272 páginas. 21,90 €

*Bajo la luna negra*

# Un verano más negro que azul

Desde sus inicios, la obra narrativa de José Ovejero (Madrid, 1958) se inscribe dentro de lo que se denomina con el impreciso término compromiso. Tampoco ahora, en que se ha impuesto el tratamiento de la subjetividad (la infancia, los conflictos amorosos, el sexo, la memoria familiar...), ha desatendido ese impulso seminal, e incluso lo ha acentuado al límite de la denuncia socio-política explícita en el diario que publica en el digital *La Marea*. Su última novela, *Bajo la luna negra*, también se adscribe a esa inclinación a analizar el mundo actual desde un punto de vista crítico.

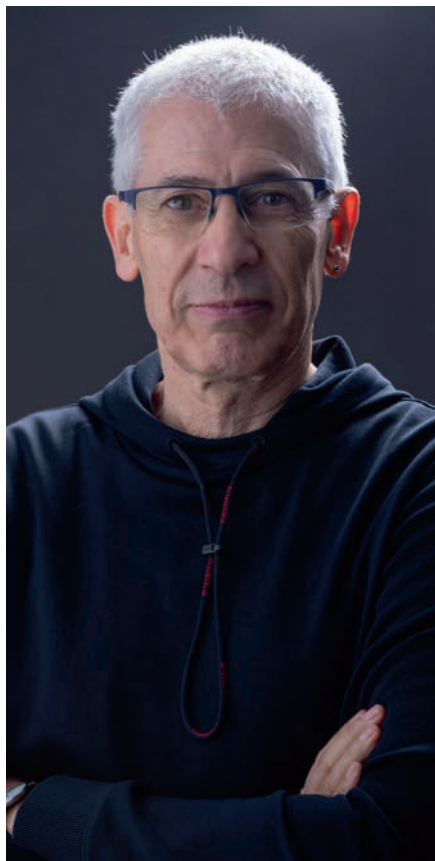
*Bajo la luna negra* desarrolla en apariencia una simple historia costumbrista. La familia compuesta por los padres (Antón y Mónica) y el hijo pequeño (Luis) va de vacaciones a un innominado lugar playero. Al llegar al sitio, en una aglomeración de gente, el niño saca la mano por la ventanilla del coche y le quita el deslucido sombrero de paja a un harapiento vagabundo, Fritz. Encuentros entre la pareja de clase media y el sintecho alemán van cargando de tensión el relato y este avanza de forma sorprendente hacia un desenlace dramático y violento que conforma una trama criminal.

El deliberado aspecto sencillo del argumento se intensifica por la técnica que adopta Ovejero. La historia nos llega desde un narrador externo que funciona como una cámara de fotos o de cine y el relato semeja un álbum, reportaje o película. Se trata de una mirada “objetalista” que recuerda al *nouveau roman* de los años cincuenta del pasado siglo. Como en aquella *école du regard*, en *Bajo la luna negra* los objetos y la materialidad física de los escenarios adquieren consistencia absoluta.

Por el contrario, no hallamos ni pizca de observación psicológica. La novela se limita a la fría presentación de comportamientos, hechos y situaciones.



**JOSÉ OVEJERO**  
Galaxia Gutenberg, 2026  
174 páginas. 17 €



ASÍS AYERBE

nes. A lo cual contribuye con fuerza un estilo lacónico, de frases breves, independientes, con abundancia de oraciones nominales y escasez de subordinadas, que no es pobreza verbal sino la forma lingüística elegida para ver el mundo.

Esta técnica nos va presentando ante los ojos detalles significativos intencionadamente seleccionados por Ovejero e impasiblemente grabados por el narrador-cámara.

En la cinta aparecen los tics delatores de una pretenciosa clase media; el turbio fondo de las relaciones de pareja; la violencia íntima en el trato privado familiar; la brutalidad pú-

blica nazi contra el mendigo; la bondad del buen sanitario o la tolerancia con el indigente de algunas personas. Aparte de la maldad con raíz de clase del advenedizo burgués Antón y de la complicidad justiciera de Mónica y Fritz.

Nada de ello puedo detallar para no estropear el aliciente de la intriga, pero sí he de señalar que el enredo está bien ideado, que se beneficia de una sutil carga emotiva y que la resolución implica una justicia poética de alcance moral.

El álbum recoge, pues, un retablo variado de situaciones contemporáneas.

Algo peca José Ovejero de acudir a estereotipos (el mal burgués, el marido déspota, la sufrida esposa, el buen samaritano, el atractivo mendigo o los malvados fachas sin corazón), pero no en grado que anule la autenticidad del testimonio. En cambio, tenemos un reflejo de comportamientos presentes que posee la virtud de no presentarse con explícito valor documental y crítico, sino de surgir de una atractiva historia novelesca.

Mérito especial supone además eludir la escritura convencional y arriesgarse a un estilo personal que resulta una rareza entre tanta prosa rutinaria. **SANTOS SANZ VILLANUEVA**

**EL ENREDO ESTÁ BIEN IDEADO, SE BENEFICIA DE UNA SUTIL CARGA EMOTIVA  
Y LA RESOLUCIÓN IMPLICA UNA JUSTICIA POÉTICA DE ALCANCE MORAL**

## El retiro

## Una meditación sobre la culpa

Charlotte Wood (Cooma, Australia, 1965) aporta la conmoción y las turbulencias interiores a la literatura contemporánea australiana. Su estilo poderoso, controlado y frío se nutre de los terremotos interiores de personajes en apariencia anodinos, en entornos naturales amenazantes, sin perder de vista los interrogantes sociales. Ella misma asume la idea de Saul Bellow: “Quietud en medio del caos”.

Con *El retiro*, Wood ha sido finalista del prestigioso premio Booker. En un país con notables mujeres escritoras, desde las pioneras Joan Lindsay o Barbara Baynton, a las contemporáneas Helen Garner o Kate Morton, la voz contenida, pero henchida de vida, de Charlotte Wood es una de las más originales y potentes entre los autores australianos. Ganó el premio Stella y el Australian Prime Minister’s Literary Award por *En estado salvaje*, y *Weekend* recibió la Medalla de Oro de la Sociedad Australiana de Literatura.

El personaje central de *El retiro* es una mujer sin nombre de mediana edad que abandona su vida activa y a su pareja en Sidney para buscar la soledad en una aislada comunidad religiosa, en Nueva Gales del Sur. Activista medioambiental, la protagonista y narradora, in-



CARLY EARL



CHARLOTTE WOOD

Traducción de J. G. Rodríguez Pazos. Libros del Asteroide, 2026  
282 páginas. 20, 95 €

mersa en una crisis existencial, se concentra en reseñar, inicialmente, los días de encierro como huésped en una cabaña anexa al convento. No es una mujer religiosa, y, sin embargo, teje vínculos inesperados con la vida austera y metódica de las hermanas católicas. En una segunda parte, la narradora ya está instalada de lleno en la intimidad de sus compañeras religiosas. El flujo de conciencia de la única persona seglar puede deslizarse desde recuerdos familiares o escolares a reflexiones sobre la culpabilidad y el perdón. Su memoria se detendrá en actos de maldad ejercidos por unos seres contra otros, en una meditación sobre la culpa y la idea de redención.

La narradora no vive solo en su mundo interior. Circunstancias externas se entrelazan con el monólogo laberíntico, lleno de puertas a diferentes asuntos. Una plaga de ratones y la llegada al convento de los huesos de una monja presuntamente asesina en Bangkok conectarán la vida de las monjas con la realidad exterior. Y, sobre todo, la narradora se encuentra de frente con una famosa monja activista, inmensamente respetada y poderosa, Helen Parry, encargada de transportar los restos de la hermana Jenny para su

entierro en Australia. Helen Parry fue compañera de colegio de la protagonista. Parry fue maltratada por su madre y acosada por el resto de los alumnos por su pobreza, suciedad, orgullo y también porque era capaz de enfrentarse a sus perseguidores. El miedo a las represalias o la vergüenza de haber sido cómplice de aquel acoso rondarán las reflexiones de la narradora.

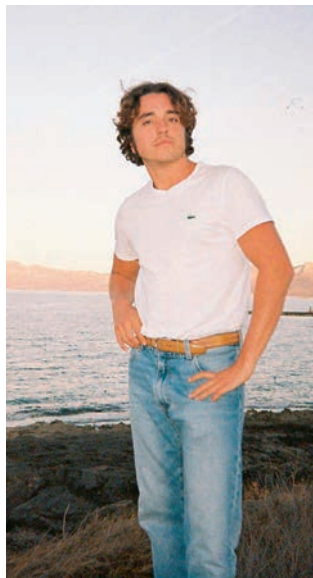
El deseo de arrasar con el pasado, esfumarse de una vida agitada o desaparecer del mundo en un destierro voluntario es un tema clásico en la literatura universal. Wood fragua una historia de desaparición que le permite observar desde fuera tanto las violencias cotidianas como los distintos movimientos del misticismo y la religiosidad. También quienes se esconden del mundo en un convento han hecho daño a alguien, al abandonar a los suyos, piensa la protagonista. Es probable que en este escondido lu-

**WOOD FRAGUA UNA HISTORIA DE DESAPARICIÓN QUE LE PERMITE OBSERVAR LAS VIOLENCIAS COTIDIANAS**

gar la redención esté en los momentos de silencio, entre el huerto y la cocina, en los distintos modos de orar y aceptar a los demás. En las páginas de Wood hay episodios inquietantes y un hilo de pensamiento que exige concentración, pero es una obra de genio que reivindica el placer de leer pausadamente, lejos del mundanal ruido. **LOURDES VENTURA**

La tarde de un domingo

## Nostalgia del amor



ARCHIVO DEL AUTOR

Esa tarde de un domingo del título, tiempo en principio festivo, es aquí el tiempo del *memento mori*: “Desde el día en que nací, / supe que moriría un domingo”. Esto es lo que dicen los dos primeros versos de este libro con el que Gabriel Lavao Calafell (Palma de Mallorca, 2002) se presenta en el mundo de la poesía y, quede ya dicho, con una buena carta de presentación. No es la citada la única mención de la muerte. Por ejemplo, en otro poema se lee: “La vida hacia la muerte”. Lo que recuerda al “ser para la muerte” de Heidegger, cómo esa conciencia rige la existencia.

Entre tanto esa tarde de domingo llega, está la vida, una vida en

parte hecha del pasado: “Como corrientes subterráneas, / toda la gente que he conocido / se desplaza a regiones adormecidas / de parajes destinados al olvido”; se recuerda un amor de una primavera lejana, ya ido: “No existe nada que no te contenga, / mal que por bien no venga”. En fin, “¡ay, las brisas / de aquel día!” son palabras que expresan bien uno de los temas que recorren este libro, la nostalgia, y cómo no habrá de ser así si todo está en trance de desaparecer: “Las mareas [...] / Llegan y se van, / como la arena, como el humo”.

“Cuántas versiones de mí / habrá conocido el paso de cebrá / que cruzo cada mañana”, dice el yo, un yo fragmentado, de ahí que en un poema se diga que escribe “Desde mi celda”; en otro quien habla es un soldado que regresa a casa de la guerra; en otro, que está en Palma donde “nadie conoce mis crímenes”, despliegues de la voz legibles como monólogos dramáticos a la manera de Robert Browning. Y no sé si otra máscara es la que afirma que “La decadencia empezó el día que distinguimos entre realismo / y surrealismo”, opinión más que polémica. No promesa, realidad poética potente es la que aquí se presenta. **TÚA BLESÁ**



**GABRIEL LAVAO**  
Talón de Aquiles, 2026  
62 páginas. 17,31 €

No fue de charol mi otoño de adentro

## Urgencias

Boris Pasternak calificó a la poesía como una “enfermedad aguda”, aunque no sé de ningún poeta que se haya tratado, pero lo que sí es cierto es que la enfermedad es materia literaria en no pocos textos a los que se une ahora *No fue de charol mi otoño de adentro* de Pilar Sanabria (Córdoba, 1963), autora de numerosas publicaciones y conocida activista por la poesía.

Algunos de los títulos de los poemas son expresión directa de la enfermedad, el cáncer y su tratamiento: “Quirófano en latencia”, “Balada de la UCI”, “Sala de espera” o “Anestesia”. Y es significativo porque de un modo absolutamente general el discurso de los poemas de este libro elude el decir directo para desplegarse en todo tipo de figuras y tropos de tal manera que para el lector, fascinado con tal pirotecnia verbal, la enfermedad, el dolor, la incertidumbre por lo que pueda llegar a suceder, todo queda como en un segundo plano y lo que lee son palabras de belleza, poesía desencadenada.

Que en uno de los primeros poemas se lea ya al personaje enfermo (“eché de menos las espadas como labios de Aleixandre”) dice con claridad en qué estilo se inscriben estos poemas. Se podría citar todo el libro, pero basten algunos ejemplos: “En las venas nadaban delfines y también bayonetas celestes que cómicas actuaban en mi sangre como en un circo”, “Hereje descalzo y péndulo de coral te llamé / y flecha de piedra como anzuelo / y acequia de ratas / y avestruz de marfil escondida, / tripulante en una sangre no consentida” o, en “Anestesia”, “¿Con cuántas princesas, hermana, me pudiste llover, / con cuántos alfabetos de desvanes me calaste? / Querida santa transparente que con tu aguja me cosiste en las venas”.

Pese al trasfondo del dolor, transmutándolo, Pilar Sanabria ha escrito un libro que para el lector es un continuo deslumbramiento verbal, pura poesía. **T. BLESÁ**



MARÍA JOSÉ MURES



**PILAR SANABRIA**  
El Bardo, 2026  
60 páginas. 9,50 €

Mi anterior reseña en esta revista versaba sobre un ensayo en torno al turismo masivo que transmitía una intensa sensación de apocalipsis...

Pues bien, tras el desolado *ying* del agotamiento, hoy llega el *yang* alciónico de la celebración, ¡albricias! Nos vamos a ocupar de un libro de viajes que representa justamente lo contrario que el previo: se titula *Acrópolis*. Al leer las páginas helenófilas firmadas por el historiador Antonio Penadés (Valencia, 1970) la impresión predominante es que aún hay lugar para la curiosidad elevada y el descubrimiento en este mundo nuestro.

En compañía de su hija adolescente, de las *Historias* de Heródoto (su especialidad), de unas notas de andar y ver del romántico viajero Edward Dodwell, nuestro autor visita parajes que aún hoy permanecen solitarios. Grecia está cerca, pero, a la vez, se ha conservado notablemente remota: por algunas de sus innúmeras ruinas crece hoy la yedra o la ortiga. Penadés interroga y consulta los parajes. ¿Vieron el rey invasor Jerjes o el poeta liberador Byron esos mismos accidentes o esos mismos templos, o más bien...? Supongo que *Acrópolis* representa la idea de *viajar*, especie noble de actividad que solemos distinguir de la de *turistear*. Mixto de pesquisa geográfica e histórica, *Acrópolis* transmite, no ya una dicha, sino una idea de dicha, por cuanto traslada a nuestras mentes la

## Acrópolis

# Regreso a Grecia



DETALLE DE LA RETIRADA DE LAS ESCULTURAS DEL PARTENÓN (1801) POR PARTE DE AGENTES DEL CONDE DE ELGIN. DIBUJO DE SIMONE POMARDI

noción de un cosmos inagotable en el espacio y el tiempo; de un cosmos libresco, a pesar de Google Earth.

El título del volumen explica, sobre todo, el último tramo del recorrido, en torno al escandaloso expolio británico de la Acrópolis a comienzos del siglo XIX, pero quizá el subtítulo

representa mejor el contenido de la narración viajera: *Desde Tesalónica hasta Atenas, un viaje por la Grecia central con Jerjes y Edward Dodwell*.

El recorrido en coche durante un par de semanas pasa por Meteora, Ioánina, Mesolongi, poblaciones varias del Golfo de Corinto, Delfos, Te-

Grecia previa a la Guerra de Independencia, es decir, de la Grecia bajo dominación otomana. Esta fue descrita por

Dodwell en *A classical and topographical tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806*. Este último libro que homenajea Penadés contenía numerosas ilustraciones, pintadas por el artista Simone Pomardi, quien se embarcó con el mencionado irlandés en su *tour*. De hecho, esta edición ofrece una buena muestra de pinturas del señor Pomardi. A esto hay que añadir unas cuantas referencias a unos partidos de la Eurocopa de 2024...

En estas páginas populosas se habla del dictador albanés Alí Pashá,

de Hesíodo, de la batalla de Lepanto o, sin demasiado afecto, de Plutarco. No se deja resumir. A mí los pasajes que más me han gustado son los relativos a la región de Beocia y a la, al parecer, no muy agraciada ciudad de Tebas. También, la visita a las canteras de las que se sacó la piedra del Partenón. Sobre el expolio de este último por Lord Elgin & Co: "Los británicos llevan defendiendo su oposición a la devolución a Grecia de los mármoles

de la acrópolis con los mismos argumentos, casi siempre falaces, desde hace un siglo y medio. Uno de ellos es ese que afirma que aquella era otra época, que entonces no hubo oposición a la operación, que a todo el mundo le pareció algo normal..." (p. 364). Pues bien, no es verdad. **ÁLVARO CORTINA**

## ACRÓPOLIS REPRESENTA LA IDEA DE VIAJAR, ESPECIE NOBLE DE ACTIVIDAD QUE DISTINGUIMOS DE LA DE TURISTEAR



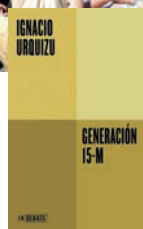
ANTONIO PENADÉS

Almuzara, 2026. 400 páginas. 21,95 €

bas y muchos lugares más. Penadés rememora varias Grecias de la historia (Edad del Bronce, Imperio Romano, Medioevo, Renacimiento y Barroco, Segunda Guerra Mundial...), pero, en fidelidad con el subtítulo, destacan aquí por su protagonismo el recuerdo de la Segunda Guerra Médica y de la



JESUS SOLANA



**IGNACIO URQUIZU**  
Debate, 2026  
96 páginas. 13,90 €

“No podemos seguir creyendo en el viejo futuro si queremos tener un porvenir”. ¿Cómo interpretar esta sabrosa cita de Bruno Latour y desde ella comprender lo que cabría llamar un nuevo “malestar temporal” contemporáneo? Digamos que por el “viejo futuro” cabría entender la crisis de la temporalidad lineal de la mayoría de las gramáticas políticas del siglo XX: el liberalismo, la teleología de la Revolución marxista y el marco temporal ligado al Estado social de la socialdemocracia. Sacrificar el presente trabajando por un futuro cada vez más incierto. Ninguno de estos tres modelos escapa hoy a su crisis. Lo decía bien Johnny Rotten: “Si no hay futuro, ¿cómo hablar ya de pecado”? si no hay ya una promesa de bienestar, una escalera temporal de ascenso social que compense las desigualdades en la esperanza de un futuro mejor, ¿cómo gobernar?, ¿cómo lidiar con las expectativas frustradas?

En los últimos años la figura de Ignacio Urquizu (Alcañiz,

1978), bien en sus apariciones públicas, su labor como profesor y ensayista o incluso en su actividad política, se ha definido por comprender, desde la disciplina sociológica, estas perplejidades tratando de afrontarlas desde una tradición socialdemócrata que siente la necesidad de abordar una reflexión de sus coordenadas teóricas a la luz de los paisajes de incertidumbre de nuestro siglo.

¿Fue el 15M, como otras manifestaciones populares —Occupy, Primavera Árabe, las actuales rebeliones de la Generación Z— una insurrección contra el “viejo futuro” a favor de un porvenir distinto (conciencia de los límites ecológicos, crisis de la sociedad del trabajo, emergencia del feminismo y movimientos *queer*) o una suerte de

oposición confusa que ha terminado allanando el camino a posiciones derechistas? Heredero del espíritu socialdemócrata e, intuyo, como un ciudadano curioso ante un fenómeno inédito que tuvo que vivir en primera persona por el protagonismo de su Facultad en el ciclo español de movilizaciones desde 2011, Urquizu se inclina más bien por lo segundo. Desde ahí busca comprender el fenómeno pertrechado de sus conocimientos sociológicos y apelando al principio de realidad de los datos estadísticos, sin duda un elemento fundamental para cualquier diagnóstico de época. Urquizu, de forma serena y con voluntad de objetividad, apun-

**CUESTIONANDO LA  
MITOLOGÍA DE LA  
TRANSICIÓN, EL 15M  
PUDO ABRIR UNA  
NUEVA VÍA DE APREN-  
DIZAJE HISTÓRICO**

ta a ciertos elementos reprobables de la vida política española —su tacticismo politológico, la búsqueda inmediata del poder a toda costa— que, lejos de ser idiosincrásicos del paisaje pos 15M, parecen más bien ser signos generales de época.

En esta aproximación al fenómeno se observa, no obstante, una cierta tendencia melancólica, modulada por esta visión socialdemócrata, como si el diagnóstico estuviera más orientado a hacer un balance de las pérdidas que a interesarse por nuevas aperturas políticas. No debemos olvidar que, más allá del, no pocas veces malentendido, cuestionamiento del “régimen del 78”, el 15M, evidentemente con sus exageraciones, adanismos y gesticulaciones, cuestionó ese relato “modernizador” y optimista de la Transición sobre su pasado, basado en el convencimiento de que el horizonte de España solo podía ser entendido como una autopista de prosperidad. Al cuestionarse esa mitología del crecimiento, también se pudo abrir una posibilidad nueva de aprendizaje histórico y de diálogo intergeneracional. ¿Se ha perdido este definitivamente o debe restablecerse desde nuevos códigos y lenguajes?

Una última consideración, más interrogativa que crítica. Es cierto que la categoría de “generación” ha sido sociológicamente muy importante —desde Mannheim a Ortega— para comprender el cambio social y que, por tanto, es un elemento importante en cualquier diagnóstico de época. Sin embargo, ¿hasta qué punto resulta limitada si se plantea como foco determinante del análisis?

**GERMÁN CANO**



THE  
NEW YORKER

LETTER FROM LONDON

## A TEEN'S FATAL PLUNGE INTO THE LONDON UNDERWORLD

After Zac Brettler mysteriously plummeted into the Thames, grieving parents discovered that he'd been posing as an oligarson. Would the police help them solve the puzzle of his death?

By Patrick Radden Keefe

February 5, 2024

# En la ciudad de los impostores

Patrick Radden Keefe, autor de *No digas nada* y periodista estrella de *The New Yorker*, reconstruye en su último libro la vida 'fake' del joven Zac Brettler, un chico normal de Londres que cayó al Támesis desde un quinto piso después de haberse hecho pasar por el hijo de un oligarca ruso.

El 29 de noviembre de 2019, de madrugada, las cámaras de la sede londinense del MI6, situada a orillas del Támesis, captaron una silueta en un balcón del edificio de enfrente. Llamado Riverwalk, el edificio es conocido por sus líneas curvas y los precios disparatados de sus pisos, pero también por el secretismo que envuelve a sus residentes (que a menudo ni siquiera viven regularmente allí): apenas hay registros claros de los dueños, entre los que

hay plutócratas extranjeros, empresas más o menos opacas y respetables hombres de negocios.

Aquella noche, la silueta salía a un balcón de la quinta planta y, tras recorrerlo de un lado a otro, volvía al centro del balcón y se tiraba al vacío. La policía encontró el cadáver por la mañana, aunque tardó varios días en identificarlo: se trataba de un chico llamado Zac Brettler, miembro de una familia discretamente acomoda-

da, alguien que en principio no debería haber estado allí. En el apartamento vivía un hombre llamado Verinder Sharma, alias "Dave el Indio", que se dedicaba al narcotráfico y la extorsión.

La policía investigó el caso como si fuera un suicidio y el proceso judicial dejó el veredicto abierto. Cuatro años después, la historia llegó a oídos de Patrick Radden Keefe (Boston, 1976), uno de los reporteros estrella de *The New Yorker*

y autor de algunos libros de no ficción ya clásicos, como *El imperio del dolor*, sobre la responsabilidad de los Sackler en la crisis de los opioides en Estados Unidos, o *No digas nada*, sobre el conflicto de Irlanda del Norte.

El escritor estaba en Londres precisamente por el rodaje de la adaptación de su libro sobre el IRA cuando conoció a un hombre que le contó la historia de Zac. El hombre era amigo de los Brettler. Pese a



RUBÉN VIQUE

lo llamativo del caso —y pese al buen olfato de los tabloides británicos para esta clase de asuntos morbosos— ningún medio había informado de las extrañas circunstancias que rodeaban la muerte del chico.

Matthew y Rachele, los padres, nunca llegaron a creerse que fuera un suicidio. Su hipótesis era que Zac había intentado huir de una muerte segura. La autopsia reveló que tenía la mandíbula rota antes de saltar. Y las cámaras del MI6 captaron movimiento en el piso antes y después del salto, lo cual contradecía la versión de Sharma, que afirmó estar dormido cuando Zac desapareció. Poco después del salto, Akbar Shamji, otro oscuro personaje con un largo y dudoso historial en el mundo de las finanzas, aparecía en el apartamento, se asomaba al balcón y más tarde baja-

ba al río, a inspeccionar el posible lugar del impacto, lo que tampoco se correspondía con su declaración posterior. Los Brettler habían asistido con impotencia a una investigación que no aclaró ninguna de estas contradicciones.

Las pesquisas, sin embargo, sacaron a la luz algo que los perturbó: durante los meses previos a su muerte, Zac se había inventado una vida al margen de ellos. A ojos de aquellos hombres con quienes había pasado su última noche, Zac no se apellidaba Brettler, sino Ismailov, y era hijo de un oligarca ruso. Al parecer, el chico había ido prometiendo los millones de su familia inexistente a todo aquel que necesitara un inversor. Tras insistirles a sus padres, estos le habían dado acceso a las 18.000 libras que habían ahorrado por él desde que era niño; en el momento de su muerte, le quedaban cuatro libras en el banco.

Los padres ya conocían la obsesión de Zac por el dinero y la riqueza —estimulada por el *scroll*/infinito en perfiles de millonarios en Instagram—, pero ignoraban hasta qué punto estaba fascinado con ese universo lujosamente *kitsch* de los oligarcas rusos. El chico había estudiado en una escuela privada llamada Mill Hill y había ido a clase con los hijos de algunos plutócratas. A los rusos ricos, como recuerda y documenta Radden Keefe, siempre les ha gustado mandar a sus hijos a las excelentes y carísimas escuelas privadas inglesas. En solo cinco años, entre 1994 y 1999, el número de rusos entre los estudiantes extranjeros en este tipo de escuelas aumentó del 3% al 20%, una presencia que hoy en Londres se



## EL HIJO DEL OLIGARCA

PATRICK RADDEN KEEFE

Traducción de Javier Calvo

Seix Barral, 2026

496 páginas. 23,90 €

manifiesta a pie de calle, por ejemplo en los coches de alta gama a la puerta de los colegios. Como detalla el autor, las élites londinenses siempre han estado enamoradas del dinero ruso, un idilio que lograron preservar incluso tras la guerra de Ucrania y las sanciones a los oligarcas cercanos a Putin. El caso de Roman Abramovich es paradigmático: el exdueño del Chelsea no tuvo problemas en proteger su fortuna poco antes de la guerra, poniendo a toda prisa todo su patrimonio en fideicomisos multimillonarios a nombre de sus hijos.

Al igual que otros maestros del género, como David Grann, Radden Keefe se borra del relato salvo en los momentos que requieren su presencia. Ocurre, por ejemplo, cuando explica la importancia de su artículo de 2024 en *The New Yorker* como

disparadero de esta historia, ya que animó a otros medios a hacerse eco de la misma. El escritor consigue desenmarañar un relato lleno de mentiras y medias verdades en el que no omite, sin embargo, la confusión: como reconoce en las notas finales, su narración está muy pegada al punto de vista de los Brettler, así que incluye la incertidumbre a la que estos tuvieron que enfrentarse. Radden Keefe es muy hábil en trazar conexiones inesperadas que enriquecen el perfil de sus personajes: por ejemplo, entre Zac y su abuelo Hugo Gryn, famoso rabino de Londres que, tras sobrevivir al Holocausto, fue inventando y reinventando su historia posterior a medida que la vivía.

En realidad, pese a las casi quinientas páginas del libro, la investigación de la muerte se agota relativamente pronto y el autor a veces parece caminar en círculos durante demasiadas páginas; por otro lado, no logra atar los cabos sueltos dejados por la policía metropolitana (que no quiso cooperar con el libro). De ahí que los desvíos sean lo mejor de esta historia: el retrato de Londres en su dimensión más corrupta, con criminales amorales, empresarios sin escrúpulos y autoridades pasivas o negligentes.

El autor retrata la capital británica entre la fascinación y la censura: “Londres es una ciudad tan bonita que, cuando paseas por sus calles, es fácil olvidar que su crecimiento se debió en gran medida a los saqueos imperiales”, leemos. Y poco después, tras mencionar las fachadas impolutas: “La estética dominante de la ciudad es literalmente un blanqueado”. **ALBERTO GORDO**

**LO MEJOR SON LOS  
DESVÍOS: EL RETRATO  
DE LONDRES EN SU DI-  
MENSION MÁS CO-  
RRUPTA, CON CRIMINA-  
LES AMORALES Y  
AUTORIDADES PASIVAS**

| FICCIÓN |                                                       |                                           | (SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA) |
|---------|-------------------------------------------------------|-------------------------------------------|------------------------------------|
| 1       | <b>LOS HUÉRFANOS</b>                                  | Carmen Mola (Planeta)                     | 1/2                                |
| 2       | <b>UNA FAMILIA MODERNA</b>                            | Julia Navarro (Plaza & Janés)             | -/1                                |
| 3       | <b>PAJARITOS PREÑADOS</b>                             | Andrea Abreu (Anagrama)                   | 2/3                                |
| 4       | <b>UN DÍA EN LA VIDA DE CLARITA</b>                   | Rosa Montero (Alfaguara)                  | -/1                                |
| 5       | <b>LAS GRATITUDES</b>                                 | Delphine de Vigan (Anagrama)              | 7/47                               |
| 6       | <b>PRINCIPIO, MEDIO, FIN</b>                          | Valeria Luiselli (Feltrinelli)            | 13/17                              |
| 7       | <b>COMERÁS FLORES</b>                                 | Lucía Solla Sobral (Libros del Asteroide) | 3/54                               |
| 8       | <b>EL LLANTO DE LOS MUERTOS</b>                       | Camilla Läckberg (Planeta)                | 5/4                                |
| 9       | <b>LO QUE PODEMOS SABER</b>                           | Ian McEwan (Anagrama)                     | 9/2                                |
| 10      | <b>LA INQUILINA</b>                                   | Freida McFadden (Suma)                    | 4/3                                |
| 11      | <b>LÁZAR</b>                                          | Nelio Biedermann (Salamandra)             | 6/3                                |
| 12      | <b>LA PIEL DE UNA GOTA</b>                            | César Pérez Gellida (Destino)             | -/1                                |
| 13      | <b>HAN CANTADO BINGO</b>                              | Lana Corujo (Reservoir Books)             | 8/41                               |
| 14      | <b>HIJA DEL CIELO</b>                                 | Rodrigo Cortés (Random House)             | 12/3                               |
| 15      | <b>EL AMOR</b>                                        | Theodor Kallifatides (Galaxia Gutenberg)  | -/1                                |
| 16      | <b>BAJO EL CIELO INFERNAL</b>                         | Alicia Giménez Bartlett (Destino)         | 10/3                               |
| 17      | <b>DORAYAKI</b>                                       | Durian Sukegawa (Chai)                    | 11/17                              |
| 18      | <b>FURY BOUND. FURIA DE LOBO</b>                      | Sable Sorensen (Ediciones B)              | -/1                                |
| 19      | <b>EL VERANO EN QUE MI MADRE TUVO LOS OJOS VERDES</b> | Tatiana Tibuleac (Impedimenta)            | -/10                               |
| 20      | <b>EL TREN DE LA MEDIANOCHE</b>                       | Matt Haig (AdN)                           | 18/2                               |

| NO FICCIÓN |                                                     |                                              | (SEMANA ANTERIOR/SEMANAS EN LISTA) |
|------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------|------------------------------------|
| 1          | <b>FANTASMA</b>                                     | Nerea Pérez de las Heras (Alfaguara)         | 1/3                                |
| 2          | <b>EL HIJO DEL OLIGARCA</b>                         | Patrick Radden Keefe (Seix Barral)           | -/1                                |
| 3          | <b>ADOLESCENCIA</b>                                 | Lucía Galán Bertrand (Planeta)               | 2/3                                |
| 4          | <b>NÚMERO CERO. BOB DYLAN: RETRATO...</b>           | Eduardo Jordá (Libros del Asteroide)         | -/1                                |
| 5          | <b>MUJERES DE HIERRO</b>                            | Boticaria García/Javier Butragueño (Planeta) | -/16                               |
| 6          | <b>GRAN MANUAL DEL FRACASO</b>                      | Juanpe Sánchez López (Anagrama)              | 5/2                                |
| 7          | <b>AQUÍ ME PARO</b>                                 | Javier Marías (Alfaguara)                    | 3/2                                |
| 8          | <b>EL HOMBRE EN BUSCA DE SENTIDO</b>                | Viktor Frankl (Herder)                       | 7/251                              |
| 9          | <b>MIENTRAS ESPERO</b>                              | Elisabet Benavent (Suma)                     | -/1                                |
| 10         | <b>LA HUMANIDAD EN CRISIS</b>                       | Dr. Manuel Sans Segarra (Planeta)            | -/1                                |
| 11         | <b>AÑOS LUZ. DOS DÉCADAS DE UNA CRÓNICA...</b>      | Jacobo García (Anagrama)                     | -/1                                |
| 12         | <b>HÁBITOS ATÓMICOS</b>                             | James Clear (Diana)                          | 9/231                              |
| 13         | <b>LA SOCIEDAD DEL CANSANCIO</b>                    | Byung-Chul Han (Herder)                      | 13/75                              |
| 14         | <b>GAZA Y EL DESTINO DEL MUNDO</b>                  | Santiago Alba Rico (Arpa)                    | 10/2                               |
| 15         | <b>LIBRE</b>                                        | Lea Ypi (Anagrama)                           | -/15                               |
| 16         | <b>DAME VENENO QUE QUIERO VIVIR</b>                 | Leticia Sala (Anagrama)                      | 8/17                               |
| 17         | <b>MUJERES ELEGANTES</b>                            | Milena Busquets (Lumen)                      | 16/12                              |
| 18         | <b>BREVE HISTORIA HERÉTICA DE LA MÚSICA CLÁSICA</b> | Alessandro Baricco (Feltrinelli)             | 11/3                               |
| 19         | <b>EL PASTOR Y LOS LOBOS</b>                        | Santiago Roncagliolo (Seix Barral)           | 4/3                                |
| 20         | <b>EL ÁNGEL DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL</b>       | Agustín Fernández Mallo (Galaxia Gutenberg)  | 6/4                                |

YA EN LIBRERÍAS

*Rafael Moneo, construir las ideas*  
(1954-2024)  
de CARMEN DÍEZ MEDINA

«Lo que más me gusta es ver cómo la gente siente como suyos mis edificios».

Rafael Moneo



ACANTILADO



IGNACIO ECHEVARRÍA

## Revistas

**Y**a no recuerdo dónde leí, hace ya mucho, una observación que juzgo muy certera: la de que las pequeñas editoriales viene asumiendo, en no pocos casos, la función que antes desempeñaban las revistas. Así fue, pienso, desde un comienzo: desde la emergencia de los pequeños sellos editoriales surgidos en su día con espíritu alternativo, de sesgo a menudo contracultural, cuando no —al menos en la España de finales de los años 60— abiertamente resistencial. Baste pensar en la andadura inicial de sellos hoy tan conspicuos como Anagrama y Tusquets, y en sus viejas colecciones “Contraseñas”, “Cuadernos Anagrama”, “Marginales” o “Cuadernos ínfimos”.

Como tantas revistas, también los pequeños sellos editoriales ofrecen catálogos articulados conforme a un criterio bien reconocible, que apuesta por una o varias tendencias bien caracterizadas, abonando cierto espíritu de comunidad.

La mayor fortuna que le puede caber a un pequeño editor es crecer sin perder del todo estos rasgos, funcionando como una especie de “marca”. Así ha ocurrido con sellos como Acantilado y Anagrama, si bien la fusión de esta última en el Grupo Feltrinelli tiende a diluir las connotaciones de la marca —y del criterio que la sustenta— en el creciente caudal de novedades.

No hace mucho, en 2017, Anagrama relanzó su ya histórica colección “Cuadernos Anagrama”, retitulada ahora “Nuevos Cuadernos Anagrama”. Retomaba así la iniciativa de fungir como una especie de revista que ofreciera sus distintos artículos en forma de fascículos. También el sello Debate, encuadrado desde hace mucho en el grupo editorial Penguin Random House, lanzó tiempo atrás la serie “Endebate”, destinada a captar lectores curiosos y de poco aliento, brindándoles los contenidos que años atrás encontraban en las revistas impresas. Estas, entre tanto, han ido mermando en número, y han perdido, salvo muy contadas excepciones, su antiguo predicamento, que llegó a ser mu-

cho, casi inimaginable en la actualidad. El desarrollo de la blogosfera no explica por sí solo el lento ocaso de las revistas impresas, pero sin duda ha sido uno de los factores determinantes del mismo, como en general el progresivo desplazamiento del periodismo a la red, con la consiguiente pérdida del hábito de consumir la prensa en papel. La población menguante de los viejos quioscos —no pocos de ellos convertidos en puestos de *souvenirs* y chucherías— ofrece un indicio elocuente de ello. Pero tiene que haber otras razones menos “técnicas”, por así decirlo, que expliquen la deserción de los lectores de revistas. Pienso que una de ellas podría ser la dificultad de generar constelaciones más o menos orgánicas y significativas de colaboradores, debido tanto a una generalizada inhibición a la hora de articular criterios “fuertes” y novedosos como a la miseria de las retribuciones (forzada, por otra parte, por la cortedad de las tiradas). Otra razón bastante plausible sería la escasa permeabilidad entre la discursividad y las retóricas que prosperan en la red y las que adoptan las revistas tradicionales.

No está de más recordar que muchas de las más prestigiosas revistas del pasado ocupaban volúmenes de cierto grosor, con lomo plano (piénsese en la *Revista de Occidente*). Se coleccionaban igual que los libros, y eran leídas en períodos de tiempo prolongados, según se tratase de publicaciones semanales, quincenales, mensuales, trimestrales... Su consumo, pues, era comparable al de no pocos libros de actualidad y de contenido más o menos arrojadizo que publican algunos pequeños sellos editoriales o aquellas colecciones de los grandes sellos que emulan su ligereza y su juego de piernas.

Como sea, y dado que en la red se van consolidando lentamente revistas virtuales, mejor adaptadas a los nuevos hábitos de lectura, es fácil pronosticar que las revistas en papel, cada vez más residuales, irán asumiendo un papel más bien testimonial, o escorándose hacia la publicación-objeto, codiciable sobre todo en virtud de su realización material. ●

**NO ESTÁ DE MÁS RECORDAR  
QUE MUCHAS DE LAS MÁS  
PRESTIGIOSAS REVISTAS  
DEL PASADO SE COLECCIONABAN IGUAL QUE LOS  
LIBROS, Y ERAN LEÍDAS EN  
TIEMPOS PROLONGADOS**

876

Pleasant Dream

ARTE



# Viaje al mundo de las mujeres prerrafaelitas

**PRERRAFaelISMO. ITINERARIOS FEMENINOS (1850 -1914).** FUNDACIÓN MAPFRE. Madrid. Comisaria: Pamela Gerrish Nunn. Hasta el 10 de enero

Con nuestra mirada actual resulta francamente difícil detectar lo que pudieron tener los pintores prerrafaelistas de innovadores. Si consultas cualquier manual, o la Wikipedia, que ha sustituido a todos los manuales, lo que dice en primer término es que se rebelaron contra la pintura académica por vacua y carente de sinceridad. Ejem. Teniendo en cuenta que sus cuadros están poblados de caballeros en leotardos y damas que parecen la sota de la baraja, no me parece que podamos considerarlos precisamente veraces y cargados de significado.

La así llamada Hermandad Pre-Rafaelita (PRB, por sus siglas en inglés) se fundó en Londres en 1848. El mismo año y en la misma ciudad, Marx y Engels publicaron el *Manifiesto comunista*. El capitalismo empezaba a implantarse a toda máquina y mientras los alemanes lo diseccionaron para tratar de derrocarlo, estos pintores fingieron que no estaba pasando ¿Cómo? pintando hacia atrás, pues afirmaban que desde Rafael todo había sido amaneramiento y desconexión de la realidad. Algo de razón tenían. La pintura académica de mediados del siglo XIX era insoportablemente mentirosa y relamida. Por el camino de la idealización no se podía ir más lejos. Pero había otras soluciones ¿Qué tal un poco de realismo, como el francés Courbet? ¿O qué tal un poco de impresionismo? Es decir, pintar a la gente de su tiempo con el temblor de

la velocidad de su tiempo. Mientras todo eso pasaba en Francia, en Gran Bretaña la Hermandad mantuvo su influencia hasta comienzos del siglo XX. Bien es verdad, y eso lo podemos atisbar en esta exposición, que al rechazar el realismo en beneficio de la estilización, el prerrafaelismo acaba disolviéndose en el *art nouveau* y el simbolismo. Eso en el mejor de los

los que ofrecieran alternativas a las convenciones del arte del presente. El resultado fue volver la vista al arte medieval, a los primitivos italianos y flamencos como Piero della Francesca o Alberto Durero. Así pues, buscaron el colorido brillante y el detallismo naturalista (esto de modo obsesivo y hasta escalas microscópicas).

Los fundadores de la Hermandad fueron John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt. Con posterioridad ingresaron en ella William Rossetti, Frederic Stephens, Thomas Woolner y Arthur Hughes. En paralelo, se desarrolló una dimensión mercantil de este ideario por cuenta de Edward Burne-Jones y William Morris, que constituyeron una empresa: Arts and Crafts Co. Por su parte, el influyente crítico John Ruskin les proporcionó respaldo teórico y a veces incluso económico. Más allá de eso, un amplio círculo de pintores y poetas trabajaron bajo premisas semejantes. Pero, como puede comprobarse, las señoras brillan por su ausencia.

Y, sin embargo, entre los prerrafaelitas las mujeres ocupan un lugar destacado. Abundan en sus cuadros las figuras femeninas de arrolladora belleza. Modelos, musas, amantes o todo al mismo tiempo, la vida sentimental de la Hermandad es por momentos tan intrincada que tienes que hacer un esquema. Pero solo desde hace unas décadas se ha puesto el foco



ANNA BLUNDEN: *LA CANCIÓN DE LA CAMISA*, 1854.  
A LA IZQUIERDA, EMMA SANDYS: *DULCES SUEÑOS*, 1876

casos. En el peor, en una pintura *kitsch* que parece hecha por la IA, si internet funcionara a vapor.

En su presentación en sociedad, mediante una exposición en la Royal Academy en 1850, la Hermandad hizo patente su ideario: una búsqueda de la autenticidad basada en la observación directa de la naturaleza y el estudio del arte del pasado para encontrar mode-

en las mujeres como artistas. Lo primero que se descubrió al hacerlo fue el papel que tuvieron tanto para extender la estética del movimiento a ámbitos como la ilustración, las artes decorativas o la fotografía, como a prolongarlo en el tiempo. Como su acceso a la enseñanza académica era muy restringido, la estética prerrafaelista, basada en la autenticidad y el esfuerzo individual, más que en la aplicación erudita de la tradición, resultaba especialmente apropiada. La fidelidad a la realidad prerrafaelista les daba la posibilidad de

**ENTRE LOS PRERRAFAE-  
LITAS LAS MUJERES  
OCUPAN UN LUGAR  
DESTACADO. AQUÍ SE  
PONE EL FOCO EN SU  
PAPEL COMO ARTISTAS**

centrarse en temas accesibles: jardines, paisajes cercanos, interiores domésticos o modelos del entorno familiar. Esto resultaba por otro lado ambivalente, pues reforzaba el prejuicio de la época acerca de las capacidades de la mujer, que la consideraba más capaz de copiar que de inventar. Por último, fue asimismo fundamental su participación en la expansión de las escuelas de arte, donde como profesoras contribuyeron a renovar las artes decorativas y a consolidar una mayor presencia femenina en el ámbito artístico.

La comisaria de la exposición, especialista en la historia femenina del prerrafaelismo, ha seleccionado en esta ocasión



ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES



COLECCIÓN PARTICULAR / CORTESÍA DE CHRISTIE'S



COLECCIÓN PARTICULAR

DE ARRIBA ABAJO, ANNA ALMA-TADEMA: *EL SALÓN, TOWNSHEND HOUSE*, 1885; ALICE BOYD: *VISTA DESDE LA VENTANA DE BALCONY HOUSE*, 1864; ROSA BRETT: *EL PAJAR*, 1858

una serie de nombres que en su mayoría nos resultarán desconocidos: Elizabeth Siddal, Joanna Boyce, Marie Spartali Stillman, Evelyn De Morgan, Emma Sandys, Kate Greenaway, Fanny Bunn, May Morris o Julia Margaret Cameron. Las excepciones pueden ser la última, una fotógrafa victoriana de renombre. Y la primera, pues además de artista fue la esposa del pintor Dante Gabriel Rossetti y la modelo de un cuadro famoso: *Ophelia*, de John Everett Millais.

La exposición plantea un ambicioso recorrido a través de cerca de 130 obras de 65 prestadores, entre pintura, acuarela, grabado, fotografía, tejido, cerámica o vidriera. Está organizada a través de nueve ejes temáticos. En el referido a la vida cotidiana destacan los cuadros "desde la ventana" de Alice Boyd o el dickensiano *La canción de la camisa*, de Anna Blunden. En la sección dedicada a la observación de la naturaleza, Rosa Brett muestra su virtuosismo a la hora de dibujar gatos y pollitos. Me ha gustado especialmente la dedicada al paisaje, el género por excelencia de la pintura británica. Las ya mencionadas Blunden y Brett, junto con Barbara Bodichon y sus escenarios de la costa mediterránea, son sobresalientes. Pero la sección más característica es la denominada Lo útil y lo bello. Ahí podemos ver extraordinarios trabajos textiles de May Morris e hiperrealistas interiores de las hermanas Hayllar y de Anna Alma-Tadema. La exposición es todo un viaje a un tiempo, un lugar y una sensibilidad muy ajenos a nuestra cotidianeidad. Ese es el viaje por excelencia del arte.

**JOSÉ MARÍA PARREÑO**

# Juan Asensio, la geometría de una dalia



**JUAN ASENSIO. APENAS TRANSITAR**

GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ. Madrid

Hasta el 17 de octubre. De 20.000 a 58.000 €



ELVIRA GONZÁLEZ

Una exquisitez. El trabajo de Juan Asensio (Cuenca, 1959) que se puede ver en la galería Elvira González es una deliciosa conjunción de formas tranquilas, orgánicas, esplendorosas. Formas maduras que silencian el ruido del inicio de la temporada, los gritos de la rabiosa actualidad. Una abstracción suave en alabastros y mármoles—entre otros materiales—que recrean la sencillez de un pétalo, un tallo de una flor o de un cardo.

Al entrar en el espacio nos sorprende la serenidad de las formas que evocan las reminiscencias orientales de Isamu Noguchi, también de grandes escultores como Anish Kapoor, Chillida, Chirino, Oteiza y Brancusi. Sorprende descubrir que el escultor es autodidacta, aunque cuenta con una amplia trayectoria desde mediados de los años 90, con diez exposiciones anteriores en la galería, y un *savoir faire* que acompaña su dominio técnico. Asensio comenzó realizando estudios anatómicos y retratos en arcilla, madera y mármol. Se nota en sus piezas la inspiración del Museo de Arte Abstracto Es-

pañol de Cuenca, su lugar de nacimiento.

La mirada descansa paseándose por sus sensuales superficies cuando descubre un sutil giro en su tridimensionalidad: una discreta doblez da ritmo y movimiento a esculturas declinadas en una esencia de mínimos. El hallazgo de esta resonancia inesperada asoma en piezas sencillas y bien ejecutadas. Sus texturas recuerdan a los troncos de los árboles, toscos y rugosos, ásperos y casi vivos, al entramado de una dalia que se abre en la piedra, a una rama erguida quizás superviviente de un incendio. El uso del color que se reduce a un carmín oscuro, blanco y negro, es rotundo, bien encajado.

La exposición reúne veinte esculturas de diversos materiales, algunos de exótica procedencia: resinas, aluminios, ónix, mármol verde de la India, mármol blanco yugoslavo, alabastro o granito negro de Zimbabue, creando la exposición con la mayor variedad de formas, materiales y texturas de su trayectoria. La muestra, además, da continuidad a la investigación desarrollada en sus dos



ELVIRA GONZÁLEZ

S/T, 2026. ARRIBA, VISTA DE LA EXPOSICIÓN

**SUS VOLÚMENES SE  
PLIEGAN, SE ABREN,  
SE ESTIRAN O CRECEN  
DESDE DENTRO, COMO  
SI CONSERVARAN UNA  
MEMORIA ORGÁNICA**

últimas comparecencias en la galería, que han versado en torno a la relación entre geometría y naturaleza. El artista se mueve en esa línea invisible entre ambas temáticas.

Desde lo sensorial se desplaza hacia lo científico, observando con atención dibujos fractales, simetrías, nervaduras y patrones de crecimiento que interpreta con austeridad. La naturaleza no aparece aquí representada, sino idealizada. Sus volúmenes se pliegan, se abren, se estiran o crecen desde dentro, como si conservaran una memoria orgánica de la materia.

Asensio introduce una sutil anomalía en la perfección. Frente a una escultura contemporánea que tantas veces necesita del relato y del contexto para sostenerse, estas piezas reivindican el placer—tan elemental como difícil—de, simplemente, ser miradas. Nada sobra y, sin embargo, nada resulta frío. El virtuosismo técnico no distrae, se integra con naturalidad. Asensio trabaja la materia hasta llevarla a un extraño estado de silencio.

**MARÍA MARCO**

Una treintena de obras, a las que se suman cinco piezas en las terrazas, tres en forma de fuente, condensan en Es Baluard el trabajo que Ghada Amer (El Cairo, 1963) ha desarrollado desde 1991 con procedimientos cerámicos. Sin embargo, y esta es una de las

claves de interés de la exposición, no solo encontramos piezas cerámicas, sino que —aun siendo estas el grueso de la muestra— se presentan derivadas del interés por mostrar los procesos de trabajo de esta artista, en los que se hilvana pintura, escultura y dibujo.

Aunque así presentada, Ghada Amer parecería cumplir con los requisitos con los que actualmente las instituciones validan el arte (mujer artista, nacida en el hemisferio sur, cuya obra incorpora procedimientos artesanales), su trabajo viene siendo reconocido des-

de hace décadas porque hace arte; es decir, el arte sigue estando en el centro de su actividad. Ghada Amer problematiza con el arte; habla con y desde el arte, con una actividad que incide también en cuestiones de género y conflictos culturales.

# Ghada Amer o la pintura para conquistar el mundo

**GHADA AMER. SCULPTURE SINCE 1991. ES BALUARD.** Palma de Mallorca. Comisarios: Clara Garau y David Barro. Hasta el 31 de enero



Dado a conocer en España por el CAAC de Sevilla (1999) y el IVAM de Valencia (2004), y más recientemente por colaboraciones en las galerías Kewenig y Ana Serratosa o por sus jardines *Cactus Painting* (Sagunto, 1998) y *Esto nos sakará* (Valencia, 2023), el trabajo de Ghada Amer se remonta a comienzos de los noventa, cuando empieza a experimentar con hilo, costuras y bordados sobre lienzo. Conviene recordar que aquello que hoy podría percibirse como una gran novedad y plenamente alineado con el *mainstream* responde, en realidad, a una actitud *avant la lettre*. Sus primeras obras bordadas se presentan formalmente como pinturas. La artista pinta y para ello usa también el hilo, como podemos apreciar en dos espléndidos lienzos aquí expuestos, *Red Bang, RFGA* (2014) y *Black Nymphaeas, RFGA* (2021). El lienzo es el soporte, pero el dibujo ya no está realizado exclusivamente mediante pincel y pigmento. El hilo construye líneas y figuras. Es decir, no cose sin más, aunque no dé puntada pintada sin hilo.

Primero en Francia, donde se forma, y posteriormente en Estados Unidos, desde donde empezó a reconocerse su trabajo, Ghada Amer no ha dejado de trabajar en el lienzo, como tampoco con el dibujo, aunque con ello esculpa o haga cerámica, como podemos reconocer en esta exposición, comisariada por Clara Garau y David Barro. Aquí se muestra su capacidad para trabajar simultáneamente en diferentes medios (escultura, dibujo y cerámica) sin perder de vista la pintura, entendida como un problema que incide en una complejidad mayor, como es el problema del ver.



100 WORDS OF LOVE, 2010. A LA IZQUIERDA, VISTA DE LA EXPOSICIÓN EN ES BALUARD

La artista acude a la pintura como una forma de conquistar un territorio, en su momento dominado por los hombres, usando hilo y aguja para mostrar la imagen oculta de la mujer. Es por lo que su obra viene asociada a la influencia de los estudios de género, al recurrir al uso de procedimientos como coser—presente en obras de artistas pioneras como Sophie Taeuber-Arp y Anni Albers y, más tarde, Judy Chicago y Miriam Schapiro—, pero también a técnicas artesanales como la cerámica. Sin embargo, la obra de Ghada Amer va más allá, ya que parte del arte. Conviene incidir en esta idea, porque Ghada Amer no es filósofa, socióloga ni artesana. Es una artista que plantea cuestiones de identidad cultural y de género desde una evidente posición política. Pero el relato no debe cegar su apor-

tación al arte simplemente por lo que diga, porque lo relevante es cómo dice lo que dice y desde dónde lo dice: el arte.

Ello se reconoce en los lienzos señalados con sus procedimientos característicos, con los que pinta y borda imágenes de mujeres, tomadas de revistas pornográficas. Las figuras aparecen parcialmente ocultas por hilos que cuelgan con libertad sobre la superficie. Así, la imagen pictórica deja de ser enteramente legible, provocando una tensión entre representación, ocultamiento y deseo.

Desde ahí saltamos a la escultura en bronce y cerámica, a la instalación y a la escritura, donde surgen, veladas, a veces de manera ostensible, referencias al amor, la sexualidad y la identidad femenina. Nos topamos con la escultura *100 Words of Love* (2010), consis-

tente en una esfera de bronce hueca formada por palabras multicolores referidas al amor, escritas en árabe al revés y llenas de chorretones de pintura. De nuevo se complejiza el ver, dificultando su lectura. En ello podemos reconocer una celebración, la de ser mujer. Algo que salta a las cerámicas más adelante, como en las esculturas biombo de bronce, como *Suzy Playing* (2021), y que encuentra su eco en la pieza cerámica *The Black Sculpture* (2017).

A mitad de camino, en *Le Salon Courbé* (2007), Ghada Amer transforma el espacio doméstico en un lugar de reflexión sobre cultura, lenguaje y poder. El salón burgués, de apariencia confortable, contrasta con las definiciones de “terrorismo” inscritas en árabe e inglés. El bordado, extendido al mobiliario y la alfombra, convierte lo decorativo en un soporte de discurso político. Se establece una tensión entre intimidad y conflicto, decoración y violencia, mostrando el poder del lenguaje en la interpretación cultural. Y de lo terrible de la instalación pasamos a las cerámicas, donde el humor y el divertimento saltan a la vista. Obras como *Mexican Thoughts #10* o *Mexican Thoughts #4*, ambas de 2019, consistentes en pequeñas elevaciones informes de tubos, conviven con un amplio despliegue de piezas sobre la pared que, a modo de ensaladeras o grandes conchas, acogen retratos diversos de mujeres. El juego del hacer y el interés por lo procesual pasan de la abstracción a la figuración, de los remedos pop a los expresionistas, entre los que la artista disfruta como pez en el agua más allá, en las fuentes.

JOSÉ LUIS CLEMENTE

**GHADA AMER PLANTEA CUESTIONES DE IDENTIDAD CULTURAL Y DE GÉNERO CON UNA EVIDENTE POSICIÓN POLÍTICA, PERO SIEMPRE DESDE EL ARTE**

**E S C E N**

# Carmen, una pasión asesina en Valencia

El Palau de les Arts inaugura su temporada con un montaje de la célebre ópera de Bizet. Ted Huffman, nuevo director del Festival de Aix-en-Provence, reimagina la psicología de unos personajes arrasados por las pasiones. El ascendente Michele Spotti dirigirá desde el foso a la soprano rusa Vasilisa Berzhanskaya, un auténtico fenómeno.



CHARLES CASTRONOVO  
Y VASILISA  
BERZHANSKAYA,  
EN UN ENSAYO

# A R I O S

*Carmen* es una ópera que arrasa. Por su tema, en el que las pasiones están a flor de piel, por su ambientación, por la entidad de sus personajes, más o menos de una pieza, por la riqueza de sus melodías. No es raro que sea uno de los títulos preferidos del gran público y amado por los cantantes, directores musicales y directores de escena. Desde luego la riqueza de la partitura es inmensa, torrencial, imparable. Consta de 27 números repartidos en cuatro actos. Una disposición que sin duda respeta las convenciones y que da cabida, de manera que podríamos calificar de proteica, a todas las formas posibles de teatro lírico; algo así como lo

americano Ted Huffman, recientemente nombrado mandamás del Festival de Aix-en-Provence, que ha construido para las representaciones de esta ópera en el Palau de les Arts de Valencia (días 2, 4, 7, 10, 12 y 15 de octubre), según explica a El Cultural, una aproximación que trata de reconciliar la belleza y la ligereza de la forma con la brutal historia de un feminicidio. “Creo que debemos reimaginar y reevaluar la psicología de unos personajes tan conocidos para renovar nuestra comprensión de por qué actúan como lo hacen. En Don José nos encontramos con un fenómeno demasiado familiar: un hombre cuya vio-

gura femenina más ‘virtuosa’ en contraste con Carmen”. En cuanto al empleo o aceptación del estereotipo, tan socorrido en la ópera, el *regista* lo tiene claro, pues afirma que “el buen drama es más universal y más sólido: en el escenario podemos alcanzar la verdad más fácilmente sin necesidad de realismo. Carmen me parece radicalmente contemporánea en muchos aspectos, pero ante todo en la forma en que evita entrar en relaciones románticas monógamas tradicionales. Tiene amantes cuando y como quiere, a veces solapándolos”.

¿Y hasta qué punto es “el elemento español” realmente esencial para su visión? Una

que nos parecen idóneos. En el foso se va a situar el joven (33 años) Michele Spotti, que lleva tiempo mostrando unas maneras y una forma de frasear, de acentuar y de fusionar las líneas vocal e instrumental dignas de los maestros del pasado. Buenos colaboradores en los terrenos escenográficos, coreográficos y de vestuario.

El reparto vocal aparece presidido por la soprano rusa Vasilisa Berzhanskaya, un auténtico fenómeno. Cantante de timbre penumbroso, de extensión considerable, de emisión canónica y de magnífica escuela de canto, que aborda con cierta frecuencia papeles de mezzo, como Carmen, del que

## “CARMEN ES RADICALMENTE CONTEMPORÁNEA, SOBRE TODO POR EVITAR RELACIONES MONÓGAMAS”. TED HUFFMAN

que Mozart realizaba en *La flauta mágica*. Y que es inaugurado por un soberano prelude orquestal, en el que anidan los tres temas principales: la corrida, el torero y el destino.

Una escritura orquestal, que pulula con modificaciones de color a lo largo y ancho de toda la partitura, que, como resaltaba el director Georges Prêtre, está, curiosamente, toda ella basada en *piani* y *pianissimi*, enmarcados en ciertos pasajes violentos. Hay que subrayar e insistir en que, a pesar de todos los contrastes, frecuentemente muy acusados, la partitura es extraordinariamente límpida, algo que brilla sobre todo en los interludios, como el del tercer acto, tan aparentemente simple de principio a fin.

Un conglomerado que ama el director de escena nortea-

lencia (física y psicológica) hacia su pareja es tolerada durante demasiado tiempo, lo que conduce a la tragedia. Bizet cuenta su historia desde el principio, desde el primer coqueteo, lo que nos permite ser testigos de toda la relación y seguir, a lo largo del tiempo, la manera en que la necesidad de Don José de controlar y poseer a Carmen lo lleva a matarla”.

Evidentemente, Huffman ha leído y valorado la novela de Prosper Mérimée en la que se basa el libreto de la ópera y comprobó que este había sido muy suavizado por sus autores. “Había razones históricas para esto. La Opéra-Comique de París quería piezas que pudiera vender a su público, por lo que insistió en un enfoque cómico y en añadir el personaje de Micaela para incluir a una fi-

cuestión nada fácil para Huffman, que nos dice que él no es español, pero tampoco lo eran Bizet ni sus libretistas. Escribieron sobre una idea de España en lugar de una realidad. “Así que diría que sí, que esta idea es importante para la historia, al menos en nuestra producción, pero, en última instancia, España se utiliza como un fondo pintoresco”. Son ideas que nos pueden acercar al núcleo de la ópera, como hasta cierto punto, y desde presupuestos y planteamientos muy distintos, trató de hacer en su día Calixto Bieito con su puesta en escena situada en las tierras y los tiempos de la Legión española en África.

Nos pica la curiosidad de conocer de primera mano esta sugerente aproximación de Huffman, que cuenta con mimbres

se dice hace una auténtica creación. A su lado estará el probó Don José de Charles Castronovo, tenor lírico algo pálido, musical pero a falta de la nervadura lírico-dramática que pide la parte. Micaela será la competente Ruth Iniesta, quizá demasiado ligera para el papel. Pero la voz tiene presencia y sustancia y la línea de canto es inmaculada.

Escamillo estará en la voz del barítono Davide Luciano, buen cantante pero de envergadura relativa. Demasiado lírico para enfrentarse a una parte que pide una voz más espesa y corpórea. El resto del reparto parece adecuado para sus respectivos cometidos: Cristóforo Romaguera, Matías Sebastián Herrera, Isaac Galán, Manuel Fuentes, Aita Sanz y Lora Griegova. **ARTURO REVERTER**



TOBY EDWARD ROSENTHAL: HIMNO MATUTINO EN CASA DE SEBASTIAN BACH, 1870

## *El mundo de los Bach*

# La dinastía musical de la que surgió Johann Sebastian

**Volker Hagedorn da vida a la saga del genio alemán relatando la historia de panaderos, ministriles y organistas que atravesaron guerras, hambrunas y pestes hasta convertir un apellido en sinónimo de música. La odisea de su archivo de partituras, desaparecido tras la Segunda Guerra Mundial, cierra un libro ambicioso y lleno de hallazgos.**

30 de junio de 1999. Tres investigadores estadounidenses —Christoph Wolff entre ellos— se reúnen con el historiador ucraniano Hennadii Boriak en el archivo del monasterio de Santa Sofía, en Kiev. Su director —un exagente de la KGB— se bebe de un trago un vaso del whisky escocés que le han regalado, niega que allí esté lo que buscan y les indica la salida.

Quiso el destino que llegaran el último día de servicio del director, fiel a la consigna de negar a nacionales y extranjeros

el acceso al “patrimonio artístico incautado”. Gracias a la embajada, consiguen volver al día siguiente, y su sucesor los conduce al antiguo refectorio del monasterio; ya en los primeros documentos reconocen el inconfundible sello azul de la Sing-Akademie: han encontrado el archivo de la sociedad coral berlinesa, desaparecido desde la Segunda Guerra Mundial.

Evacuado a Silesia en 1943 y depositado en Kiev en 1945, el archivo había permanecido oculto en 200 cajas que Fainshtein, una bibliotecaria y super-

viviente judía, había ordenado y catalogado. Entre sus cerca de 140.000 partituras —manuscritos, autógrafos y primeras ediciones incluidos— se encontraba un tesoro musical: el Alt-Bachisches Archiv. Una colección con unas veinte obras compuestas entre 1650 y 1700 conservada por Johann Sebastian; el principal testimonio de la tradición musical de los Bach en Turingia. Se confirmaban así las sospechas de Wolff cuando Boriak le espetó: “¿Qué Bach? ¡Hay varios nombres de pila!”.

A esa pregunta responde *El mundo de los Bach*, de Volker Hagedorn, recién publicado por Acantilado en la traducción de Javier Sánchez-Arjona Voser. Una ambiciosa investigación que recupera el ecosistema familiar, social y musical del que surgió el compositor.

La saga comienza en 1591 con el asalto a Veit Bach, imaginado a partir del que sufrió Monteverdi en 1613. La genealogía de Johann Sebastian situaba el origen de la dinastía en este panadero luterano que tocaba el cistro mientras trabajaba en el molino. Hagedorn reconstruye su viaje en carreta con sus dos hijos desde Presburgo, la actual Bratislava, hasta Wechmar, en Turingia, donde se estableció a finales del siglo XVI.

En 1700, Johann Sebastian tiene quince años. Ha perdido a sus padres y a cuatro de sus siete hermanos; estudiado latín, aritmética y ciencias naturales; cantado en el coro escolar y aprendido teclado y composición con su hermano Johann Christoph. Al perder la comida gratuita y, probablemente, la beca que le sustentaba recorre a pie trescientos kilómetros para estudiar en la Michaelisschule de Luneburgo, que busca jóvenes pobres y con buena voz. Entre los viajes de Veit y Johann Sebastian se suceden panaderos, ministriles y organistas, guerras y pestes, matrimonios y un saber musical adquirido durante generaciones, hasta que en Erfurt deje de hablarse de “los músicos” para referirse a “los Bach” de la ciudad.

Hagedorn convierte la genealogía en una microhistoria de la Alemania central. En un capítulo dedicado a la peste si-

**VOLKER HAGEDORN**

Traducción de Javier Sánchez-Arjona

Voser. Acantilado, 2026

416 páginas. 28 €

gue a Johann Christian Bach, director de los músicos municipales de Érfurt y probable víctima temprana de la epidemia de 1682. Ante la falta de datos, recrea su última noche a partir de la agonía de don Rodrigo en *Los novios*, de Manzoni: siente “como si alguien le clavara el codo entre el corazón

y la axila” y descubre después un bubón púrpura. Un año más tarde, la población de Érfurt ha caído de 16.300 a 6.000 habitantes; los ingresos de su sucesor se han reducido en dos tercios y no puede pagar los cinco táleros que le reclama la viuda de Johann Christian.

En ese mundo asediado por la muerte, la música es la lengua familiar de los Bach. Hagedorn lo ilustra recreando en una escena el *quodlibet*, una improvisación sobre textos cómicos o picantes en la que se superponen canciones populares. En la boda de Johann Christoph, tío paterno de Johann Sebastian, con Martha Elisabeth Eisentraut, celebrada en Ohrdruf en 1679, sirven sopa de cangrejo, lucio en salsa de grosellas,

pastel de venado y hasta patatas, aún exóticas. Después, una melodía sentimental se cruza con la palabra “rodillo”, en alusión a la nueva boca que la pareja tendría que alimentar nueve meses más tarde, y desata las carcajadas. Pura maestría convertida en diversión.

La condición híbrida del libro —“a caballo entre la crónica, la ficción y el estudio musical”,

**JOHANN SEBASTIAN  
NO FUE UN GENIO  
AISLADO, SINO EL  
HEREDERO DE UN SABER  
FORJADO DURANTE  
GENERACIONES**

según el autor— explica su audacia; los saltos temporales y un árbol con más de veinte músicos llamados Johann —siete de ellos Johann Christoph— dificultan su lectura. Con todo, la tesis resiste: Johann Sebastian no fue un genio aislado, sino el heredero de un saber forjado durante generaciones. Los manuscritos del Alt-Bachisches Archiv, devueltos a Alemania con el archivo de la Sing-Akademie en 2001 y hoy digitalizados, vuelven tangible ese argumento. Irregular y prolijo, *El mundo de los Bach* es también ambicioso, erudito y lleno de hallazgos. En él, el compositor deja su cima solitaria; a su alrededor vuelve a escucharse el mundo de los Bach.

**CAMILA FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ**

# XXI Suma Flamenca

**Festival Flamenco  
de la Comunidad de Madrid**

Del 13 de octubre  
al 1 de noviembre de 2026

**F L A M E N C A S**

Fotografía: Carmen Araya (1913-1963), 1952



Escanea y consulta las actividades  
que tendrán lugar en varios espacios de la región  
[www.madrid.org/sumaflamenca](http://www.madrid.org/sumaflamenca)  
Cultura Comunidad de Madrid / #SumaFlamenca2026



# Chévere devuelve la voz a Castelao

La compañía gallega recupera la historia del cuadro más famoso del artista, intelectual y político en *ICTUS*, una obra sobre las narrativas de la memoria histórica y su reescritura desde el presente.

En 1945, Castelao pintó *La última lección del maestro* como homenaje a su amigo, el político e intelectual gallego Alexandre Bóveda, fusilado el 17 de agosto de 1936 en Pontevedra. Conocido como el *Guernica gallego*, y propiedad desde 1979 de la colección del Centro Galicia de Buenos Aires, en 2018 el cuadro viajó por primera vez a Galicia y se presentó en un acto de

recepción protagonizado por el entonces presidente de la Xunta, Alberto Núñez Feijóo, que lo definió como un homenaje a la educación, obviando su vertiente más política.

A partir de este hecho, tan anecdótico como significativo, la compañía de teatro Chévere quiso abordar el tema de la memoria histórica y sus dife-

rentes narrativas. “Nos pareció que había algo que podíamos contar sobre el intento de reescribir la historia en aquel acto. Trataba de un contexto que no era el real, como si el cuadro no estuviera relacionado con

la Guerra Civil. Era como si tratara de desenfocarlo”, cuenta Xron, dramaturgo y director de *ICTUS* (*Anatomía de ‘La última lección’ de Castelao*).

Esta propuesta, que se presenta el 8 de octubre en el Tea-



MIGUEL DE LIRA DURANTE UN MOMENTO DE *ICTUS* (*ANATOMÍA DE ‘LA*

# Dysphoria, el canto a la libertad trans

En *Dysphoria* el planteamiento es más sencillo que el trasfondo: una madre, que aún lidia con la transición de género de su hija Alejandra, que ahora se llama Álex, se ve arrastrada cuando su vástago es acusado de abuso sexual. Inspirada en varios casos reales de Reino Unido, en los que varias personas fueron condenadas en juicio por fraude de género, la dramaturga y directora escénica, María Goiricelaya (Bilbao, 1983), abre la nueva edición de Temporada Alta con esta atrevida y tajante propuesta, el día 3 de octubre en el Teatre de Salt.

“*Dysphoria* surge de ver el circo mediático que se forma en torno a la libertad de las personas—cuenta—. Sobre todo desde la perspectiva de una madre de cierta edad que sufre bastante la desinformación, lo que genera ciertas reticencias o miedos y muchos prejuicios”. Ese es uno de los puntos fuertes de la obra que pone el acento en esa otra ge-

neración, más adulta, a la que posiblemente le cueste más entender los cambios y la fluidez de género que tenemos hoy.

Encarnada por una fantástica Gema Matarranz—ella es la madre, el hijo, la psicóloga y la jueza—, sobre un escenario giratorio y, a modo de monólogo, la obra, que en abril se representará también en La Abadía de Madrid, es un viaje por ese cambio de identidad y lo que todo eso genera alrededor.

“Nos centramos en esta mirada un tanto sesgada de la madre que universaliza muchas veces unos pensamientos quizás ya trasnochados, pero que se siguen teniendo hoy. Ella se siente muy desamparada y frustrada, está en una negación absoluta y su capacidad llega hasta donde da de sí”, explica Goiricelaya sobre este espectáculo que pretende poner el dolor en el lugar correcto. “Un canto a la libertad—dice—, que evidencia todo lo que nos queda por recorrer”. **M. A.**



PALEN

GEMA MATARRANZ PROTAGONIZA *DYSPHORIA*



SABELA EIRIZ

ÚLTIMA LECCIÓN' DE CASTELAO

tro Valle-Inclán tras una breve gira por la geografía gallega, arranca con una mujer que, tras sufrir, precisamente, un ictus durante el acto de recepción del famoso cuadro, se queda con la memoria algo tocada. Basada,

en parte, en la historia real de una mujer que les contó cómo los problemas de memoria suponían para ella una marginación social y un constante entrenamiento de su capacidad de recordar, a Chévere les pareció que aquel podía ser un punto de partida interesante para enfrentarse a una memoria colectiva traumatizada.

Rodeados de objetos como cajas, documentos, caballetes o maquetas, los cinco actores que dan forma a esta pieza —Borja Fernández, Miguel de

Lira, Patricia de Lorenzo, Marcos Pereira y Gema Santos— tratan de reconstruir, a partir de diferentes testimonios, la memoria de esta mujer y, con ella, la de aquel acto de 2018 y la de la propia pintura. “La his-

toria de este cuadro está aún por escribir —explica Xron—. Nosotros hemos hecho simplemente un acercamiento, pero nos quedan muchas incógnitas. Es un cuadro que nace casi desde el anonimato y la subordinación y falta por saber el proceso por el cual se convierte en un símbolo que ha llegado a nuestros días”.

#### UN DRAMA JUDICIAL

Lo que sí que está documentado es el fusilamiento de Bóveda, que es el protagonista reconocible en la pintura, la figura de ese hombre que aparece muerto en el borde de un camino. “Hemos tenido acceso al sumario del juicio que se le hizo en agosto de 1936, que sirve de paradigma de cómo fueron las causas militares contra

miles de personas en Galicia y después en el resto de España”. A partir de ahí, Chévere se adentra “en la literatura autojustificativa que tenían estos pleitos para avalar asesinatos que eran totalmente injustificables”, explica sobre esta par-

### “LA LITERATURA QUE TENÍAN EN 1936 ALGUNOS JUICIOS SERVÍA PARA AVALAR ASESINATOS INJUSTIFICABLES”. XRON

te de la obra. “Al final, la manera de contar la historia adopta el formato de un drama judicial”. Pero el tratamiento documental se expande a esta historia de ficción presentada como un juego escénico. **MARTA AILOUTI**

## Las bacantes de Kartun, una bacanal argentina

Gran referente de la escena argentina, el director y dramaturgo Mauricio Kartun (San Martín, 1946) estrenó en 2025 en Buenos Aires su *Baco polaco*, una pieza que le llevaba rondando al menos 20 años y que él mismo define como “un pastiche de *Las bacantes* de Eurípides”. Un “esperpento”, otra vez en sus palabras, que trasladó de la Grecia Clásica a un pueblo del interior profundo, ambientado en la década de los años 30, y que ahora, por primera vez en España, podremos disfrutar en los Teatros del Canal, del 2 al 11 de octubre, y el día 16 en el Gran Teatro Falla de Cádiz dentro de la programación del Festival Iberoamericano de Teatro - FIT.

Dice el aclamado director argentino que poco le tienta más que el descubrimiento de la vigencia contemporánea en los mitos clásicos y aquí nos traslada al carnaval y a la llanura argentina de la mano de la Reina Esther, la “virgen vitrolera”, una popular pinchadiscos que viaja por los pueblos de la Pampa con sus discos de pasta (antecesores al vinilo) y su música. No marcha sola. Le acompañan su extravagante *troupe*, formada por su inseparable hermana Sarita —ambas son hijas de una prostituta polaca—, el señor Silenio y Dionisio, dios del vino y del teatro que, como ocurre en *Las bacantes*, oculta su verdadero origen. Pero detrás de este aire de fiesta, la tragedia se masca cuando Penteo, “hijo del poder”, descendiente de Ágave, se obsesiona con Esther.



CARLOS FURMAN

NAHUEL MONASTERIO Y ANÍBAL GULLUNI INTERPRETAN A PENTEO Y DIONISIO EN *BACO POLACO*

Con expresiones gauchas, propias de la tradición rural, Kartun pone a dialogar las costumbres y el folclore argentino con esta obra del teatro clásico —aquí lo hicieron, a su manera, las Niñas de Cádiz en *Las bingueras de Eurípides*— que nos muestra la Argentina más tradicional y de época. **M. A.**



TOM CRUISE,  
CARACTERIZADO COMO  
DIGGER ROCKWELL

# Tom Cruise, historia de un 'oscaricidio'

El actor vuelve más de 20 años después a las quinielas de los Oscar con *Digger*, una oscura sátira sobre el mundo en el que vivimos dirigida por Alejandro González Iñárritu, que llega este viernes a las salas. Repasamos la compleja relación del protagonista de *Misión imposible* con los premios de la Academia.

Habría que remontarse a *Valquiria*, al año 2008, para encontrar el último proyecto en el que Tom Cruise (Nueva York, 1962) realizó una interpretación, a priori, 'oscarizable'. En realidad, no acabó siéndolo, pero sobre el papel la película invitaba al lucimiento: interpretaba, nada menos, que al coronel alemán que intentó asesinar a Hitler en 1944.

Antes, Cruise había estado nominado en tres ocasiones a la estatuilla, pero todas se le es-



comedias románticas y sucumbió frente al Geoffrey Rush de la hoy olvidada *Shine* (Scott Hicks, 1996).

Sin embargo, resulta sangrante que el actor no recibiera la estatuilla a mejor actor de reparto en el 2000 por *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), en donde realizaba su papel más arriesgado, salvaje y revelador, desnudándose delante de la cámara a través del misógino gurú al que interpreta. Su escena final, roto ante el lecho de muerte de su padre, es absolutamente sobrecogedora. Sin embargo, Michael Caine se llevaría el gato al agua por un trabajo convencional en *Las normas de la casa de la sidra* (Lasse Hallström, 1999).

Curiosamente, en 2008 no fue *Valkiria* la película que puso a Cruise en la carrera de los grandes premios, sino un cameo legendario en *Tropic Thunder* (Ben Stiller, 2008), en donde invertía su imagen de galán para dar vida —látex y toneladas de maquillaje mediante— a un directivo de un estudio calvo, gordo, con manazas, mal hablado y, sobre todo, bailongo. Muy bailongo. A pesar de que su presencia en el metraje no alcanzaba los diez minutos, Cruise consiguió colarse en los Globos de Oro. Desde entonces, ha estado a años luz de los grandes premios, pues se ha dedicado casi en exclusiva al género de acción.

Es cierto que en noviembre de 2025 recibió el Oscar Honorífico, pero, claro, no es lo mismo: se entrega en una gala previa y tiene un agrio regusto a consolación, incluso a jubilación. Era imposible que Cruise, un hombre capaz, a sus 64 años, de saltar de un acan-

tilado en motocicleta para acto seguido hacer salto base, no se revelara.

Por suerte, tiene dos elementos a los que agarrarse para seguir soñando con la estatuilla: los precedentes de Henry Fonda y Paul Newman, que ganaron el competitivo justo un año después de recibir el honorífico, y una película, *Digger*.

#### EXPECTATIVAS DISPARADAS

Las expectativas con *Digger* se dispararon desde que empezaron a surgir las primeras informaciones, a pesar de que (o, precisamente, porque) Warner levantó un muro de silencio en torno a la producción. Al aura de Cruise se unía la del director mexicano Alejandro González Iñárritu, responsable de galardonados trabajos como *Birdman* (2014) o *El renacido* (2015). No es la primera vez que Cruise se pone a las órdenes de un gran maestro. De hecho, hay pocas estrellas con un currícu-

### HAY CONSENSO EN QUE LA INTERPRETACIÓN DE CRUISE ES EXTRAORDINARIA, PERO SERVIRLA EN UN FILME TAN POLARIZANTE QUIZÁ LE RESTE OPCIONES DE OSCAR

lum tan abultado en este sentido: Coppola, Ridley Scott, Scorsese, De Palma, Paul Thomas Anderson, Kubrick, Spielberg, Michael Mann... A pesar de ello, el actor llevaba casi 20 años sin colaborar con un cineasta de prestigio, desde *Leones por corderos* (Robert Redford, 2006).

Hasta junio se supo muy poco de *Digger*, más allá de una reveladora frase promocional: “una comedia de proporciones catastróficas”. Pero con el lan-

zamiento del tráiler por fin pudimos comprobar que los rumores sobre el aspecto de Cruise eran ciertos: su personaje de Digger Rockwell implicaba una caracterización equivalente a la de Les Grossman de *Tropic Thunder*, gracias a aparatosas prótesis faciales y corporales, aparece envejecido y con sobrepeso, con el pelo blanco y peinado para disimular la calvicie. Parece que Grossman, un personaje que el propio Cruise improvisó sobre la marcha, le enseñó una lección: como héroe de acción, la vía hacia el oro era reírse de sí mismo.

Y, sin embargo, nada tiene asegurado ahora mismo Tom Cruise, pues *Digger* está resultando demasiado incómoda: una sátira negra sobre el absurdo mundo en el que vivimos protagonizada por un magnate petrolero que provoca una catástrofe ecológica. Una mezcla explosiva entre *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964), *El día de mañana* (Roland Emmerich, 2004) y *Pozos de ambición* (Paul Thomas Anderson, 2007).

“Es una película intencionalmente mala en la superficie y accidentalmente mala por debajo”, ha dicho de ella Kyle Smith de *The Wall Street Journal*, mientras que Jim Hemphill de *IndieWire* opina que “es una de las películas de estudio más inventivas visualmente, conceptualmente audaces e impredecibles que se han hecho”. En lo que sí que parece que hay consenso es en la extraordinaria interpretación de Cruise, aunque servirla en un filme tan polarizante quizá no sea la mejor baza para alzar esa preciada estatuilla. Quizá tengamos que aceptar que conquistar el Oscar es su única misión imposible. ¿Quién sabe? **JAVIER YUSTE**

caparon. No tuvo suerte en 1990, pues su impactante trabajo en *Nacido el 4 de julio* (Oliver Stone, 1989), en donde demostró que detrás de la estrella había un actor capaz de exponerse física y emocionalmente, se dio de bruces con el talento de Daniel Day-Lewis, extraordinario en *Mi pie izquierdo* (Jim Sheridan, 1989). En 1997 optaba al galardón por *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996), pero en realidad la Academia nunca se ha tomado en serio las

# Nicolas Winding Refn

## “Siempre intento empujarme hacia territorios peligrosos”

El cineasta danés regresa con *Su propio infierno*, un audaz y provocador *thriller* vanguardista ambientado en un mundo futurista y sensual y protagonizado por una joven actriz y un soldado estadounidense.



Cuando Nicolas Winding Refn (Copenhague, Dinamarca, 1970) se instaló en Nueva York en 1979, la televisión fue su religión. Al no hablar inglés, lo que más disfrutaba era hacer *zapping*, porque así podía curiosear en la pluralidad de vidas que habitaban esa catedral catódica que se había erigido en su refugio. Durante horas saltaba de un programa de televisión a una película, de un concurso a los informativos y, después, a un anuncio. Desde aquella experiencia caleidoscópica de la infancia siempre había acariciado la idea de rodar una película que fuera semejante a aquel frenético cambio de canal, donde procurar a la

audiencia una experiencia parecida a la de adentrarse en una instalación artística donde ir transitando diferentes mundos. El batiburrillo llega a los cines este próximo 9 de octubre y lleva por título *Su propio infierno*.

**Pregunta.** Cuando la película se proyectó en Cannes, parte de la crítica se quejó de la trama, por nimia, pero la coherencia tradicional del relato no ha sido algo que a usted le haya preocupado nunca. ¿Cree que la narrativa convencional está sobrevalorada?

**Respuesta.** Es algo que me vienen sacando a relucir desde que empecé a hacer cine. En esta película pasan muchas cosas, pero la prensa no ha es-

tado mirando en el lugar correcto. Uno de los problemas actuales de la ficción es que todo se está homogeneizando, como si existieran los diez mandamientos de lo que debe ser la narrativa. Esto me resulta muy extraño: ¿no se trata precisamente de que no debe haber nada correcto o incorrecto? Solo existe la experiencia. Bajo mi parecer, en *Su propio infierno* pasan tantas cosas a la vez que podríamos estar los próximos veinte años hablando de ella.

**P.** ¿Qué papel juega en esa multitud de capas de lectura su condición de cuento de hadas?

**R.** La información convencional suele ser plana: hay un

emisor explicando algo y el receptor no tiene que poner mucho de su parte para captar el mensaje. Pero con un cuento de hadas puedes plantear muchos niveles de información al mismo tiempo. Los cuentos de hadas suelen ser finos como un papel, porque las historias son casi primitivas, cualquiera las entiende, desde los cero hasta los cien años. Pero cuando tomas ese cuento de hadas y le das la vuelta, estás exigiendo una interpretación. Y la interpretación es narrativa, fuerza el compromiso, y el compromiso es el concepto mismo de una experiencia. Para tener una expe-



CASPER SEJERSEN

riencia, necesitas involucrarte. Por eso me resulta muy divertido lo que ha opinado la crítica y que, al mismo tiempo, no puedan parar de hablar de la película. Es evidente que hay algo en ella de lo que no pueden desprenderse. Me siento muy orgulloso de ello: es mi contribución a la humanidad.

**P.** En los últimos años ha estado dirigiendo anuncios hiperestilizados, muy enfocados

a la alta costura. ¿Es algo que ha influido en la gramática visual y en la textura de *Su propio infierno*?

**R.** Sí, muchísimo. Disfruté enormemente trabajando en el mundo de la moda porque es puramente estético; gira en torno a los deseos, al subconsciente y a las necesidades. Empecé mi carrera haciendo lo que yo llamaría documentales ficcionados. Cuando rodé la tri-

logía de *Pusher*, todo consistía en capturar la realidad, la cámara era una mosca en la pared y podía pasar cualquier cosa. Durante un tiempo pensé que ese sería el tipo de cine que haría siempre, pero me di cuenta de que tenía muchas limitaciones, así que empecé a interesarme por la irre realidad. A partir de ahí tuve la suerte de colaborar con algunas casas de moda bajo un enfoque similar: ¿cómo contar historias a través del simbolismo, de la textura, del deseo, de la poesía, de la música o de una forma no verbal?

**P.** ¿Le ayudó entonces este trabajo paralelo a traspasar los límites en sus películas?

**R.** Sí, pude buscar nuevas formas. Artísticamente es más divertido hacer algo que nunca has hecho antes. La primera vez siem-

na manera esa perspectiva a *Su propio infierno*?

**R.** Es una pregunta difícil de responder. Tuve muchísima suerte de no someterme a una operación a corazón abierto tradicional, gracias a un cirujano que era como el Tom Cruise del hospital: atractivo, muy joven y que conducía una moto. Pero, además, era un genio. Pudo entrar en mi corazón desde un lateral del cuerpo y arreglarlo. Lo transformador no fue tanto la cirugía en sí como el viaje interno. Tuvieron el detalle de grabarlo y he podido ver cómo entraba la cámara por mi costado, pasaba por mis pulmones, se adentraba en mi corazón y luego pasaban a abrir la cavidad cardíaca. He podido mirar dentro de mi corazón y ver qué aspecto tiene. Es difícil explicarle a alguien lo que eso te provoca; supongo que es una forma de religión.

**“HE PODIDO MIRAR  
DENTRO DE MI CORAZÓN  
Y VER QUÉ ASPECTO  
TIENE. ES DIFÍCIL  
EXPLICAR LO QUE  
ESO TE PROVOCA”**

**P.** ¿Cree que esta experiencia le va a dar un nuevo impulso a su carrera?

**R.** Ahora me obsesiona aprovechar el tiempo que me queda. Tengo que asegurarme de que cada momento que pase en la Tierra valga la pena. La idea, de hecho, con *Su propio infierno* era: “No voy a rodar una sola cosa, sino muchas, nunca lo he hecho, y quiero hacerlo ahora mismo”. **BEGOÑA DONAT**

Naza

# En la noche de la Historia

DIRECCIÓN Y GUION: Yuval Abraham, Rachel Szor. AÑO: 2026. ESTRENO:  
9 de octubre



Entre los veranos de 2019 y 2021, cuatro activistas por los derechos humanos —dos palestinos (Basel Adra y Hamdam Ballal) y dos israelíes (Rachel Szor y Yuval Abraham)— filmaron *No Other Land*, que denunciaba el asedio que el ejército israelí infligía a la población palestina en las montañas de Cisjordania. Aquel impactante documental dio pie a uno de los momentos más recordados de la ceremonia de los Oscar de 2025, cuando Adra, galardón

al mejor documental en mano, exigió el fin de “la limpieza étnica del pueblo palestino”. Con aquella colaboración entre artistas israelíes y palestinos, *No Other Land* inyectaba un halo de esperanza en las tinieblas del presente. Sin embargo, parece difícil aferrarse a aquella brizna de ilusión cuando el genocidio palestino acontecido en la Guerra de Gaza parece no tener fin. Una realidad trágica de la que da cuenta *Naza*, el nuevo trabajo de Szor y Abra-

ham, que en esta ocasión se trasladan a Tel Aviv en busca de responsabilidades.

Con la misma urgencia que teñía de relevancia las imágenes de *No Other Land*, *Naza* disecciona la máquina de muerte diseñada por el ejército israelí para devastar Gaza, en el nombre de la lucha contra el terrorismo de Hamas. Los protagonistas del documental son 24 miembros del ejército de Israel, que ofrecen testimonios directos de una campaña bé-

lica orquestada desde la distancia gracias al empleo de sofisticados sistemas de inteligencia artificial. Una crónica del horror que sorprende por la frialdad de sus narradores, que parecen ajenos al drama humano que contienen sus palabras. Apenas hay en el filme aullidos de dolor, tampoco demandas desesperadas de redención. Impera la constancia de la fuerza deshumanizadora de la maquinaria de guerra moderna, que permite a los téc-



YUVAL ABRAHAM JUNTO  
A UN SOLDADO ISRAELÍ  
EN NAZA

**UNA CRÓNICA  
DEL HORROR QUE  
SORPRENDE POR LA  
FRIALDAD DE SUS  
NARRADORES, QUE  
PARECEN AJENOS  
AL DRAMA HUMANO**

nicos de la “inteligencia militar” cometer asesinatos de forma indiscriminada—desde oficinas situadas en pacíficos núcleos urbanos— mientras continúan con su “civilizada” cotidianidad.

Como hiciera Basilio Martín Patino con los brazos ejecutores del régimen franquista en la esencial *Queridísimos verdugos* (1977), Abraham y Szor miran a la cara a los operarios de la barbarie. En *Naza*, los soldados israelíes—que aparecen en pan-

talla con el rostro ensombrecido y la voz distorsionada para evitar represalias— ofrecen testimonios brutales. En referencia a las víctimas palestinas del conflicto, un joven militar señala: “El objetivo es la cantidad, no la calidad”. También se describe con todo lujo de detalles el funcionamiento de una herramienta de IA llamada Lavender, con la que el ejército israelí compuso una lista de entre 60.000 y 70.000 dispositivos telefónicos que, supuestamente, perfilaban la red de Hamas. Siguiendo las indicaciones de este programa, se ordenaron un sinnúmero de ataques con numerosas Naza. ¿Pero qué es Naza? Pues una unidad de medida que contabiliza el número de bajas civiles de una acometida militar. En el filme, un soldado señala que, durante algunos periodos de la guerra, el ejército israelí dio por bueno cualquier ataque con un Naza menor a 20. En algunos casos, se ordenaron ataques con un Naza de 500 civiles.

Como ocurría en *The Act of Killing* (2012)—el documental de Joshua Oppenheimer sobre los verdugos de la purga comunista en la Indonesia de los años 60—, *Naza* explora la huella del horror desde la insensibilizada perspectiva de los perpetradores. Y solo necesita 80 minutos para destapar la estremecedora alienación de los soldados. Uno reconoce que participar en los ataques “era demencialmente divertido”. Si *El oficio de las armas* (2001) de Ermanno Olmi ilustró, con un fulgor poético, las implicaciones de la aparición de las armas de fuego en los albores del siglo XVI, *Naza* aplica un rigor clínico al estudio del nuevo paradigma bélico, donde los seres

humanos son reducidos a factores numéricos, o píxeles borrables en una pantalla digital. Aunque cabe señalar que, pese a adoptar una mirada quirúrgica, Abraham y Szor no renuncian a señalar con indignación hacia el máximo responsable del genocidio palestino, el primer ministro israelí Benjamín Netanyahu, que aparece en unas imágenes de archivo afirmando que “hacemos todo lo que podemos para evitar matar a civiles”.

Además de presentar un trabajo periodístico de primer orden, que cuenta con el respaldo de *The Guardian*, *Naza* despliega un conjunto de notables decisiones cinematográficas. El rodaje nocturno en los tejados de Tel Aviv refleja la dimensión clandestina del proyecto, mientras que las imágenes de archivo perfilan una colosal paradoja histórica. En un momento clarividente, un soldado israelí rememora un viaje escolar a Polonia, organizado para recordar las atrocidades del nazismo. Al confrontar pasado y presente, el soldado admite que, tras sus experiencias como ejecutor impasible del genocidio palestino, puede comprender no solo la banalidad del mal que acompañó al Holocausto, sino también el pozo moral en el que se hundieron los ejecutores de aquella abyección histórica. Por su parte, Abraham y Szor evocan otra historia, la de la imagen fílmica, cuando muestran que, en la filmoteca israelí, se proyecta una retrospectiva de Claude Lanzmann, quien en la monumental *Shoah* (1985) demostró que la palabra puede ser el contenedor más resonante y doliente de la memoria de un pueblo. **MANU YÁÑEZ**



*Al este del Edén*

# Los hijos del mal

CREADOR: Zoe Kazan. INTÉRPRETES: Florence Pugh, Christopher Abbott, Hoon Lee. AÑO: 2026  
PLATAFORMA: Netflix. ESTRENO: 1 de octubre

Como si se hubiese impuesto la obligación de prolongar una tradición familiar, Zoe Kazan (Los Ángeles, 1983) adapta la misma novela de John Steinbeck que su abuelo Elia Kazan llevó a la gran pantalla en 1955. El lazo genealógico que impulsa a leer esta nueva versión de *Al este del edén* (2026) como una suerte de tributo que la nieta le rinde a su laureado antepasado no debe hacernos olvidar que el oficio que ambos desempeñan dentro del engranaje industrial es bien distinto y, a la postre, crucial para entender las diferencias entre ambas versiones. Elia era director, Zoe ejerce aquí como guionista.

En la versión de hace 71 años, el guion firmado por

Paul Osborn apenas da cuenta del último tercio de la novela original, sometiendo el material a una poda considerable no solo en lo relativo al argumento, sino también en cuanto a la supresión de personajes y a la destilación de los conflictos. Con esos mimbres, el director de *Un tranvía llamado Deseo* (1951) exprimió al máximo la electrizante actuación de James Dean y le imprimió al filme un carácter airado, en consonancia con el temperamento de su protagonista.

Por su parte, Zoe Kazan asume la extensión de la novela en su totalidad, con esa composición especular que arranca con el exmilitar Cyrus Trask (Tracy Letts) educan-

do a sus hijos Adam (Christopher Abbott) y Charles (Mike Faist), el primero enviado a la guerra para revertir lo que su padre considera un exceso de pusilanimidad, el segundo dejado a cargo de la granja familiar para atemperar su volcánico carácter.

Reformulación explícita del pasaje bíblico sobre Caín y Abel, en *Al este del edén* la cuestión del malditismo genético se propaga como una plaga a través de dos generaciones. La irrupción de Cathy Ames (Florence Pugh), que llegará arrastrándose al caserón que Charles y Adam, con quien la atractiva joven acabará casándose, han heredado tras la muerte de su padre, incorporará a la gené-

tica familiar un grado de maldad superior que eleva la carga de iniquidad que ya contenía el ADN de Cyrus y que pervive en Charles.

La segunda mitad de esta miniserie producida por Netflix se espeja en la primera, pues Aron (Joe Anders) y Caleb (Joseph Zada), los hijos de Adam y Cathy, quien abandonará a los recién nacidos para instalarse en un burdel, experimentarán los mismos dilemas a propósito de sus pulsiones que los que afectaron a sus antecesores.

Sucede que toda la parte que el guion de Osborn nos escatimaba y que el espectador infería a golpe de devastadora revelación –recurso que funcionaba, precisamen-



CHRISTOPHER ABBOTT, JUNTO A JONAH WREN PHILLIPS Y BODHI AISHER. ARRIBA, FLORENCE PUGH, EN UN MOMENTO DE *AL ESTE DEL EDÉN*

te, porque la figura de Cathy venía envuelta en un aura de misterio— aquí es sustituido por una explicitud que emana de los diálogos. Basta con comparar el desenlace del filme de Elia Kazan, en el que el perdón paterno se administra a través de una sola frase (“Quédate conmigo. Cúdamme tú”), con el explicativo final escrito por su nieta.

Asesinada por la literalidad, la nueva adaptación del clásico de Steinbeck termina por olvidarse del apartado visual. Estamos ante un melodrama plano, que del género solo toma prestado el énfasis musical pero que es incapaz de transmitirle a sus imágenes la fuerza huracanada propia de unos personajes que luchan contra su destino. El trabajo de realización de Garth Davis y Laure de Clermont-Tonnerre apenas deja un par de secuencias reseñables (el arranque, por ejemplo).

Elia Kazan entendió que la depuración a la que había sido sometida la novela de Steinbeck debía igualarse desde la composición. Por ejemplo, en la serie, el romance entre Caleb y Abra pasteuriza los encantos de un amor prohibido mediante la dilatación temporal y las continuas elipsis, mientras que en el filme se vive como una enorme traición, otro motivo más para que Aron tome la decisión de alistarse en el ejército. La magnificación de esos conflictos se trasladaba a una puesta en escena arrebatada, con composiciones abigarradas (la inolvidable secuencia en la fábrica de hielo) o angulaciones oblicuas que mostraban el modo en que Caleb

(James Dean) desestabiliza el núcleo familiar y cómo su padre trata de reequilibrarlo. Nada de eso queda en la lujosa producción de Netflix.

De entre las novedades que brinda la fidelidad al texto matriz quizá lo más vistoso sea el desarrollo del personaje de Cathy. Aquella mujer enigmática cuya composición le valió el Oscar a Jo Van Fleet revive en los contornos de una portentosa Florence Pugh, crisol en el que se funden las villanas de todos los tiempos, de Eva a su propia *Lady Macbeth* (William Oldroyd, 2016).

### UNA PORTENTOSA FLORENCE PUGH ES EL CRISOL EN EL QUE SE FUNDEN LAS VILLANAS DE TODOS LOS TIEMPOS

Sin embargo, el gran aporte llega de la mano de un personaje eliminado en la versión de 1955. Hablamos de Lee (magnífico Hoon Lee). Como si Lao Tse hubiese preferido acuñar aforismos mientras ejercía como mayordomo de Adam y preceptor de sus hijos, Lee incorpora al relato unas cuantas actualizaciones que dialogan con el presente: desarticula el discurso de los colonizadores, establece con Adam una dialéctica de clase y termina por plantear un modelo de familia alternativo. Ese es, probablemente, el mayor logro de la fidedigna y, ¡ay!, desustanciada versión de Zoe Kazan. **ENRIC ALBERO**



JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON

## Moratorias: Asilomar y la IA

**AL IGUAL QUE CUALQUIER ACTIVIDAD HUMANA**, el avance de la ciencia no es ajeno a las situaciones sociales, políticas, económicas, religiosas y culturales en que se desarrolla. Y mucho menos aún lo es la tecnología, estrechamente relacionada con todo lo social. No quiero decir con esto, como sostiene una escuela sociológico-filosófica (constructivismo social), que el conocimiento que surge de la investigación científica, las leyes de la naturaleza que descubre, sean “construcciones sociales”, y que no existan verdades objetivas (leyes) en el conocimiento que proporciona. Un ejemplo temprano relacionado con semejante punto de vista, aunque no exactamente igual, se encuentra en la comunicación “Las raíces sociales y económicas de los Principia de Newton”, que el físico, filósofo e historiador de la ciencia ruso Boris Hessen (1893-1936) presentó en el Segundo Congreso Internacional de Historia de la Ciencia que se celebró en Londres en 1932.

Durante su conferencia, Hessen, que formaba parte de una amplia delegación soviética que se esforzó por defender la filosofía marxista, sostuvo que su tarea consistiría “en aplicar el método del materialismo dialéctico y la concepción de este proceso histórico que Marx creó a un análisis y desarrollo del trabajo de Newton [su gran libro de 1687, *Principios matemáticos de la filosofía natural*] en relación con el período en el que vivió y trabajó”. No está de más recordar en este punto que, a pesar de su lealtad con el marxismo, que llegara a ocupar una cátedra de Física de la Universidad Estatal de Moscú y que fuera elegido miembro de la poderosa Academia de Ciencias, Hessen terminó siendo acusado de ser un contrarrevolucionario, siendo juzgado y condenado a muerte, sentencia que fue rápidamente ejecutada. Un destino que también padeció dos años después quien encabezó la delegación

soviética al congreso londinense, un personaje mucho más importante que Hessen en el sistema soviético, el político, economista, filósofo y destacado revolucionario Nikolái Bujarin (1888-1938).

Estas historias las ha suscitado el tema del que realmente quiero tratar aquí: los diferentes escenarios sociales en los que se desarrollan la ciencia y la tecnología, y la estrecha unión actual de ambas, la tecnociencia, y centrarme en uno de gran actualidad, como es la propuesta presentada por los máximos dirigentes (CEOs) de tres grandes empresas de Inteligencia Artificial (IA), Dario Amodei (Anthropic), Sam Altman (OpenAI) y Elon Musk (xAI), de desacelerar el desarrollo de la IA (una especie de moratoria), pidiendo al mismo tiempo el establecimiento de mecanismos gubernamentales para su control. El motivo es la constatación de que la IA está avanzando tanto que ya comienza a ser capaz de autodirigirse, independizándose de sus programadores.

**SE TRATA DE UNA INICIATIVA** bienvenida, por supuesto, pero es interesante recordar algunos hechos. El primero, que fue Amodei quien lanzó esta iniciativa, a la que posteriormente se sumaron Altman y Musk. En realidad, Anthropic ya había manifestado anteriormente su preocupación por las posibilidades que ofrecían los “modelos de lenguaje de gran tamaño” (*large language models*) de una IA generativa no regulada, pero su preocupación no encontró apoyo en otras compañías. Coherente con esa preocupación, Anthropic se negó a que el Pentágono utilizara sus modelos con fines bélicos, lo que hizo que fuera considerada un riesgo para la seguridad nacional estadounidense. Por el contrario, Musk nunca ha tenido reparos en que el chatbot Grok, desarrollado por xAI, se utilice para ayudar a fijar objetivos en Irán, y ChatGPT no se ha resistido a las demandas del presidente Trump, que se opone a cualquier regulación de la IA argumentando que ello daría ventaja a China (durante su mandato, Biden sí introdujo medidas para regular la IA, pero Trump las derogó el primer día de su gobierno). El Premio Nobel de Economía Paul Krugman opina que el cambio de opinión de Musk y Altman puede ser debido al cambio político que se vislumbra en Estados Unidos, con el casi seguro control que los demó-



DE IZQUIERDA A DERECHA:  
SAM ALTMAN, ELON MUSK  
Y DARIO AMODEI

mente había recomendado que se estableciese una moratoria mundial voluntaria en ese área de investigación, debido a los riesgos potenciales e impredecibles que podría acarrear para la salud humana.

**A SEMEJANZA DEL** desarrollo del ADN recombinante, reforzado años más tarde por las técnicas de edición genética del CRISPR, los avances de la IA que se hicieron públicos el 30 de noviembre de 2022, con la presentación del ChatGPT, iniciaron una revolución de incalculables consecuencias. No debe sorprender, por consiguiente, que haya surgido también en este caso una propuesta de dilación, pero las dife-

ferencias entre ambos casos son notables, consecuencia, como señalaba al principio, de la diferente situación social, política y económica en que surgieron ambas. Mientras que en el caso de Asilomar los protagonistas fueron la Academia de Ciencias estadounidense—ahora ninguneada por el presidente Trump— y científicos que conocían bien qué era la biotecnología, en la IA son empresarios multimillonarios quienes alertan sobre unas técnicas que solo sus empresas conocen y dominan. No es la primera vez que critico en estas páginas que el capitalismo se haya desbordado, permitiendo que un muy reducido número de

personas posean fortunas comparables si no superiores a los presupuestos que manejan la mayoría de las naciones, y con la capacidad de influir poderosamente en la información que reciben miles de millones de personas, condicionando así incluso procesos democráticos. Lo que ahora domina el desarrollo—de consecuencias desconocidas— de la IA son los negocios y la geopolítica. Esto es lo que más temo. Lo que hace la IA más peligrosa aún. ●

cratas conseguirán en la Cámara de representantes, y probablemente también en el Senado. Siempre beneficia no enfrentarse a quienes ostentan el poder.

La propuesta de moratoria para la IA me recuerda la reunión que se celebró en febrero de 1975, en el Centro de Conferencias de Asilomar (California), con la participación de 140 científicos, y en la que se aprobaron protocolos de seguridad que se aconsejaba siguiesen los laboratorios implicados en las investigaciones que se estaban desarrollando después de que se hubiesen introducido las primeras técnicas de ADN recombinante (cortar y pegar trozos de ADN), técnicas que podían dar lugar a aplicaciones peligrosas en el campo de la biología, incluyendo la humana (hice referencia a esa reunión en uno de mis artículos, de hace tres años). La reunión había sido propiciada por la Academia Nacional de Ciencias de Estados Unidos, que previa-

**LA IA ESTÁ AVANZANDO  
TANTO QUE YA CO-  
MIENZA A SER CAPAZ  
DE AUTODIRIGIRSE,  
INDEPENDIZÁNDOSE DE  
SUS PROGRAMADORES**



DANIEL HIDALGO

## Jorge Volpi

Director artístico del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, ensayista y narrador, Jorge Volpi (Ciudad de México, 1968) acaba de publicar *La República* (Alfaguara), una novela distópica que retrata nuestro presente.

**¿Qué libro está leyendo?**

*El trofeo*, de Gaea Schoeters (Seix Barral).

**¿Cuál es el libro que más le ha 'autoayudado'?**

*Así habló Zaratustra*. A los quince me abrió los ojos y hace dos años volvió a hacerlo.

**Si no hubiera podido ser escritor y gestor cultural, ¿qué hubiera querido ser?**

Director de orquesta.

**Un acontecimiento que le habría gustado vivir *in situ*.**

El estreno de la *Tercera* de Beethoven. Presenciar cómo surgía el futuro. No solo de la música.

**¿Cuánto hay de distopía en *La República*, y cuánto de intuición y de realidad?**

Más bien ofrece un espejo dislocado en el que el lector contemple no solo lo que podría pasarle, sino lo que ya le ocurre.

**Su libro se desarrolla a finales de 2026 y retrata el colapso de la democracia, el fin de Trump y un mundo regido por el algoritmo. ¿Cree que acabaremos delegando el gobierno del mundo a la IA?**

*La República* ocurre en un mundo en el que Trump fue condenado por el asalto al Capitolio y concluye en 2028.

Lleva a su límite el presente: políticos que exacerbaban el odio y tecnócratas más poderosos que los Estados.

**¿Tenemos motivos para temer a la IA? ¿Estamos en peligro como civilización?**

Discutimos si la IA podría matarnos a todos cuando Trump y Putin están a cargo del botón nuclear. El monstruo no es la IA, sino los desarrolladores y gobiernos que la controlan.

**El protagonista de la novela es Nick, una inteligencia artificial que puede modelar la realidad. ¿Es un personaje más fiable que si fuera humano?**

Los protagonistas son VM Lively, un político extremista; Igne Kayris, la creadora de Nick, el sistema con el que llegan al poder. El reto era que Nick resultara verosímil, con sus propios abismos, sin ser "de carne y hueso".

**Hace unos meses publicó *Invasión alienígena*. ¿Por qué nos da tanto miedo el otro, el migrante?**

Lo terrible es la inversión que convierte a los seres más desvalidos del planeta en aliens o invasores.

**Estamos en vísperas de celebrar el Día de la Hispanidad.**

**¿Cree que, como decía AMLO, España debería pedir disculpas por el Descubrimiento?**

La Hispanidad es una ficción tanto como creer que los mexicanos del presente somos descendientes directos de Moctezuma.

**Un disco/canción que se ponga en bucle estos días.**

*Las Variaciones Goldberg*, con Gould, y el *Köln Concert* de Jarrett.

**¿Cuál es la serie que ha devorado más rápido?**

Mi favorita sigue siendo *Perdidos*.

**¿En qué película se quedaría a vivir y en cuál no aguantaría ni un minuto?**

Ya vivimos en una mezcla de *Matrix*, *El Show de Truman* y *Her*. Lo intolerable es no poder salir.

**¿Ha experimentado alguna vez síndrome de Stendhal?**

Con el final de la *Novena* de Mahler con Abbado.

**Díganos algo que ya no soporte del mundillo cultural.**

Los escritores que no dejan de quejarse de la IA y la usan en secreto a diario.

**Una obra sobrevalorada.**

Casi todas las que aparecen en los primeros lugares en las listas de "lo mejor del año".

**Un placer cultural culpable.**

Series y películas de zombies.

**¿Cuál es la última exposición a la que ha ido?**

Los murillos de la Congregación de la Caridad de Sevilla, en Condeduque.

**¿La inteligencia artificial matará la creación artística?**

Numerosos artistas ya la usan con resultados asombrosos cuando, en vez de someterse a ella, la combaten creativamente.

**España es un país...**

...para reinventarse. ●

# EL SELLO DE LA NARRATIVA GALLEGA CONTEMPORÁNEA

www.marmaior.es

  
**MAR MAIOR**  
EDITORIAL GALAXIA



**CIRCE O EL PLACER  
DEL AZUL**  
BEGOÑA CAAMAÑO

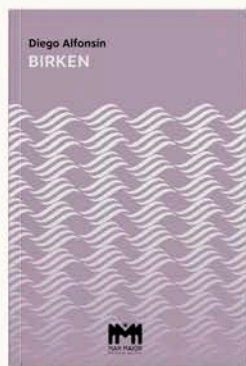


**MORGANA EN ESMELLE**  
BEGOÑA CAAMAÑO

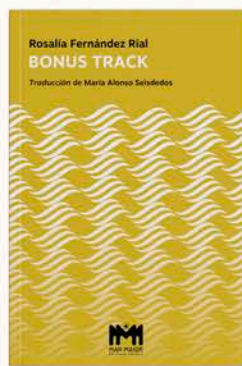
**BEGOÑA CAAMAÑO**  
DÍA DAS LETRAS GALEGAS 2026



**ARGONAUTAS  
EN EL LABERINTO**  
FERNANDO GARCÍA CALDERÓN



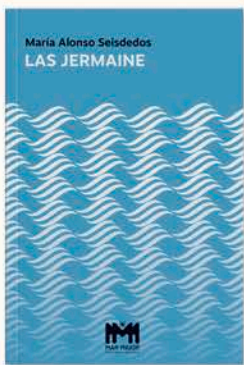
**BIRKEN**  
DIEGO ALFONSÍN



**BONUS TRACK**  
ROSALÍA FERNÁNDEZ RIAL



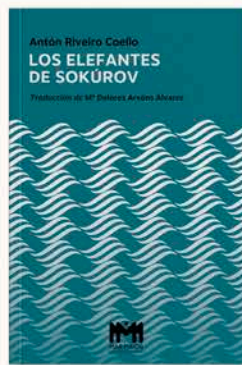
**CUENTOS GRINGOS**  
LARA DOPAZO RUIBAL



**LAS JERMAINE**  
MARÍA ALONSO SEISDEDOS



**LAS SAVIAS**  
ANTÍA YÁÑEZ



**LOS ELEFANTES  
DE SOKÚROV**  
ANTÓN RIVEIRO COELLO



**RUNRÚN**  
ANA VARELA

# ¿ ESA DUDA ME ESTÁ PIDIENDO UN SOCIO

Tener dudas es bueno. Tener un socio para resolverlas, es mejor.  
Por eso, en el Santander ponemos a nuestro equipo de expertos al  
servicio de tu empresa, **para ayudarte a dar el paso de dudar a crear.**



Es el momento 