

Boletín Científico y Cultural de la Infoteca

Publicación electrónica del Sistema de Infotecas Centrales de la Universidad Autónoma de Coahuila



CONTENIDOS

I Concurso de Relato Corto de Ciencia Ficción	3
Luna de aire, VIII Premio de poesía infantil	4
VI Premio Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil (Fundación SM)	5
El autoengaño de los profesores universitarios	6
Crece falla por sismo en Baja California: NASA	8
Descubren la entrada a un túnel olvidado debajo de Teotihuacan	10
Tres siglos de escritura, un narrador	11
Tres poemas de José Saramago	15
Qué se esconde tras el miedo a las ciencias duras	17
"Hoy podemos entrar en el cerebro"	19
Opiniones póstumas sobre el 'e-book'	21
Arte bajo sospecha	23
La originalidad como proceso	26
Henri Rousseau, el inocente	29
Contra la sombra del olvido	31
Las hermanas de Bartleby	33
El caótico mundo moderno	35
Euskera, integración social y libertad	37
Latría al pragmatismo	39
"No hay tiempo para escribir libros malos"	40
Magnética Roma	43
Las profecías de Mapplethorpe	44
Los límites de la razón	46
Simone Weil, la insatisfecha	48
La fuerza del espíritu	50
La filósofa Teresa Aguilar gana el Premio Miguel de Unamuno de Ensayo	53
Quince africanas muestran en un libro que el futuro de África son sus mujeres	54
Elisabeth Strout: "Amamos de modo imperfecto, eso nos hace humanos"	56
La intensidad de un color: Giallodiacadmio	59
Más allá de las bicisendas	61
Los padres, con igual estrés que las madres	62
Hallan en Roma los íconos más antiguos de cuatro apóstoles	64
'Poesía reunida' de W.B. Yeats, por fin en español	66
Guía literaria de Roma', un paseo por la Ciudad Eterna	67
Reflejará muestra el Mediterráneo desde la perspectiva de Miró	69
"El príncipe azul se va a la guerra": ¡reenvíalo!	70
Un país en busca de su identidad	73
La educación sentimental de la gente mayor	75
Los rostros del poder del Renacimiento	76



Biopsia incómoda de una pareja moderna	78
Un estudio confirma la cronología del Antiguo Egipto	80
Lucero solito	82
Guarda con el fresquete	84
Ojo con Pérez	86
La falta de prevención resta 15 años de vida	88
Proponen un test para el Alzheimer	89
De Borges a Figari	90
El ultraísmo a la uruguaya	94
Terror y pesimismo existencial	96
Un pintor rectangular	98
María	100
Poética del kibutz	102
El bosque de las palabras	104
Logran detectar vibraciones en moléculas individuales	107
Cuando la historia es una gran novela épica	109
La comunidad de los músicos	116
Mentir para contar una historia real	117
"Lo 'post' sigue perturbándome"	119
La desolación recuperada	122
La violencia del presente	124
Defensa de las verdades eternas	126
Tras la inocencia primigenia	128
La nueva casa del hereje Galileo	130
La sacerdotisa Ouka Leele	132
Sonido Boulez	133
Europa late en el corazón de la música	137
La música: esa forma esmerada de amor	140
"Todas las sinfonías de Mahler suenan como óperas"	142
Palabras venidas de tan lejos	144
Segundo Advenimiento	146
Acoso de un escritor	149



I Concurso de Relato Corto de Ciencia Ficción

19-7-2010

ZonaEBook, con el patrocinio de Luarna Ediciones, convoca el I Concurso de Relato Corto de Ciencia Ficción. Con este premio se quiere fomentar la creación literaria de un género que aunque trata de un mundo imaginario, nos ayuda a conocernos a nosotros mismos, a desvelar nuestros deseos y nuestros temores más profundos proyectados en un futuro lejano, o en universos paralelos imperceptibles. Para poder presentarse al concurso, es necesario darse de alta en la web de ZonaEbook, el acceso será libre para todas las personas que lo deseen, con obras inéditas y no premiadas en anteriores concursos. Las obras deberán estar escritas en castellano, con un máximo de 20 páginas, con interlineado 1,5, en formato DIN-A4, y letra Times New Roman cuerpo 12, presentadas mediante archivo informático. El formato de fichero informático será Word o PDF, se presentarán dos ficheros, en un fichero constará la obra tan sólo identificada por su título y, en otro fichero (que la editorial se compromete a no abrir hasta el fallo del premio) constarán los datos del autor junto a una breve reseña biobibliográfica del mismo. La convocatoria queda abierta a partir de la fecha de publicación de estas BASES y se cerrará el día 30 de noviembre de 2010 debiendo dirigirse los originales por correo electrónico a la siguiente dirección de correo: concurso.zonaebook@luarna.com Las obras recibidas se exhibirán en la web de ZonaEbook según se vayan recibiendo, permitiendo a los usuarios que las voten limitando a cada usuario la posibilidad de votar, tan sólo una vez. El resultado de la votación será inapelable, y el premio solamente será declarado desierto si no existiera ninguna votación. Estará dotado con un lector electrónico marca Booq Avant y se concederán tres accesits consistentes en tres bonos de 30 euros para compras de libros. La obra ganadora, se publicará en formato digital por Luarna Ediciones, y del resto de obras participantes, Luarna podrá escoger las que reúnan la suficiente calidad literaria a su libre albedrío, para realizar una obra conjunta en unión de la del ganador. La publicación electrónica, se realizará bajo la licencia de Creative Commons, sin derechos de autor, pero citando la procedencia y autoría de la obra y sin permiso de reproducción para fines comerciales. Las votaciones se cerrarán el 30 de noviembre de 2010. El premio se entregará en el transcurso del mes de diciembre en fecha y lugar que se comunicará más adelante. Los archivos informáticos enviados no se devolverán a sus remitentes, y una vez concluido el periodo de votación y proclamados los ganadores del concurso, se abrirán los ficheros que contienen la identidad de los autores, y se valorará su inclusión en la posible publicación conjunta. El hecho de concurrir a este premio implica la aceptación de sus bases.

<https://www.luarna.com/Paginas%20comunes/DispFormNoticias.aspx?idnoticia=425>



Vicerrectorado del Campus de Cuenca



Luna de aire

VIII Premio de poesía infantil



www.uclm.es/cepli

El CEPLI (Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil) de la Universidad de Castilla-La Mancha, con el patrocinio del Vicerrectorado del Campus de Cuenca, convoca el VIII Premio "Luna de aire" de poesía infantil, con el fin de promocionar la creación poética para niños, de acuerdo a las siguientes BASES:

- 1ª Podrán concurrir a este premio todos los autores mayores de 18 años que lo deseen, de cualquier nacionalidad, con una sola obra por autor.
- 2ª Las obras presentadas, escritas en lengua castellana, deberán ser originales e inéditas, y no haber sido galardonadas en ningún otro concurso. No se admitirán aquellas obras que sean traducción o adaptación de otros originales.
- 3ª Se concursará con un libro de poemas, de tema libre, que contenga un mínimo de 20 poemas y un máximo de 30, y con extensión entre 250 y 400 versos.
- 4ª Se establece un único premio de 3.000 euros.
- 5ª Los originales se enviarán bajo plica. Se remitirán dos ejemplares en papel a:
CEPLI (Premio de poesía infantil)
Universidad de Castilla-La Mancha
Facultad de CC. de la Educación y Humanidades
Avenida de Los Alfares, 44
16071 CUENCA

El plazo de presentación finalizará el día 30 de noviembre de 2010

- 6ª El jurado, que procederá a abrir la plica del ganador, una vez acordado este, estará compuesto por especialistas en literatura infantil, profesores, editores y críticos literarios.
- 7ª El CEPLI de la UCLM valorará la posibilidad de publicar el libro premiado.
- 8ª El fallo del jurado será inapelable y el premio puede ser declarado desierto.
- 9ª El fallo del jurado se hará público a principios del mes de enero de 2011.
- 10ª Los originales no premiados no se devolverán.
- 11ª El hecho de presentar las obras al concurso supone la conformidad con las presentes bases.

NOTA: Se valorarán positivamente aquellas obras que incluyan el envío en un sobre grande, dirigido a la dirección establecida en las bases, que contenga los dos ejemplares de la obra concursante, con la fianza del nombre del premio o concurso y el título de la obra firmado con un sello rojo. En el mismo sobre deberá incluir otro más pequeño y cerrado. En el interior del sobre pequeño deberá figurar lo mismo que en el premio o concurso, el título de la obra y además en su lateral los datos personales del autor, línea de comunicación, dirección postal, e-mail y teléfono.

Más información: www.uclm.es/cepli

andres.villanueva@uclm.es

(+34) 969 179 100 (Ext. 4329)

VI Premio Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil (Fundación SM)

7 de junio de 2010 |



La Fundación SM ha convocado la VI edición de su Premio Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil, cuyo objetivo es reconocer a aquellos autores que hayan desarrollado su carrera literaria en el ámbito del libro infantil y juvenil.

Podrán ser candidatos a este galardón los autores vivos que cuenten con una valiosa obra publicada de creación para el público infantil y juvenil, cuya importancia sea considerada de trascendencia para el ámbito iberoamericano y esté escrita en cualquiera de las lenguas que se hablan en Iberoamérica. Las candidaturas podrán ser presentadas, hasta el próximo día 30 de este mes, por cualquier institución cultural o educativa, editorial, asociación o grupo de personas relacionadas con la literatura infantil y juvenil.

El Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil es convocado anualmente desde 2005 por la Fundación SM junto a las instituciones que conforman la Asociación del Premio: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), International Board on Books for Young People (IBBY), Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) y la Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO/OREALC); y cuenta con la colaboración de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL), en cuyo marco se entrega el premio.

Hasta el momento han resultado premiados los españoles Juan Farias y Montserrat del Amo, la colombiana Gloria Cecilia Díaz, el brasileño Bartolomeu Campos de Queirós y la argentina María Teresa Andruetto.

<http://blog.cervantesvirtual.com/la-fundacion-sm-convoca-su-vi-premio-iberoamericano-de-literatura-infantil-y-juvenil/>

Publicado en Nature: El autoengaño de los profesores universitarios

Posted by emuleneews en 2 Junio 2010



"Academic scientists value teaching as much as research — but universities apparently don't." *Nature*, Editorial.

Profesores, alumnos y la sociedad en su conjunto se quejan de la mala calidad de la enseñanza universitaria. Una encuesta a 450 profesores de universidad de 30 países indica que más de la mitad opina que la educación universitaria es mediocre, pobre o muy pobre, pero la mayoría opina que ellos dan las clases muy bien (de forma altamente efectiva). ¿Se autoengañan los profesores? Si ellos creen que lo hacen tan bien, ¿cómo es posible que crean que los demás lo hacen tan mal? Más aún, el 77% opina que para ellos la enseñanza es tan importante como la investigación y el 16% opina que es más importante. ¿Realmente lo creen? El estudio fue realizado el año pasado por la división de educación (*Nature Education*) de la editorial de la revista *Nature* (*Nature Publishing Group*) y está disponible gratis, tras registro. En opinión de los editores de *Nature*, el mayor problema de la educación universitaria es que no mejora porque los profesores creen que no lo pueden hacer mejor. Además, no ayuda nada que los sistemas universitarios premien la investigación e infravaloren la enseñanza. Se trata de una contradicción interna fuertemente arraigada en la universidad en todo el mundo. De hecho, la mayoría opina que si se le ofreciera un puesto de investigador sin docencia con el mismo sueldo y condiciones actuales lo aceptaría sin pensárselo dos veces. La enseñanza universitaria de calidad requiere de un sistema de evaluación de la calidad de la enseñanza estandarizado que permita a los profesores realimentarse sobre sus propios progresos. Sin esta realimentación se cae y recae en la autocomplacencia. Según el editorial de *Nature* es necesario apoyar la investigación educativa con miras a



desarrollar un sistema de evaluación de la calidad docente fiable, objetivo y que reciba el beneplácito de la mayoría del personal docente e investigador de las universidades. Nos lo cuentan en “Education ambivalence,” Nature 465: 525–526, 03 June 2010.

La mayoría de las innovaciones pedagógicas son incorporadas con gran lentitud por parte de los profesores de enseñanza universitaria, sobre todo en los primeros cursos universitarios. Todos los estudios pedagógicos indican que la clase magistral no es tan efectiva como la práctica de técnicas cooperativas y aprendizaje activo. Sin embargo, la incorporación de dichas prácticas requiere un esfuerzo por parte del docente, que muchos docentes no están dispuestos a asumir porque penalizaría su labor investigadora. Es necesario mejorar los sistemas de apoyo y formación del docente y crear un sistema de recompensas para los buenos docentes a nivel universitario. Por ejemplo, las universidades y las sociedades profesionales podrían ofrecer una capacitación sistemática a su personal en cómo enseñar bien, algo al estilo del CAP (curso de adaptación pedagógica) que se imparte en España. Las universidades deberían alentar a los profesores responsables de cátedras, áreas de conocimiento y departamentos para favorecer la creación de una red de docentes de excelencia que compartan sus experiencias con los demás docentes. Así mismo, las agencias de financiación pública deberían financiar de forma prioritaria los proyectos de innovación educativa, sobre todo en la rama de las ciencias, cuya enseñanza está cada día más devaluada. También vendría muy bien la creación de premios a la excelencia docente que complementen a los premios que en la actualidad se concentran en la excelencia investigadora.

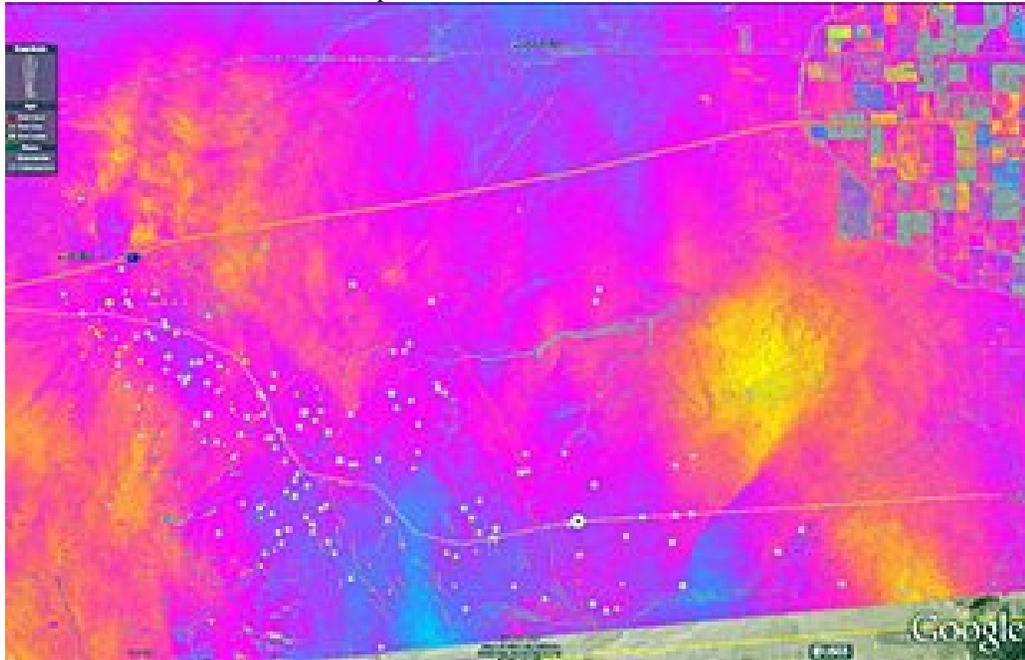
Los sistemas de educación superior deben buscar equilibrar docencia e investigación si quieren lograr el objetivo de la calidad docente. No basta con buenas intenciones. Hay que equilibrar la financiación y la asignación de recursos. Si todas las *perras* van al mismo saco, aunque los científicos y profesores piensen que la educación es tan importante como la investigación, esta última será la que se lleve el gato al agua.

<http://francisthemulenews.wordpress.com/2010/06/02/el-autoengano-de-los-profesores-universitarios/>



Crece falla por sismo en Baja California: NASA

Imágenes del radar UAVSAR demuestran un desplazamiento de 11.9 centímetros de abril a la fecha



ACERCAMIENTO. El oeste de Caléxico fue el que tuvo más réplicas. La línea gris que recorre el área es la zona de la falla (Foto: Especial NASA/JPL/USGS/California Geological Survey/Google)

Viernes 06 de agosto de 2010 Redacción | El Universal00:54

Nuevas imágenes aéreas del sureste de California, cerca de la frontera de Estados Unidos con México, tomadas por un radar de la NASA, muestran que la superficie de la tierra continúa deformándose luego del temblor del 4 de abril en Baja California.

Los datos del radar UAVSAR de la agencia espacial estadounidense (NASA) detectaron que la falla a la que se le conoce como "deslizamiento provocado" se originó por la tensión en la corteza terrestre, luego de que algunas capas se rompieran por la presión del sismo.

Investigadores del Laboratorio de Propulsión a Chorro (JPL, por sus siglas en inglés) crearon mapas denominados interferogramas que combinaron datos obtenidos el 13 de abril y el 1 de julio de 2010.

La imagen muestra una franja de 87 por 20 kilómetros sobrepuesta sobre un mapa de la zona de Google Earth. Cada contorno de color representa 11.9 centímetros de desplazamiento de la superficie.

Las líneas marcadas en rojo representan el trazo de la falla y los puntos en amarillo y naranja los desplazamientos originados por las réplicas.

Una ampliación del interferograma se centra al oeste Caléxico, donde ocurrieron la mayor parte de las réplicas.

La imagen abarca una superficie de cerca de 28 por 18 kilómetros y revela muchos pequeños "cortes" o discontinuidades, las cuales son causadas por movimientos del terreno en pequeñas fallas que se produjeron desde 13 de abril, que van desde menos de un centímetro a unos pocos centímetros.

Las fallas que han sido previamente asignada por Estados Unidos y California, a través de estudios geológicos de 2009, están representados por delgadas líneas de color.

El equipo del JPL utilizó una técnica que detecta cambios mínimos en la distancia entre la aeronave que traslada el radar y el suelo.

El radar UAVSAR vuela a una altitud de 12.5 kilómetros en un avión Gulfstream III de la NASA.

La geofísica Andra Donnellan, encargada del proyecto del UAVSAR, dijo que el último vuelo proporciona nuevos y valiosos datos que los investigadores pueden utilizar para supervisar el reajuste



permanente de la corteza terrestre después del gran terremoto de abril.

"La región fue monitoreada con UAVSAR para supervisar si la actividad continuó, incluso las mociones de tráfico (movimientos de las fallas que no dan lugar a terremotos), para detectar cómo la corteza terrestre se reajusta, así como detectar grandes réplicas, tales como la magnitud 5.7 que se observó el 14 de junio".

Una geofísica de la NASA, Andrea Donellan, aseveró que el proyecto de radar en sobrevuelo ha estado renovando el mapa de la Falla de San Andrés, desde la zona de San Francisco a la frontera de California y México cada seis meses.

El plan también actualiza mapas de otras fallas al oeste de San Andrés, como la de San Jacinto y Elsinore.

Un vocero de la NASA, Alan Buis, declaró que el proyecto de mapas desde el radar concluye en la frontera de California, no ingresa a territorio mexicano.

No es raro que los sismos más poderosos muevan las ciudades de lugar. Después del terremoto de magnitud 8.8 ocurrido en Chile a comienzos de este año, la ciudad de Concepción se movió al menos tres metros al poniente.

<http://www.eluniversal.com.mx/articulos/60095.html>



Hallazgo de arqueólogos del Instituto de Antropología e Historia

Descubren la entrada a un túnel olvidado debajo de Teotihuacan

Nace delante del Templo de la Serpiente Emplumada y fue cerrado hace 1800 años

Jueves 5 de agosto de 2010

La abertura del túnel, de 14 metros de profundidad en total Foto: AFP

Emilio Fernández Román

El Universal

TEOTIHUACAN.- Investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México descubrieron en esta "ciudad de los dioses", ubicada 45 km al noreste de la ciudad de México, un túnel a 12 metros de profundidad que conduce a galerías debajo del Templo de la Serpiente Emplumada.

Sergio Gómez Chávez, director del proyecto Tlalocan, explicó que tras ocho meses de

investigación se determinó que el conducto fue cerrado hace más de 1800 años por los teotihuacanos [que precedieron a los mayas y los aztecas], por lo que los arqueólogos serían los primeros en ingresar en él dentro de unas semanas, cuando reinicien la exploración.

Un georradar detectó a la mitad y al final del túnel tres cámaras de gran tamaño; las hipótesis establecen que pueden tener dimensiones de 100 metros cuadrados. El pasaje tiene una longitud de entre 100 y 120 metros. En 2003, los investigadores encontraron la oquedad de 83 centímetros de diámetro de manera accidental, luego de una inundación que se presentó en la Ciudadela, y en junio del año pasado se inició la exploración. Gómez Chávez indicó que el pasaje subterráneo pasa por debajo del Templo de la Serpiente Emplumada, y su entrada fue ubicada cerca de ese edificio. "Todo el proceso podría llevarnos dos meses de trabajo, pues debemos continuar la exploración con la misma sistematización para evitar perder información importante sobre las actividades realizaban ahí los teotihuacanos y que nos permita entender por qué lo cerraron."

No se sabe con precisión cuándo fue construido el túnel, pero existe la idea de que fue cerrado entre el año 200 y el 250 de nuestra era. "Probablemente luego de depositar algo en su interior. Una de las hipótesis es que dentro de las cámaras podríamos ubicar los restos de personajes importantes de la ciudad", dijo el investigador.

Los arqueólogos estimaron que los teotihuacanos arrojaron hasta 200 toneladas de piedra y tierra en el túnel para cerrarlo. Hasta ahora, se han encontrado allí más de 60.000 objetos de jade traído de Guatemala, obsidiana y concha.

Los arqueólogos creen que el túnel debió estar vinculado con conceptos relacionados con el inframundo, "de ahí que no se descarta que en este lugar se hubieran realizado rituales de iniciación e investidura divina de gobernantes", y que puede haber sido el elemento más importante y sagrado en torno del cual se hicieron las primeras edificaciones en este lugar hacia el año 100 antes de Cristo y donde luego se construyó la Ciudadela.



http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1291456&origen=NLCien

José Saramago (1922-2010)**Tres siglos de escritura, un narrador**

Álvaro Ojeda

CUANDO UN escritor genera un mundo, inventa una impostura que resulta verdadera, una mentira insustituible, una visión de lo que es el hombre, de lo que será y sobre todo de lo que ha sido. El escritor se alza del suelo y trata de ver la comarca que puede abarcar y se da cuenta de que en su limitada visión -es ese hombre y no otro, es ese paisaje y no otro- radica la grandeza de su intento.

Hay pocos ejemplos más evidentes que el del recién fallecido José Saramago, que fragua su literatura desde el Iluminismo del siglo XVIII y su afán progresista, transcurre por el siglo XIX contando historias y llega a tratar de atisbar en el siglo XX ese universo platónico apenas avizorado por los esclavos ciegos en que se han transformados los seres humanos. Un Saramago que nace en 1922 en la pobreza campesina de uno de los países más pobres de Europa, y debe someter su juventud y su madurez a la dictadura fascista de Antonio de Oliveira Salazar, que regirá el llamado "Estado Novo" hasta un par de años antes de su muerte en 1970. Fue de todo, Saramago: metalúrgico, mecánico, vendedor de seguros, miembro del Partido Comunista, periodista, viajero dentro de su patria y en 1959 -superado el intento de su primera novela Terra do Pecado de 1947- editor. Su obra crece desde la poesía de Os Poemas Possíveis de 1966 hasta su camino de Damasco - expresión que analizaría con amargura y descartaría por incorrecta- de Levantado del suelo (título original Levantado do Chao, de 1980) que describe la pobreza eterna e irracional del campesinado portugués. En una bibliografía que incluye más de veinte obras en prosa, sean novelas, libros de viajes, de memorias, de cuentos, media docena de obras de teatro y un volumen de Poesía completa de 637 páginas, es tarea casi inútil discriminar por rasgos de estilo o simple gusto. La obra es vasta; una aseveración del propio Saramago ayuda a comprenderla: "Precisamente, los nexos, los temas y las obsesiones de un cuerpo literario en tránsito, de este escritor que se viene observando a sí mismo como a una especie de continua crisálida que, segura de que jamás alcanzará el último instante de la metamorfosis, el que daría origen al insecto perfecto, se acepta y realiza en su propio e incesante movimiento. Nada más, pero también nada menos. La crisálida se mueve en el lugar oscuro en que se encerró, el escritor se mueve en el lugar oscuro que es."

Cuentos en español. En 1983 Saramago publica un libro de cuentos (Objecto Quase), traducido y editado en 1994 como Casi un objeto. El libro refleja al escritor que ha concebido una nueva forma de puntuación - iniciada en Levantado del suelo-, que consiste en la eliminación de los signos de exclamación y de interrogación en los diálogos entre personajes, de los guiones que marcan esos mismos diálogos reemplazándolos por comas, y del clásico ordenamiento de la prosa en párrafos con su sangría habitual. Cuando dio su primera conferencia en Uruguay durante la Feria del Libro en 1998, meses antes de que le concedieran el Premio Nobel -en rigor vino a visitar a su amiga la poeta uruguaya Gladys Castelvecchi-

brindó alguna explicación sobre ese y otros asuntos. Señaló lo caprichoso de indicar con tres puntos suspensivos una acción inconclusa o abortada y agregó como dato real que los ciegos en Portugal nunca habían encontrado la más mínima dificultad para leer en sistema braille sus textos.

A esa especie de universalidad que podía ser interpretada como una muestra de hermandad sensible por medio del arte literario, agregó una suerte de preocupación por saber qué había detrás de cada nombre, de cada rostro, del rostro propio y del rostro del prójimo. Se refirió una y otra vez a los nombres de los protagonistas de su novela de 1982 Memorial del convento -Blimunda y Siete Soles- y salvo cierto placer sonoro no logró encontrar razón para semejante bautismo. Lo que esconde el nombre es un misterio incluso para su creador. Caín, su última novela, publicada en 2009, insiste en el mismo asunto: hay un creador - el narrador, Dios, el que el lector elija- pero carece de razones. Y ese sistema de racionalidad escondida, a descifrar, que confesó en aquella conferencia, preside ese pequeño volumen de seis cuentos que es Casi un objeto y que posee un cuento acaso emblemático para acceder al posterior Saramago. El cuento en cuestión se llama "Silla" y describe la caída de un anciano desde su silla porque ésta se ha deteriorado por el héroe del cuento, el Anobium o carcoma de la madera. El acceso al texto es una proeza del humor y de la utilización minuciosa de juegos de lenguaje: cada palabra, cada lugar común se revisa hasta sacar el jugo esencial de lo que se quiere decir y de lo que se dijo. "La silla empezó a caer, a venirse abajo, a inclinarse, pero no, en el rigor del término a desatarse. En sentido estricto, desatar significa quitar las sujeciones. Bien, de una silla no se dirá que tiene sujeciones, y, si las tuviera, por ejemplo, unos apoyos laterales para los brazos, se diría que están cayendo los brazos de la silla y no que se desatan. Pero es verdad que se desatan lluvias, digo también, o recuerdo más bien, para que no me suceda caer en mis propias trampas: así, sí se desatan chaparrones, que es apenas un modo diferente de decir lo mismo, ¿no podrían, en resumen, desatarse sillas, incluso no teniendo sujeciones?" Luego de otras consideraciones lingüísticas y literarias -de qué madera está construida la silla, cuál será el proceder del héroe, qué hacen los espectadores y el propio narrador ante la caída- adelantará la conclusión del texto, que es reflexión sobre la lengua que no puede decir y sobre el hombre que no puede hacer ni siquiera lo que debe: "De esta manera queda probado que el mundo no está bien hecho."

Luego ingresa en el relato el protagonista principal: un viejo achacoso que no sabe que tomará asiento en su propia desgracia y que mueve a cierta piedad. Hasta que el narrador advierte con inesperada dureza que el viejo no es otro que el dictador Salazar que no ha caído por la acción del pueblo sino por la naturaleza cumpliendo con sus funciones. Saramago dictamina con una modernidad atroz: "¿Qué es esto? ¿Nos iremos a apiadar del enemigo vencido? ¿Es la muerte una disculpa, un perdón, una esponja, una lejía para lavar crímenes?"

No hay que engañarse, nadie ha liberado a nadie, la libertad es cosa superior pero también es tarea de insectos.

Historias corregidas. Las cinco novelas que Saramago publica entre 1980 y 1989, giran en el eje de la historia portuguesa. No son novelas históricas al estilo de las escritas por Walter Scott con su Ivanhoe de 1819, modélico y fundador de un subgénero exitoso. Son novelas en donde el narrador propone un juego de intervención permanente del lector y de las voces de los propios protagonistas del relato que no parecen saber hacia dónde se dirigen o lo que es peor, hacia dónde los dirige el narrador onnisapiente que siempre es Saramago.

Historia del cerco de Lisboa -de 1989- propone una idea audaz: Raimundo Silva, un triste empleado de una encumbrada editorial, logra, a partir de su cargo de corrector, modificar la historia medieval de la ciudad de Lisboa cambiando un "sí" por un "no" en el texto que está corrigiendo. El resultado es que los cruzados jamás ayudaron a levantar el cerco de la ciudad de Lisboa por parte de los musulmanes. El corrector enamora y se enamora de su nueva jefa, que descubre la alteración aberrante en el texto que Raimundo Silva le ha entregado para editar. La nueva jefa del corrector se llama María Sara y por aquí se cuele una de las características cervantinas de Saramago: los juegos con los nombres de los protagonistas que terminan dependiendo de ellos como signos evidentes de carácter. María Sara es una resonancia de Saramago, y siendo la editora quien decide la existencia o la desaparición del "error" de Raimundo Silva, el lector enfrenta una especie de novedosa teoría narrativa. María Sara se transforma en el Saramago de la ficción de Saramago. La duda sobre el desarrollo ulterior de la acción establece una analogía con la historia humana en dos facetas: la historia como corriente que arrastra al hombre o la historia como decisión humana, como destino elegido. El inicio de la novela podría considerarse entre los mejores del género: "Dijo el corrector, Sí, el nombre de

este signo es deletéur, se usa cuando necesitamos suprimir y borrar, la misma palabra lo dice, y tanto vale para letras como para palabras completas, Me recuerda una serpiente que se hubiera arrepentido en el momento de morderse la cola, Bien visto, sí señor, realmente por muy agarrados que estemos a la vida, hasta una serpiente vacilaría ante la eternidad".

Saramago genera narrativa a partir de una reflexión escondida en la cocina de las palabras, mientras avanza con decisión en un texto que será una poderosa historia de amor y de libre albedrío. Sonreiría el autor portugués si se lo comparara con el Dios del Génesis. Otras de las tretas de Saramago, que debió ser explicada por el autor, consiste en la cita de epígrafes al comienzo de algunas de sus novelas, que pertenecen a libros de origen desconocido. En este caso el texto proviene de El Libro de los Consejos y reza: "Mientras no alcances la verdad, no podrás corregirla. Pero si no la corriges, no la alcanzarás. Mientras tanto, no te resignes".

Por supuesto que dicho libro no existe, es un invento del autor. Y sobre inventos y del impreciso límite entre creación, realidad y ficción, trata acaso la mejor novela en toda la obra de Saramago: El año de la muerte de Ricardo Reis. Editada en 1984 demora su publicación en español hasta 1997. Ricardo Reis es una creación, un heterónimo de Fernando Pessoa (1888-1935), el mayor poeta portugués moderno. Este Ricardo Reis es también poeta latinista y monárquico- y se exilia en Brasil porque no soporta la proclamación de la república en Portugal. No se sabe el año de la muerte de Reis porque Pessoa, que lo había creado, no quiso hacerlo morir. Un poeta de carne y hueso -Fernando Pessoa- genera a otro poeta que podría ser catalogado de clásico o al menos, bucólico. Para rizar el rizo, Ricardo Reis se enamora de Lidia, una de las tres mujeres sobre las que se centran ciertos poemas de Horacio, el poeta romano contemporáneo del emperador Augusto, y le dedica algunas odas. En este punto de la historia literaria ingresa Saramago. En su novela, Reis vuelve al Portugal del fallecido Pessoa y no sólo traba una suerte de diálogo fantasmal con el poeta -que es además su padre- sino que reconoce a Lidia y la recrea con otros dones, con el mismo amor.

El trasfondo de la novela es político: son los inicios de la dictadura de Salazar y los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Un hermano de Lidia se involucra en una revuelta contra el régimen mientras que Reis debe, en un plazo de nueve meses, bien morir. La recreación de Lisboa en la década de los 30 es impecable. La natural manera en que vida y creación interactúan en el texto, resulta magnífica por económica, en recursos y en tratamiento: "Va Ricardo Reis bajando por la Rua dos Sapateiros cuando ve a Fernando Pessoa. Está parado en la esquina de la Rua de Santa Justa, mirándolo como quien espera, pero no impaciente. Lleva el mismo traje negro, la cabeza descubierta y, detalle en el que Ricardo Reis no había reparado la primera vez, no lleva gafas, cree comprender por qué, sería absurdo y de mal gusto enterrar a alguien con las gafas puestas, pero la razón es otra, no llegaron a dárselas cuando, en el momento de morir, las pidió".

Las esencias. Dos obras podrían resumir la esencialidad humana que Saramago busca con desesperación: El Evangelio según Jesucristo de 1991 y Todos los nombres de 1997. La obra del autor portugués siguió creciendo y trató, total o parcialmente, la principal creencia religiosa occidental y la identidad que el nombre brinda, pero con un tono más ligado al empecinamiento que a la literatura. En El Evangelio según Jesucristo la palabra la tienen las víctimas humanas -en especial María y Jesús- y los evangelistas apócrifos, descartados por la historia oficial.

El impresionante comienzo del texto es un reflejo humano de una pasión divina y consiste en la descripción del grabado Crucifixión de Durerro. Es el hombre, el narrador, el diletante incluso, el que revela la verdad de la historia. Una verdad simple y brutal: Dios es cruel, Dios es innecesario, Dios no defiende su creación. Con un tono que ronda el sarcasmo, Saramago hace hincapié en el episodio del agua con vinagre que se le brinda a Jesús durante su agonía. Una figura humana aparece con un cubo a lo lejos en el grabado y sobre ella escribe el autor: "Se va, pues; no se queda hasta el final, hizo lo que podía para aliviar la sequedad mortal de los tres condenados, y no puso diferencias entre Jesús y los Ladrones, por la simple razón de que todo esto son cosas de la tierra, que van a quedar en la tierra, y de ellas se hace la única historia posible."

De la historia de Don José, el protagonista de Todos los nombres, sólo resta decir que es una obsesión burocrática y ciudadana -en ese mundo cotidiano que también se describe en el ominoso Ensayo sobre la ceguera de 1996- disfrazada de funcionario del registro civil. Encuentra la ficha de una mujer que lo obsesiona: visita su casa, su escuela, su trabajo pero sólo obtendrá de ella su voz en un contestador telefónico. El que todo lo puede -el Dios de los registros, el Dios Google- no puede encontrar algo parecido, sucedáneo al amor, la incomunicación es casi irreal porque ha logrado llegar a la casa de esa mujer innominada: "Entonces don José se levantó, Tengo que irme, murmuró, pero antes de salir todavía dio una última vuelta por la casa,



entró en el dormitorio, donde había más luz, se sentó un momento en el borde de la cama, una y otra vez deslizó la mano despacio por el embozo bordado de la sábana, después abrió el armario, allí estaban los vestidos de la mujer que había dicho las definitivas palabras, No estoy en casa."

Como los ciegos que lo entendieron antes que sus colegas y amigos, el registro de la vida no acepta la restringida visión del hombre ni el divino reflejo del creador: necesita al hombre común.

Acaso, de forma paradójica, sea su poesía lo que mejor defina a José Saramago. En el poema "Catorce de junio" con el que cierra su libro Poesía Completa -publicado en 2005-, escribió: "Cerremos esta puerta./ Lentas, despacio, que nuestras ropas caigan/ como de sí mismos se desnudarían dioses./ Y nosotros lo somos, aunque humanos./ Es nada lo que nos ha sido dado./ No hablemos pues, sólo suspiremos/ porque el tiempo nos mira./ Alguien habrá creado antes de ti el sol,/ y la luna, y el cometa, el espacio negro,/ las estrellas infinitas./ Ahora juntos ¿qué haremos? Sea el mundo."

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/07/30/cultural_504279.asp

Tres poemas

José Saramago

Tengo el alma quemada

TENGO el alma quemada
 Por saliva de sapo
 Fingiendo que descubro
 Tapo
 La palabra me infecta
 Bajo la piel de apariencia
 Pongo remedio seguro
 Paciencia
 En este mal no se vive
 Pero tampoco se muere
 Cuando el ave no vuela
 Corre
 Quien no llega a las estrellas
 Las puede ver desde la tierra
 Quien no tiene voz para el canto
 Berrea

***** Mitología**

LOS DIOSES, otrora, eran nuestros.
 Porque entre nosotros amaban. Afrodita
 Al pastor se entregaba bajo las ramas
 Que los celos de Hefesto engañaban.
 Del plumaje del Cisne las manos de
 / Leda,
 Su pecho mortal, su regazo,
 La semilla de Zeus, dóciles, cogían.
 Entre el cielo y la tierra, presidiendo
 Los amores de humanos y divinos,
 La sonrisa de Apolo refulgía.
 Cuando castos los dioses se volvieron,
 Pan el gran Pan murió, y huérfanos
 / suyos,
 los hombres no supieron y pecaron.

A boca cerrada

No diré:
 Que el silencio me ahoga y me amor-
 /daza.
 Callado estoy, callado he de quedarme,
 Que la lengua que hablo es de otra
 / raza.
 Palabras consumidas se acumulan,
 Se estancan, aljibe de aguas muertas,
 Agrias penas en limos transformadas,
 Raíces retorcidas en el fango del
 / fondo.
 No diré:





Que ni siquiera el esfuerzo de decirlas
/ merecen,
Palabras que no digan cuanto sé
En este retiro en que no me conocen.
No sólo barros se arrastran, no sólo
/ lamas,
No sólo animales flotan, muertos,
/ miedos,
Túrgidos frutos en racimos se entre-
/lazan
En el oscuro pozo de donde suben de-
/dos.
Sólo diré,
Crispadamente recogido y mudo,
Que quien se calla cuanto me callé
No se podrá morir sin decir todo.

El autor

JOSÉ SARAMAGO (1922-2010). Es uno de los pilares de la literatura portuguesa contemporánea. Premio Nobel de literatura 1998. Una nota sobre su vida y su obra se publica en este mismo número. Los poemas de esta página han sido traducidos por Ángel Campos Pámpano.

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/07/30/cultural_504289.asp



Qué se esconde tras el miedo a las ciencias duras

Nora Bär

LA NACION

Miércoles 28 de julio de 2010



Después de algunos años de descenso, lentamente se está recuperando la matrícula de aspirantes a la mayoría de las carreras de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (FCEN), uno de los centros de la formación de científicos "duros" (biólogos, químicos, físicos, matemáticos, meteorólogos, etc.) con que cuenta el país.

La curva asciende, pero dada la importancia de esa "fábrica" de talentos científico-tecnológicos (entre otras cosas, para imprimir un impulso innovador a la economía), cabe preguntarse por qué la afluencia de estudiantes a las llamadas ciencias duras es tan endeble: de las diez carreras que se cursan en esa facultad, el porcentaje de retención (los alumnos que, después de inscribirse, siguen cursando) varía entre el 20 y el 50%.

Para intentar superar ese obstáculo, está previsto que los aspirantes al CBC hagan una recorrida por la facultad, mantengan una charla con profesores de las disciplinas elegidas, sigan un curso de repaso de la matemática del secundario y hasta dispongan de tutores que los ayuden con sus dudas (incluso, existenciales) vía Internet. Pero, al parecer, en muchos casos ni siquiera este entorno amigable alcanza para seducir a los potenciales estudiantes.

"Hay chicos que no se presentan a rendir nada (ni siquiera dan un parcial) -cuenta el decano Jorge Aliaga-. Entre los que empiezan a cursar, el gran golpe surge con Álgebra y Análisis, las dos primeras materias verdaderamente «universitarias» con que se encuentran."

Seguramente, estas defecciones responden a causas múltiples. Entre otras, la tradicional percepción (muchas veces, equivocada) de que falta una adecuada demanda científico-tecnológica para estos profesionales en el ámbito privado.



Y hay más. "Los chicos suelen tener una falsa idea de lo que significa estudiar disciplinas como matemática o computación -reflexiona Aliaga-. Frecuentemente, identifican esta última, por ejemplo, con los «jueguitos», y si bien toda ciencia tiene un componente lúdico, ese disfrute se alcanza después de muchas horas de esfuerzo."

Pensándolo bien, en un entorno en el que el tesón está desprestigiado, resulta bastante lógico que materias como la matemática y las ciencias naturales inspiren temor. Después de todo, ya lo dijo Edison: el genio es 1% de inspiración y 99% de dedicación.

nbar@lanacion.com.ar

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1288859&origen=NLCien



"Hoy podemos entrar en el cerebro"

Según Adrian Owen, de Cambridge, algunos pacientes incapaces de moverse o responder retienen la conciencia

Martes 22 de junio de 2010



Adrian Owen, durante su reciente visita a Buenos Aires Foto: Rodrigo Néspolo

Nora Bär

LA NACION

A pesar de que es uno de los más destacados neurocientíficos que en el mundo están ayudando a echar luz sobre la "caja negra" del cerebro, Adrian Owen mantiene una disposición al diálogo y una simpatía que deslumbran. Graduado como psicólogo en el University College London, decidió dedicarse a las neurociencias cuando surgían las nuevas técnicas de imágenes que permitirían ver el cerebro en funcionamiento.

"Aprendí las «bellas artes» de las neuroimágenes en Canadá y las utilizo desde entonces para mis investigaciones -afirma, durante un alto en las sesiones del 14º Congreso Internacional de Parkinson y Movimientos Anormales, que acaba de finalizar, y después de una conferencia en el Instituto de Neurociencias Cognitivas (Ineco)-. Fui muy afortunado al estar en el lugar correcto en el momento indicado." Dos de sus recientes trabajos publicados en *Nature* y *The New England Journal of Medicine* (*NEJM*) arrojan resultados notables. El primero, realizado en más de 11.000 voluntarios, mostró que el promocionado "entrenamiento mental computarizado" (*brain training* , en inglés) no mejora el funcionamiento cognitivo general en personas sanas. En el segundo, descubrió que un pequeño número de pacientes a los que los estudios de rutina catalogan "en vida vegetativa" pueden retener ciertas formas de conciencia.

-Doctor Owen, ¿qué es lo que revelan las neuroimágenes sobre el funcionamiento del cerebro?

-Las imágenes cerebrales nos han permitido avanzar más que ninguna otra técnica. Ahora sabemos, por ejemplo, que es posible que el cerebro esté consciente, aunque eso no sea visible por los movimientos del cuerpo. Esto es lo que descubrimos, precisamente, en la Unidad de Ciencias Cognitivas de la Universidad de Cambridge, estudiando pacientes que parecen estar en estado vegetativo. Un estudio de imágenes cerebrales nos mostró que una pequeña fracción de ellos incluso podían comunicarse con nosotros. Ahora podemos "meternos" dentro del cerebro y auscultar su funcionamiento. Es realmente fascinante.

-¿Cómo determinan que alguien está consciente, si no puede mover los ojos ni los miembros?

-Mi filosofía es pragmática. ¿Cómo determinaría que usted está consciente en este momento? Le pediría que interactuara conmigo. Tenemos el mismo enfoque con las imágenes cerebrales. Les pedimos a los participantes en nuestros estudios que produzcan actos cerebrales, que respondan con su cerebro, y haciéndolo

pueden indicarnos que están conscientes. Es como mover los ojos o un brazo. Algunos incluso pueden contestar "sí".

-Sus hallazgos plantean un sinnúmero de cuestiones, en primer lugar, éticas y legales...

-Es importante subrayar que este caso [el de los pacientes que parecen "vegetativos", pero retienen alguna forma de conciencia] sólo se da en un pequeño número de personas. La mayoría de los que parecen ser vegetativos probablemente lo son. En el estudio recientemente publicado en el *NEJM*, creamos una situación que nos permite detectar cuáles son los que están conscientes. Llegamos a la conclusión de que son aproximadamente el 17% de los catalogados como vegetativos. Es una minoría, pero significativa. Sin embargo, no creo que esto cambie el enfoque ético esencial; sólo ofrece un mecanismo para que algunos pacientes participen en su destino. Por ejemplo, ellos podrían decidir si someterse a una terapia experimental o a una cirugía... Y esto podría ayudar a avanzar, porque tomar decisiones por otros es siempre mucho más difícil que hacerlo por uno mismo.

-Cuando dice que se les podría preguntar, eso implica que tienen que estar en condiciones de oír.

-Exactamente. Entre los pacientes que nosotros estudiamos, del restante 83%, algunos pueden haber sido incapaces de oír (aunque tenemos formas de determinarlo) o de producir respuestas. El daño que habían sufrido tal vez les hacía imposible entender el lenguaje...

-En su libro *La Sociedad de la Mente*, Marvin Minsky postuló que la conciencia surge como resultado de la interacción de "agentes" que individualmente no son "conscientes". ¿Es ésa la visión que predomina?

-La conciencia requiere que muchas partes del cerebro estén funcionando. Y ésa es una de las dificultades que enfrentamos: estos pacientes han sufrido terribles daños en muchas áreas. Por eso evaluamos la conciencia de la forma en que lo hacemos: si un paciente es capaz de generar un acto cerebral, sabemos que debe ser capaz de entender el lenguaje, debe tener memoria, atención y, más importante aún, debe tener la capacidad de realizar un acto voluntario, de tomar una decisión.

-¿Cuál es el mínimo número de funciones cerebrales que se requieren para estar consciente?

-Es muy difícil contestarle. Pero puedo decirle cómo podemos averiguarlo: en Cambridge estamos analizando qué ocurre cuando se somete a alguien a una anestesia general. Es verdaderamente interesante, porque algunos aspectos de la cognición se "cierran" antes que otros.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277376&origen=NLCien

Opiniones póstumas sobre el 'e-book'

ANDRÉS NEUMAN 19/06/2010



(El popular novelista austronorteamericano responde a una entrevista sobre el libro electrónico, horas antes de lanzarse por la ventana y caer mortalmente sobre un camión de basura en Rockford, Illinois).

PERIODISTA. ¿Cuál es el futuro literario del formato electrónico?

EDGAR FRANZ MILTON. Me importa un carajo el formato. Yo me ocupo de los contenidos. Pienso en mis personajes. Como sigamos perdiendo el tiempo con este asunto, pronto no nos quedará una sola buena historia que descargar en esos putos aparatos.

P. ¿Pero no tienen ventajas? ¿No son más prácticos para viajar?

EFM. Hay que ser imbécil para viajar con libros. Un viaje ya es un libro. Y leer es un viaje.

P. ¿Y qué hay de la posibilidad de que el libro electrónico funde nuevas formas de escritura?

EFM. Acuérdesse de la escuela, joven, si es que la aprobó. ¿Usted cree que la imprenta inventó a los escritores del siglo 15? No. Esos escritores propiciaron la imprenta. Ahora igual. Las formas de lectura y escritura de todo el siglo 20 han permitido la invención de Internet. Así que nada nuevo. Excepto para usted, que tendrá que volver a la escuela. Haga algún curso *online*.

P. Bien. ¿Consideraría justo aumentar el 10% de derechos de autor hasta un 25%?

EFM. Consideraría justo que la gente dedicase un 25% de su tiempo libre a leer. Para lo demás ya están las calculadoras. Y los impotentes como usted.

P. Ejem, prosigamos. ¿Está a favor de las descargas gratis?

EFM. Si son sobre su cara, sí. Yo no quiero libros gratis. Quiero comida gratis, zapatos gratis, coches gratis, teléfonos gratis, aspirinas gratis, whisky gratis. Sobre todo whisky.

P. ¿Y de la piratería con fines de lucro?

EFM. Ya tengo editorial, gracias.

P. Por eso mismo, ¿le parece lógico que las editoriales ganen mucho más que sus autores?

EFM. Las editoriales no ganan mucho más que los autores. Y suelen perder mucho más que los autores.

Pregúnteme mejor por las distribuidoras.

P. Ok, ¿qué opina de las distribuidoras?

EFM. Eso no es asunto suyo. Es broma. Las distribuidoras son el eslabón inútil. Por eso caerán primero. Con las librerías pasa lo contrario.

P. ¿O sea?

EFM. O sea que usted está incapacitado para la deducción. O le gusta el whisky casi tanto como a mí. Las librerías son el eslabón más útil. Incluido el escritor. Quiero decir que los lectores las necesitan más que a nosotros. Los autores somos demasiados, las librerías muy pocas. Por eso Internet las salvará primero.

P. ¿Cómo? ¿Internet salvará a las librerías?

EFM. Definitivamente sí: usted bebe a deshora. Internet no sólo difunde libros electrónicos. Maldita sea. También sirve para localizar y comprar libros impresos. Estemos donde estemos.

P. Al menos no me negará que el libro electrónico acaba con el problema del peso.

EFM. Ese problema también lo tiene su madre. Y no se queja tanto. El peso es parte de lo real. La literatura es real. Lo virtual también. La vida pesa. Sólo la muerte es ingrátida.

P. Mejor terminemos. ¿Llegará el día en que leer una novela digital sea tan agradable y cómodo como leer una novela impresa?

EFM. Leer una novela no es cómodo ni agradable. Todo lo contrario. Debe ser algo incómodo. Y un poco terrible. Igual que ser su esposa. Buenas tardes.

Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) ha publicado recientemente el libro *Cómo viajar sin ver* (Alfaguara. Madrid, 2010. 256 páginas. 17,50 euros).

http://www.elpais.com/articulo/portada/Opiniones/postumas/e-book/elpepuculbab/20100619elpbabpor_1/Tes

Arte bajo sospecha

19/06/2010

La lista de atribuciones falsas o dudosas llena el mundo del arte. La National Gallery de Londres expone una parte del trabajo constante que los historiadores llevan a cabo para establecer la autoría de las colecciones de los museos. Durante todo el verano se podrán ver las falsificaciones, errores y descubrimientos de Botticelli, Holbein, Rembrandt y otros artistas.

El soldado muerto no era de Velázquez. *El jinete polaco* no lo pintó Rembrandt. *El coloso* parece que tampoco es de Goya. La lista de falsas o dudosas atribuciones llena el mundo del arte. Los museos y el mercado tiemblan cada vez que los expertos se reúnen. ¿Hasta qué punto podemos estar seguros de la veracidad de las cartelas que informan sobre la autoría de una obra? La National Gallery de Londres ha sido una de las primeras instituciones en agarrar el toro por los cuernos y poner bajo la lupa de los investigadores una buena parte de su imponente colección de arte antiguo formada por 2.300 obras. El resultado de la primera fase de la investigación del prestigioso museo británico afecta a 40 pinturas, que se presentan en forma de exposición -*Fakes, mistakes and discoveries* (falsificaciones, errores y descubrimientos)- el próximo día 30.

"La historia del arte es muy joven y una buena parte de ella es una historia atribucionista", afirma Miguel Zugaza

"Nuestros visitantes tienen derecho a saber cómo se cuidan y se estudian sus cuadros", señala Ashok Roy

En Londres se podrán ver las sorpresas más llamativas a las que se han enfrentado los expertos. Replantan o retiran la firma de obras atribuidas en nuestra memoria a Botticelli, Hans Holbein, Rembrandt, Rafael, Durero o Jan Gossaert. A veces se descubre al auténtico autor; otras, como en el caso de *El soldado muerto*, de Velázquez, persiste la incógnita. Pero, certezas aparte, lo que resulta realmente apasionante es conocer cómo han trabajado los expertos con cada una de las obras "sospechosas" y en qué pruebas han fundado sus conclusiones.

El engaño premeditado en el mundo del arte antiguo no es la principal causa de las falsas autorías. Miguel Zugaza, director del Museo del Prado de Madrid, asegura que todos los museos del mundo hacen constantemente cambios de atribución de obras en su colección. "Supone un fruto más del avance en el conocimiento sobre sus colecciones. Muchas veces nos olvidamos de que la disciplina de la historia del arte



es muy joven y una buena parte de ella es una historia atribucionista".

Los comisarios de la exposición de la National Gallery de Londres, Marjorie E. Wieseman, conservadora de pintura holandesa, y Ashok Roy, director de investigación científica del museo, ponen como ejemplo de puro engaño y falsedad el cuadro *Portrait Group* (retrato de grupo), adquirido en 1923 con el convencimiento de que se trataba de una obra del siglo XV. Pero ahora han comprobado que la tela contiene pigmentos utilizados por primera vez en el siglo XIX.

Otro ejemplo es el *Retrato de Alexander Mornauer*, comprado por el museo en 1990, pintado por un artista alemán desconocido y durante mucho tiempo atribuido a Hans Holbein. En este caso, los expertos constataron la aplicación de una capa de pintura azul sobre el fondo original marrón; además, había una modificación en la caída del sombrero del hombre retratado.

Pero hay artistas especialmente maltratados por el engaño. Botticelli es la gran víctima en la National Gallery. La exposición dedica un espacio propio a las dos obras adquiridas en 1874 convencidos de la autoría de Botticelli. Una de ellas era *Venus y Marte*, de Sandro Botticelli (aproximadamente de 1485), una de las joyas de la colección permanente. La otra era *Alegoría*, considerada compañera de *Venus y Marte* y valorada por algunos críticos en aquel momento como una obra de mayor calidad. Pero había sido realizada por un discípulo desaventajado de Botticelli. Los dos cuadros se mostrarán uno al lado del otro. De esta manera, los visitantes podrán apreciar las diferencias entre una obra maestra y una copia de estilo.

Hay también falsas atribuciones hechas sin intención de engañar, producto de los llamados errores humanos. Ese fue el caso de *El Hombre con calavera*, adquirido por la galería en 1845 como obra de Holbein contra el criterio de algunos expertos. Los análisis dendrocronológicos, que determinan la edad del panel de madera utilizado como soporte, demuestran como la pintura es posterior a 1543, año del fallecimiento de Hans Holbein.

Para Ashok Roy, el contenido de esta exposición no es todavía el repaso definitivo de la colección. "Era el momento adecuado para ofrecer al público una síntesis del trabajo de estudio científico y técnico de la colección de la National Gallery con miras a despertar el interés de los visitantes por los procesos y tipos de investigación que facilitan la comprensión de los cuadros. También nos pareció que disponíamos de estudios suficientes para explicar al público cómo trabajamos. El estudio de la colección se realiza principalmente gracias a fondos públicos: nuestros visitantes tienen derecho a saber cómo se cuidan sus cuadros y cómo se interpretan".

El estudio de las obras no obedece a sospechas sobre su autoría. Se hace de oficio. "Es un proceso continuado a medida que las obras son recatalogadas, llevadas a exposiciones (aquí y en el extranjero) o tratadas en los estudios de conservación. Alrededor de un 60% de la colección de la planta principal de la National Gallery ha sido objeto de estudio técnico. Pero como disponemos de nuevas técnicas, a menudo nos resulta muy informativo volver a mirar los resultados de exámenes realizados con anterioridad".

Las sorpresas pueden ser muchas en un trabajo de esta envergadura. La mayor de todas, para los comisarios, afecta a una pieza legada a la National Gallery en 1924 como obra del pintor boloñés Francesco Francia (*La Virgen y el Niño con un ángel*). Es una falsificación deliberada. En los años cincuenta, determinaron la falsedad del cuadro. Pero luego fue rehabilitado. Nuevas técnicas de estudio, por fin, han revelado la verdad que escondía el cuadro: es una copia de una pintura del Carnegie Museum de Pittsburgh (Estados Unidos) realizada en el siglo XIX.

En España, de manera más esporádica, ha habido recolocaciones de autorías. La más sonada y polémica afecta a *El coloso*, de Francisco de Goya, el artista más copiado debido a su enorme éxito en vida. La conservadora del Museo del Prado Manuela Mena fue la encargada de anunciar al mundo la polémica orfandad de ese cuadro. El anuncio sentó mal a muchos expertos: consideraban que se hizo sin suficientes pruebas o, por lo menos, sin que estas fueran incuestionables.

El historiador de arte español Valeriano Bozal ha pedido, sin éxito hasta el momento, un encuentro de expertos internacionales para abrir un debate sobre la autoría de *El coloso*. Él considera imprescindible llegar a un consenso sobre la atribución. "No se ha hecho así. Se le ha quitado la autoría a Goya con unas pruebas débiles y poco relevantes. Se ha mutilado el patrimonio sin argumentos contundentes".

Miguel Zugaza asegura que "todas las opiniones son bienvenidas y merecen nuestro respeto. El debate es siempre enriquecedor. De hecho, para el estudio de *El coloso* también hemos realizado algunas consultas con especialistas externos". El director del Prado señala a Goya como el artista con más pinturas cuestionadas:



"Según surge el interés dentro y fuera de España por su obra en el siglo XIX aparecen multitud de imitadores y en algunos casos falsificadores de sus temas y de sus obras". Zugaza, más que esperar nuevas sorpresas en el futuro, señala que "la misión principal de la institución es seguir avanzando en el conocimiento de las colecciones".

El Museo del Prado no tiene previsto secundar la iniciativa de la National Gallery sobre el arte y la copia.

"Veo esta exposición como un homenaje al estudio crítico de la obra de arte que hacen los museos, un trabajo en el que se sustenta la propia credibilidad y autoridad de estas instituciones. Todos los museos del mundo hacen constantemente cambios de atribución de obras de su colección", subraya Zugaza.

¿La confusión en el arte antiguo la viviremos también en el arte contemporáneo? Ashok Roy lo ve más que probable. Zugaza, en cambio, es optimista. "Afortunadamente, tenemos más información sobre cualquier artista contemporáneo que sobre los maestros antiguos. Imagínese si el Prado en vida de Goya hubiera publicado su catálogo razonado. Nos habríamos ahorrado dar algún que otro *disgusto*".

Close examination. Fakes, Mistakes and Discoveries. National Gallery. Trafalgar Square. Londres. Del 30 de junio al 12 de septiembre. www.nationalgallery.org.uk.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Arte/sospecha/elpepuculbab/20100619elpbabpor_3/Tes



La originalidad como proceso

FIETTA JARQUE 19/06/2010



Un asombroso taller *renacentista* en Madrid realiza copias perfectas de obras de arte mediante alta tecnología. Por otro lado, en el Metropolitan de Nueva York una pintura de autor desconocido ha resultado ser un *velázquez*. ¿Dónde quedan las certezas?

Qué pasaría si, poco a poco, ciertas obras maestras fueran siendo reemplazadas por sus clones perfectos, indistinguibles del original? Según Adam Lowe, fundador de Factum Arte, se daría un paso de gigante en la preservación del patrimonio artístico e histórico. Él califica a su empresa de "taller renacentista" porque con este británico residente en Madrid trabajan unas cuarenta personas, entre informáticos y artistas especializados en diversas técnicas, que crean réplicas perfectas de todo tipo de obra de arte. "El mito del genio independiente no se da. Somos un equipo que incorpora a especialistas cada vez que es necesario. La gran diferencia es que la tecnología se va desarrollando en un sentido; la restauración o conservación, en otro; la práctica del arte, en otro, y en cierto sentido Factum conjuga todas ellas a la vez. Cuando necesitamos un nuevo escáner láser vemos si existe uno adecuado. Si lo hay, lo usamos; si no, lo inventamos".

Si la página web es un ejemplo de diseño y elegancia, las oficinas parecen un atiborrado gabinete de maravillas donde se amontonan esculturas como la Dama de Elche (al presentar la copia tuvieron que ponerle una marca para no confundirla), la Kate Moss (también trabaja con artistas contemporáneos) contorsionista de Marc Quinn, *La Última Cena* de Leonardo o parte del recinto de una tumba egipcia. Cuando entramos se estaba terminando de imprimir en un gran escáner una copia asombrosamente exacta -con los craquelados y desgaste de la pintura, con los relieves de las pinceladas- de la pintura *San Mateo y el ángel*, de Caravaggio. "Todo empezó en 2000 cuando me preguntaron si era posible hacer una copia exacta de la tumba de Seti I, en el Valle de los Reyes (Egipto), con una exactitud de 100 micrones (una décima de milímetro), relieve y textura. Entre 2001 y 2002, el artista español Manuel Franquelo y yo hicimos una prueba de 16 metros cuadrados, con todas sus fases, para probar que era posible hacerlo con una combinación de nuevas tecnologías y una labor artesanal. Hicimos una copia que, puesta al lado del original, era indistinguible de él", explica Lowe. Lo hicieron por su cuenta y riesgo, y la prueba funcionó. "En realidad, el gran desafío para los

museos y toda la gente a cargo del patrimonio cultural, responsables de preservarlo en lugar de diseminarlo es que encuentran hoy un gran problema porque hace 150 o 200 años, cuando los museos se crearon, era muy escasa la gente que los visitaba. La galería principal del Louvre, de París, recibe actualmente nueve millones de visitantes al año. La gran mayoría de ellos no tiene interés en profundizar en el arte, solo van como una forma de pasar el día en su visita a París. Algo así sucede con el Prado. Las razones que tiene la gente hoy para ir a los museos han cambiado de forma dramática. Y eso significa también que las personas que realmente quieren ver y estudiar el arte en los museos se encuentran con grandes dificultades para hacerlo, en medio de toda esa gente, su movimiento y ruido".

Justamente en el Louvre sucede parte de la historia de otro de sus trabajos. Uno que ha sentado un precedente para el uso de la duplicación de una famosa pintura. La monumental obra de Veronese *Las bodas de Caná* cuelga en París desde que las tropas de Napoleón la arrancaron de su sitio original en el refectorio del monasterio de San Giorgio Maggiore de Venecia, en 1797. La Fundación Giorgio Cini estaba terminando la restauración del monasterio construido por el arquitecto Palladio en colaboración con Veronese, en Venecia, en 1563, y llamaron a Lowe para crear una réplica que debía ocupar su sitio original. "La gran pintura del refectorio fue diseñada por Veronese para establecer un diálogo con la arquitectura del lugar", explica. "Cuando nos encargaron este trabajo el refectorio no tenía el cuadro, por tanto, el diálogo estaba roto. El recinto no era más que un fantasma de sí mismo".

Mediante un sistema no invasivo de escaneado vertical a color sin contacto con la tela, se grabó toda la superficie del cuadro en el Louvre. Se encargó tejer un lienzo con el mismo tramado del original, se creó una superficie que reproduce hasta los costurones de la tela, producto de los cortes en su azarosa historia de traslados durante siglos, y hasta las pinceladas. "Ambas pinturas son casi indistinguibles. Y no soy yo el que dice eso, lo han certificado los estudiosos del Louvre y los expertos en Veronese", comenta Lowe. "Pero lo que sucedió una vez que el cuadro quedó instalado en el refectorio es algo que impactó a todos, incluidos a nosotros. En la inauguración había cerca de mil personas esperando verlo. A los pocos segundos de caer el telón que desveló el cuadro, se hizo un silencio impresionante y casi todos los presentes enjugaron lágrimas de sus ojos. Estaban ahí, ante algo que sabían que era una copia, pero hubo una respuesta emocional. Y esa es una de las cosas que se ha argumentado en contra de las copias, que no consiguen la misma respuesta emocional que un original".

"Se entiende poco y mal lo que constituye la originalidad. ¿Por qué alabamos la originalidad en una pintura como *La Última Cena*, de Leonardo, cuando él no aplicó más del 10% o 15% de la pintura sobre el muro que vemos actualmente? La mayor parte de la pintura proviene de restauraciones posteriores. ¿Dónde queda la originalidad? Fue una de las preguntas que la gente que vio el facsímil de Veronese se hacía. No hay duda de que el que está en el Louvre es más original que el que hicimos, pero ¿cuál te proporciona una experiencia más auténtica? El de san Giorgio está en su lugar original, a la altura que decidió el artista, con la luz para el que fue planificado".

"Nadie quiere ver Venecia invadida por copias", prosigue Lowe. "El sentido del clon es algo muy *sexy* ahora, y gusta mucho. Y tiene un lado positivo porque la gente empieza a preguntarse por la originalidad desde una perspectiva humana. Ni siquiera uno mismo es original. ¿Qué es original en una pintura? ¿Es la originalidad un proceso más que un estado del ser? Esa es una de las cosas que creemos en Factum: que la originalidad es un proceso. Entendemos las cosas de una manera distinta".

Lo cierto es que la duda está unida a muchas obras de arte y los museos tienen aún secretos por descubrir. Michael Gallagher, conservador en el Metropolitan Museum de Nueva York, ha tenido la experiencia que sueñan todos los de su especialidad: descubrir una obra maestra escondida. Nada menos que un *velázquez*. *Retrato de un hombre* llevaba en el museo desde 1949 con una cartela que lo atribuía a un discípulo del pintor de *Las meninas*. En septiembre de 2009 se dio a conocer el hallazgo y desde entonces pasa casi a diario delante del cuadro, colgado en un destacado lugar, se detiene y se extasia con la fuerza de su expresión. "Hicimos una pequeña prueba de limpieza en una esquina inferior del cuadro para hacernos una idea de lo que habían causado las restauraciones previas", explica Gallagher. "Nos llevamos una gran sorpresa porque vimos que el barniz aplicado había distorsionado el color enormemente, y que hubo incluso una intención de cambiar al personaje. Decidimos que valía la pena llevar a cabo una limpieza completa para recuperar el cuadro, juzgarlo con mayor certeza y revisar la atribución y autoría".

Keith Christiansen, responsable de pintura europea del Metropolitan, y Gallagher llamaron al mayor experto



en Velázquez, Jonathan Brown, que no tardó ni cinco segundos en certificar la autoría. Ahora Gallagher está trabajando en un Felipe IV, también atribuido al taller del pintor sevillano, y está casi seguro de que finalmente se reconocerá como salido de la mano de Velázquez. "Hay mucho que decir respecto a lo que se ha considerado en diversas épocas como proveniente del taller de ciertos pintores. Ha habido muchos copistas, encargos de copias y en su momento era algo común. Creo que el Museo del Prado haría bien en preparar una exposición o un amplio trabajo de investigación sobre este tema. Sería una exposición muy interesante tanto para el público como para los estudiosos", opina el conservador.

Tanto Lowe como Gallagher participarán del 5 al 9 de julio en un curso en el Museo del Prado, titulado *El Prado oculto. La vida secreta del museo: conservación, restauración, replicación*, dirigido por Francisco Calvo Serraller, con sendas conferencias sobre sus investigaciones y hallazgos.

http://www.elpais.com/articulo/portada/originalidad/proceso/elpeculbab/20100619elpbabpor_4/Tes



Henri Rousseau, el inocente

ANTONIO MUÑOZ MOLINA 19/06/2010

Tal vez Henri Rousseau era una de esas personas inocentes y sabias de las que se ríen los demasiado listos. Los demasiado listos se creen excepcionales, pero en realidad abundan tanto que son un aburrimiento. El excepcional de verdad es el sabio inocente, el original que no sabe que lo es, el que aparece y no se sabe de dónde ha podido salir, de qué manantial ha brotado su talento. He tenido la suerte de encontrarme en mi vida con algunos sabios, y en todos ellos he podido advertir un grado de inocencia, no incompatible con la astucia, incluso con la socarronería, pero sí con el cinismo. Sabios cínicos o sabios enterados no he conocido a ninguno. Y cuando digo sabios no quiero decir eruditos, aunque algunos lo son o lo eran, sino gente que hace extraordinariamente algo, un arte o un oficio, que domina un campo del saber. Sabio era Tete Montoliu, que posaba las dos manos sobre el teclado del piano y se quedaba quieto y erguido y antes de emitir una sola nota ya había creado con su serena inmovilidad el silencio necesario para que irrumpiera en él la música; sabios eran los hortelanos junto a los que trabajé de niño, que trazaban sobre la tierra recién arada las líneas exactas y paralelas de los surcos sin más ayuda que una caña y un cordel; sabia la cantaora Carmen Linares, que tiene en el trato la cordialidad llana de un ama de casa de Jaén y cuando rompe a cantar aprieta los párpados y entra en un trance como de desgarro o ritual primitivo; sabio es mi amigo el doctor Emilio Bouza, que cruza el mundo volando en clase turista para asistir a congresos internacionales en los que es una eminencia y cuando vuelve recibe a cada uno de sus pacientes con un afecto de pariente cercano y un poco distraído en su despacho mínimo de un hospital público. Vi trabajar de cerca al fotógrafo Jordi Socías y me bastaron unos minutos para darme cuenta de lo sabio que era, con solo ver el equipo que traía, un maletín pequeño con dos cámaras, y las pocas fotos que tomaba, después de mirar mucho, casi nunca a través del visor. Se me quedó mirando, tranquilo pero con un punto de contrariedad, cuyo motivo era un pliegue de jersey o un puño de camisa que por algún motivo no le gustaba. Me lo corrigió con un gesto rápido y preciso y se quedó más contento. "La fotografía es una cuestión de milímetros".

Entre los recovecos y los lujosos aspavientos del Guggenheim de Bilbao hay unas cuantas salas dedicadas a la sabiduría extravagante de Henri Rousseau, que era en gran medida el resultado de su ignorancia, o más exactamente de un desconocimiento de los saberes formales de la pintura combinado con una capacidad de observar tan poderosa como su inclinación a lo fantástico. De un modo u otro, los pintores modernos, empezando por los impresionistas, vivieron guiados por el empeño de des-aprender. Pesaba tanto las tradiciones de la representación visual heredadas del Renacimiento y fosilizadas en los códigos y las enseñanzas académicas que para mirar de nuevo la realidad con los ojos abiertos hacía falta desprenderse de todas las reglas, esforzarse en lo posible no por saber más sino por borrar lo sabido; pintar un par de zapatos o



la colcha roja de una cama o un atardecer púrpura en la orilla del Támesis o un cuerpo desnudo queriendo verlos como si nadie hubiera pintado antes nunca. El pintor tenía que ser un apóstata o un fugitivo, real o imaginario: abjurar de la tradición europea para aprender de los grabados japoneses o de las máscaras africanas; huir literalmente en busca de un edén de las sensaciones verdaderas que podía estar en Provenza o en los mares del Sur.

Henri Rousseau no tuvo que desprenderse del peso que agobiaba a otros, por la simple razón de que nunca lo había sufrido. Era un primitivo de cuello duro y bigote engomado, un hijo de calderero que no pudo costearse el lujo de estudiar. La mirada limpia que los otros ponían tanto esfuerzo en imitar la poseía él con la perfecta naturalidad de quien no sabe nada y por lo tanto no tiene nada de lo que desprenderse. Para llegar al corazón de la selva no hacía falta extenuarse en viajes a África o a las islas de Oceanía sino pasear tranquilamente un domingo por los invernaderos del Jardín Botánico o junto a las jaulas de tristes animales cautivos del zoo de París. Los poetas malditos habían celebrado el trastorno de la absenta y del opio, el desarreglo sistemático de todos los sentidos para alcanzar una inspiración visionaria pagando el precio del escándalo social y la locura: Henri Rousseau era un modesto funcionario ejemplar y un padre de familia enamorado de su esposa legítima, y sin embargo sus visiones de bosques crepusculares y paisajes de sueños habitados por monstruos apacibles y plantas fantásticas revelan una imaginación mucho más desatada que la de cualquier surrealista. Con su bigote y su perilla, con su blusón y su paleta de pintor de domingo, de caricatura esforzada y algo ridícula de pintor, Henri Rousseau, tan impermeable al escarnio de los entendidos como al desaliento de una vocación sin porvenir, fue inventando en las últimas décadas del siglo XIX una forma de mirar que anticipaba la de algunas vanguardias del XX, y no porque quisiera romper con el arte oficial, sino porque carecía de la formación y de los medios necesarios para imitarlo. Premiosamente pintaba una por una las hojas y las ramas de un árbol y luego los árboles de un bosque y el cielo azul o rosado del fondo y la luna llena: y no sabía que estaba pareciéndose a Friedrich, un pintor del pasado de quien seguramente no había oído hablar, y anticipando a Paul Klee, a Max Ernst, a René Magritte, pintores del porvenir que aprenderían de él cuando ya estuviera muerto.

Como vemos a Rousseau después que a ellos, a través de ellos, no sabemos calibrar la fuerza de su originalidad. Nos sucede algo parecido con *Moby-Dick* o con *Bartleby*, invenciones de otro funcionario de Aduanas que nos parecen tan de nuestro tiempo que nos resulta imposible darnos cuenta de lo extrañas que eran en el tiempo en el que se escribieron, lo ininteligibles que resultarían para sus contemporáneos. Herman Melville murió en la oscuridad amarga del fracaso. En 1908, dos años antes de la muerte de Rousseau, Picasso descubrió un cuadro suyo en una chamarilería y lo compró medio en broma por unos pocos francos. Ese cuadro, el retrato misterioso y monumental de una dama que se apoya como en un bastón en un arbolillo invertido, delante de un balcón y de un paisaje imposible de rocas picudas como de piedra pómez, puede verse ahora en el Guggenheim de Bilbao. En cada maceta del balcón las hojas y las flores están pintadas con una minuciosidad de tratado de botánica. Cada pincelada del cielo en el que vuela un solo pájaro revela una sabiduría hecha de asombro y de paciencia. El arte es una cuestión de milímetros.

Henri Rousseau. Museo Guggenheim Bilbao. Hasta el 12 de septiembre. www.guggenheim-bilbao.es.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Henri/Rousseau/inocente/elpepuculbab/20100619elpbabpor_5/Tes

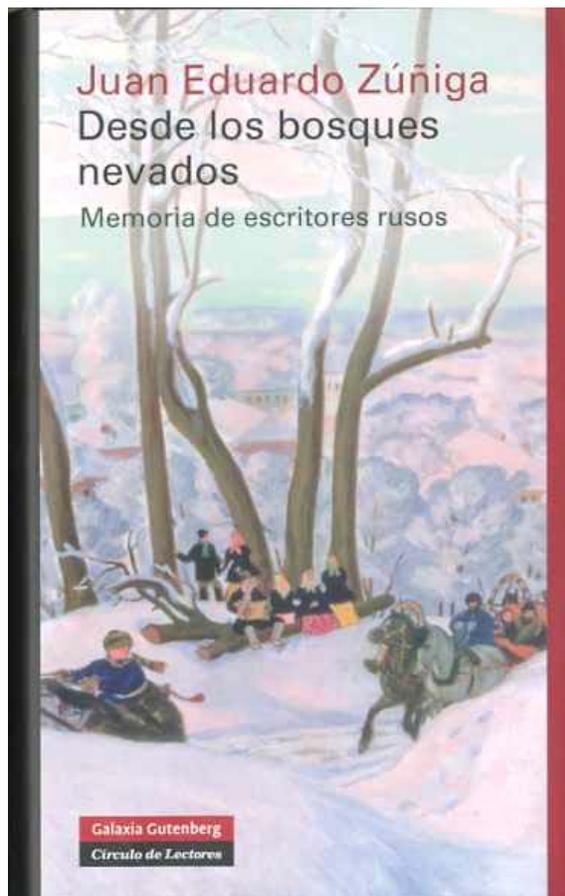
Contra la sombra del olvido**VÍCTOR ANDRESCO** 19/06/2010

Juan Eduardo Zúñiga reúne en un volumen sus ensayos sobre literatura rusa, a partir de Pushkin y Turguénev, y defiende una cultura basada en la ética y en la dignidad humana. El autor analiza el uso de la memoria, la sentimentalidad o la adaptación al medio natural, y desnuda lugares comunes como la tristeza, la violencia o el aislamiento

Más allá de la justicia poética -reunir sus apasionados ensayos *rusos* ayuda también a comprender la singularidad del conjunto de su narrativa- y de su necesaria sistematización, la aparición en un solo volumen de los estudios sobre literatura rusa de Juan Eduardo Zúñiga es importante por cuanto permite valorar mejor su defensa de una cultura basada en la ética y en la dignidad humana. Son Alexandr Pushkin e Iván Turguénev los principales ejes de este recorrido por la cultura rusa, pero también figuran -siempre desde puntos de vista diferentes y privados de cualquier artificio académico- todos los nombres esenciales de las letras rusas modernas: Andréiev, Lérmontov, Dostoievski, Gógol, Chéjov y, entrado ya el siglo XX, los principales vanguardistas que convirtieron a Brodski en el Pushkin contemporáneo destinado a renovar la lengua y el imaginario literario de su país.

Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos

Juan Eduardo Zúñiga
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores
Barcelona, 2010
360 páginas. 24 euros



Tanto *El anillo de Pushkin* como *Los imposibles afectos de Iván Turguénev* han sido, en las tres últimas décadas, hitos en la reivindicación de un modo de estudiar la alteridad -lingüística, cultural, literaria- desde terrenos próximos a un comparatismo no convencional. Con la suma de ensayos sueltos e inéditos (*Hijos del sol*, sobre el tejido urbano y literario de San Petersburgo, es una obra maestra de la reflexión creadora y donde el espíritu de Mandelstam revive con inédita fuerza), este *Desde los bosques nevados* se convierte en un libro de claves sobre la lírica y su proyección en la identidad colectiva de los rusos hasta la actualidad. Zúñiga analiza el uso de la memoria -solo por conocer las peripecias editoriales, dentro y fuera del sistema, de los grandes textos rusos ya valdría la pena este libro-, la sentimentalidad o la adaptación al medio natural al tiempo que desnuda lugares comunes como la tristeza, la violencia o el aislamiento; los proverbiales factores del *alma rusa* -desde la proyección anímica del paisaje hasta la resignación ante la fatalidad de la historia- recuperan en estas lecturas su sentido más primigenio y, sin juicios ni acrobacias, nos hallamos ante una reinterpretación, cabal y entusiasta, de lo que pudo ser la gran nación eurasiática. Como cuenta sobre la

sangre de sus poseedores en el anillo de Yelizaveta Vorontsova, "en su dura materia había entrado la centenaria experiencia rusa de sufrimiento, pasiones y grandeza".

El humilde subtítulo del volumen, *Memoria de escritores rusos*, podría inducir a pensar que se trata de una simple antología de ensayos sobre los narradores y poetas en la lengua de Tolstói. Sin dejar de serlo, el libro se estructura como un preciso artefacto para la comprensión de los mitos culturales que han condenado al mundo eslavo a un crónico desencuentro con el resto del planeta. Es aquí donde se le planta cara a la sombra del olvido. Y es entonces cuando la reinterpretación que hace Juan Eduardo Zúñiga de personajes como "el gigante de cabeza plateada" (Iván Turguénev), llamado *el americano* por sus ideas occidentalizantes, revela el poderoso argumento de la universalidad de la cultura. Diferentes fueron el XVIII y el XIX rusos y la España de Larra o Galdós, y quedan bien claras las particularidades del romanticismo o las vanguardias de ambos países, pero subyace también un formidable subtexto sociológico que reclama la cultura como herramienta de progreso y Zúñiga no es ajeno a esa apuesta (son especialmente reveladoras las alusiones al modo en que se adentró en el mundo de los clásicos rusos en plena infancia, entre el azar de un fascículo con *Nido de hidalgos* y la necesidad de abrir el horizonte madrileño ensombrecido por el guerracivilismo). Hijo de la cultura republicana ilustrada y víctima precisa de la intolerancia que arrasó el espíritu librepensador de los años treinta, Zúñiga ha cifrado en su narrativa general un mundo de perdedores de la historia cuya única tabla de salvación serían la imaginación y los espectros del amor y la palabra. Sereno y ecuánime, el autor de *Largo noviembre de Madrid* y *La tierra será un paraíso* no entra a valorar la mítica identidad entre rusos y españoles, pero de una manera muy sutil deja en el lector la semilla de esa dualidad y la estimulante sensación de que hay que leer de nuevo el resto de su obra cuentística.

http://www.elpais.com/articulo/portada/sombra/olvido/elpepuculbab/20100619elpbabpor_7/Tes

Las hermanas de Bartleby

ALBERTO MANGUEL 19/06/2010



Hay una suerte de versión femenina de la progenie de Bartleby, una literatura del rechazo cuyas heroínas se niegan a plegarse a la voluntad del gobierno masculino. Para el héroe de Melville, la rebelión consiste en la voluntad activa de no rebelarse, en la inacción deliberada. Para sus hermanas, la voluntad de rebeldía se manifiesta no en no hacer nada, sino en hacer todo salvo lo que la tradición patriarcal exige. Desde Lisístrata a las tres poderosas mujeres de Marie Ndiaye, la salvación está en rehusar el rol pasivo, en no prestarse invariablemente al placer del hombre, en no permanecer ocultas, calladas, sumisas. Toda la obra de Ndiaye gira en torno a estas estrategias de poder.

Tres mujeres fuertes

Marie Ndiaye
Traducción de José Ramón Monreal
Acantilado. Barcelona, 2010
296 páginas. 20 euros

Tres dones fortes

Marie Ndiaye
Traducción de Anna Casassas
Quaderns Crema. Barcelona, 2010
288 páginas. 20 euros

Nacida en el sur de París, de padre senegalés y madre francesa, Ndiaye publicó su primera novela a los 18 años. Desde entonces, ha publicado ocho libros más, el último de los cuales, *Tres mujeres fuertes*, obtuvo en 2009 el prestigioso Premio Goncourt. Su obra teatral, *Papa doit manger*, fue incorporada al repertorio de la Comédie Française, la autora más joven así reconocida.

Es en el microcosmos de la familia donde Ndiaye hace actuar a sus heroínas, en escenarios que combinan el mundo suburbano tanto francés como colonial, y el mundo mítico del continente paterno, con sus historias de sangre, honor tribal y animales demoniacos. Ndiaye no conoció a su padre (y la tierra de su padre) hasta la edad adulta, pero esa geografía a la vez extraña y familiar está presente en todos sus libros.



Tres mujeres fuertes cuenta tres historias apenas entrelazadas: la de Nora, una abogada que, respondiendo a la llamada de su padre en Senegal, se ve obligada a defender a su hermano, acusado de asesinato; la de Khady Demba, criada en casa del padre de Nora, quien muere tratando de llegar a Europa después de ser obligada a prostituirse en una de las tantas aldeas fronterizas africanas; la de Fanta, prima de Khady, cuyo marido blanco, Rudy, rumia sobre una frase terrible que él le ha lanzado ("vuelve a tu tierra") y sobre las raíces de su racismo colonialista. Cada una de estas mujeres (Fanta siendo la única que no es la protagonista de su historia, sino la sombra invocada por el angustiado Rudy) parece al principio someterse a la voluntad de los hombres en su vida: Nora a la de su padre y de su hermano, Khady a la de los políticos, mercaderes y jefes de tribu, Fanta a la de su marido y su suegro. Pero estos son solo comienzos, porque, con rara habilidad, Ndiaye logra redimir a estas mujeres no a pesar sino a través de su agonía. Nora acaba encontrando una nueva identidad en el continente que creía ajeno y perdido, Fanta (y también Rudy) logra utilizar los prejuicios de la sociedad francesa para hacerse de una nueva y poderosa voz, y aun Khady, cuyo final es horrendo, muere intentando cambiar su suerte, es decir, sabiendo que su obligación vital es la rebelión activa, el rechazo de la infamia. En el momento de su muerte, Khady ve un pájaro volar por encima de la reja de su encierro, y dice: "Soy yo, Khady Demba, soñó respondiendo a la sorpresa de esta revelación, sabiendo que era ella el pájaro y que el pájaro lo sabía". Como buena hermana de Bartleby, esa revelación final es solo suya.

http://www.elpais.com/articulo/portada/hermanas/Bartleby/elpepuculbab/20100619elpbabpor_12/Tes



El caótico mundo moderno

JOSÉ MARÍA GUELBENZU 19/06/2010



Thomas Pynchon insiste en el retrato apocalíptico de la historia en *Contraluz*, escrito al modo de sus libros anteriores. El escritor utiliza la parodia -del orden, de una sociedad enferma, de la novela misma- para "ver no solo al hombre sino también a su fantasma de al lado"

Thomas Pynchon es hoy el paradigma del escritor de culto. Es también el representante más destacado y tenaz del posmodernismo, escuela que cambió las reglas del juego literario en la narrativa estadounidense en los decenios 60-70 del siglo pasado con una contundencia que no se recuerda desde la gloriosa "generación perdida". En 1960 publicó un relato titulado *Entropía* y puede decirse que su destino como escritor quedó ahí sellado porque si de algún modo pueden calificarse sus novelas es de entrópicas. En realidad, el lector, dispuesto a trabajar de firme, ha de adentrarse en un mundo donde lo fantasmagórico se alía con la ciencia para crear un mundo donde las relaciones espacio-temporales desaparecen en favor de una representación apocalíptica y caótica del mundo moderno. Pynchon se presenta como un anarquista inmisericorde contra el *establishment* para lo cual emplea un recurso artístico basado en la parodia; parodia del orden, parodia de una sociedad enferma, parodia de la novela misma.

Contraluz

Thomas Pynchon
Traducción de Vicente Campos
Tusquets. Barcelona, 2010
1.340 páginas. 32 euros

A contrallum

Thomas Pynchon
Traducción de Iñaki Tofiño
y David Cañadas

Amsterdam. Barcelona, 2010

1.205 páginas, 32 euros

Contraluz está escrita al modo de sus novelas anteriores. No puede decirse que haya progreso estimable sino sólo variación en torno a un tema único: el retrato apocalíptico de una sociedad donde, como dice Malcolm Bradbury, "la energía se está vaciando en la entropía, en un movimiento de diferenciación hacia la semejanza y, por último, hacia la muerte de la cultura". Hay dos elementos que se mantienen incólumes a lo largo de su obra y también en esta novela: la presencia de la Historia y el problema de la identidad. A ambos los somete el autor a tal grado de desintegración que al final el lector debe aceptar que el único personaje cumplido de la novela es el texto mismo. No olvidemos que el juego de textualidad e intertextualidad va a ser un elemento definitorio del posmodernismo. En fin, solo una mentalidad puritana como la de Pynchon es capaz de forzar la conciencia hasta un grado tan extremo de lo grotesco.

Estamos en América entre 1893 y el final de la Primera Guerra Mundial. El hilo argumental (por llamarlo de alguna manera) recoge la vida del dinamitero anarquista Webb Traverse, asesinado por encargo de la patronal, y la de sus cuatro hijos: Frank, Reef, Kit y Lake, esta última, en redada con los asesinos de su padre y finalmente casada con uno de ellos. El segundo grupo lo forman Los Chicos del Azar, que cruzan el espacio sin límites en una aeronave y acaban matrimoniando con la hermandad de las mujeres eteristas. En compañía unos y otros de muchos personajes más, Pynchon vuelve a la combinación binaria de historias, estando los primeros a este lado de la realidad dislocada y los segundos más cerca de lo fantasmagórico-real.

La imagen-fetichismo es el espato de Islandia, una calcita transparente que posee la propiedad óptica de la doble refracción gracias a la cual se descubre que ciertas "líneas y superficies 'invisibles', análogas a los puntos conjugados en un espacio bidimensional, se volvían accesibles mediante lentes, prismas y espejos de calcita cuidadosamente tallados". Este punto de encuentro entre mundo real y mundo fantástico es la representación exacta de las novelas de Pynchon. ¿Cómo? Utilicemos sus mismas palabras al tratar de definir la función simbólica del espato "como mirar a alguien a través de una pieza lo bastante pura y ver no solo al hombre sino también a su fantasma de al lado". Esta es la perspectiva que da sentido a la obra de Pynchon.

El problema con *Contraluz* es que Pynchon parece haberse convertido en un manierista de sí mismo. El lector habituado a perderse en su prosa encontrará tal cantidad de aciertos expresivos -Pynchon posee una escritura prodigiosa y, por cierto, la traducción es magnífica- que le compensarán, probablemente, de enfrentarse a un texto que, escena por escena, tiene pulso y rigor hasta en lo tópico, pero que, en su conjunto, no añade nada a la obra de su autor y la sobrecarga, en cambio, de dispersión y de "más de lo mismo". El derroche de erudición, el contraste entre habla vulgar y culta, la yuxtaposición, la acumulación... impresionan a la vez que parecen ir a la deriva. Pynchon da la impresión de ser cada vez más un escritor glotón que arrambla con todo aquello que puede llevarse a la boca. Este sistema de simultaneidad, llevado hasta la exasperación, me atrevería a decir que tiene su remoto origen en el *Manhattan Transfer* de Dos Passos. El avance es considerable, pero Pynchon produce ya la sensación de repetirse y exigir al lector esfuerzos que solo el lector fiel de un autor de culto está dispuesto a soportar. Y, hablando de autores de culto, de algún modo la lectura de este libro me ha hecho pensar en el éxito como autor de culto del *2666* de Bolaño en Estados Unidos.

http://www.elpais.com/articulo/portada/caotico/mundo/moderno/elpepuculbab/20100619elpbabpor_15/Tes

Euskera, integración social y libertad

PEDRO MIGUEL ETXENIKE LANDIRIBAR 19/06/2010

Muy pronto se van a cumplir 30 años desde la aprobación de la ley del euskera. Siempre he estado convencido de que se trataba de una de las leyes esenciales de la nueva etapa política que abría el Estatuto de Gernika. El paso del tiempo ha reforzado aquella convicción, que tenía ya desde antes de que el *lehendakari* Garaikoetxea me encomendase la labor de lograr, en nombre del Gobierno, su aprobación parlamentaria. El reto que teníamos ante nosotros era de una enorme dificultad. Para todos, Gobierno, el partido que lo sustentaba, PNV, y la oposición. Nuestras experiencias y pretensiones eran muy distintas. Éramos conscientes de que, en materia lingüística, nada es posible contra la voluntad. Y también lo éramos, y en idéntica medida, de que la normalización y fomento del euskera, es decir, el trabajo por una sociedad armónicamente bilingüe, no podía situarse en otra perspectiva que la de la cohesión social. Nuestro esfuerzo, el de todos, alcanzó el éxito, en gran medida, por la inusitada madurez democrática que una amplísima mayoría de la cámara legislativa vasca demostró en lo que era aún una balbuciente democracia que apenas alboreaba. Teníamos a nuestro favor una década de gran impulso social al uso del euskera, especialmente en la educación (*ikastolas*), y el gran instrumento del estándar literario unificado (*euskara batua*), incomprensible sin el liderazgo intelectual y humano del gran Koldo Mitxelena. Sin ello el reto hubiese sido enormemente difícil. Pero no era suficiente para tener éxito. Era un reto político en el que era muy fácil fracasar: la necesidad de lograr una política de decidido impulso del euskera, en su condición de lengua socialmente minoritaria y con una desigual distribución territorial, sin menoscabo de la integración social. Requería el más amplio consenso, solo posible aceptando que la libertad de elección de lengua de los ciudadanos tenía que ser real y efectiva. Con el esfuerzo de todos, se logró. Casi treinta años después, la realidad sociolingüística de Euskadi ha sufrido una profunda y positiva transformación. Algunas políticas mostraban señales de fatiga, una suerte de "fatiga de materiales". Y llega la hora de interrogarse por la proyección futura de esa vía de progreso y modernización abierta mediante la ley del euskera. Es, por tanto, un momento inmejorable para que la sociedad vasca y la española acojan un libro como *Babel o barbarie*, de Patxi Baztarrika.



Babel o Barbarie (Una política lingüística legítima y eficaz para la convivencia)

Patxi Baztarrika

Traducción de Jorge Jiménez Bech

Alberdania. Irún, 2010

445 páginas. 22,50 euros

Babeli Gorazarre

Patxi Bazterrika
Alberdania. Irún, 2009
426 páginas. 21 euros

Patxi Bazterrika, responsable, en su día, de Política Lingüística en el Gobierno del *lehendakari* Ibarretxe, asumió el reto de afrontar una reflexión sobre los fundamentos de la política lingüística que fuesen la base de un consenso revitalizado. Lo hizo cuando lo más fácil era eludir una discusión especialmente delicada, ante cuyos resultados los más optimistas eran escépticos y en el que casi nadie creía. Pero quiso huir de la inercia e impulsó el debate clarificador Euskara XXI. Su gran acierto consistió en afrontar el futuro valiéndose de los fundamentos del consenso de veinticinco años atrás. Una tarea para la que es necesaria una audacia cargada de mesura y buen juicio. En efecto, el autor de este ensayo netamente político, lejos de realizar un balance de su gestión como viceconsejero de Política Lingüística del último gabinete Ibarretxe, alza la mirada por encima de los avatares propios de la contienda política cotidiana para mostrarnos, en excelente diacronía, las muy diversas realidades lingüísticas, culturales y políticas que contienen y modulan nuestra peripecia vital y social como ciudadanos de un exiguo rincón de la vieja e innovadora Europa. Reflexiona, así, acerca del papel de la diversidad lingüística en la era de la globalización, pero también sobre las contradicciones que un Estado con vocación multilingüe vive en la práctica cotidiana de sus instituciones y poderes. Bazterrika nos lleva a un punto simétricamente alejado de la autocomplacencia de quienes se atrincheran en las caducas posiciones de la hegemonía lingüística y del agresivo victimismo de quienes queriendo repetir el pasado son capaces de imaginar políticas lingüísticas en clave de sustitución y confrontación. Nos emplaza a un interesante ejercicio de creatividad política: imaginemos una sociedad (vasca, española y europea) capaz de armonizar su diversidad lingüística y cultural en una perspectiva no disgregadora sino unificadora, no insolidaria sino fraternal, no coercitiva sino persuasiva, no excluyente sino integradora... Imaginemos -nos sugiere Bazterrika- una política lingüística que combine sabiamente legitimidad y eficiencia en la inexcusable labor de fomento de las lenguas en situación de debilidad: estaremos, sin duda, ante un hecho político de la mayor trascendencia en orden a la plena incorporación de las sociedades vasca, española y europea a la era del conocimiento. Porque el conocimiento es también -¿quién puede ya dudarlo?- función de la diversidad. También de la diversidad lingüística. Es una reflexión profundamente personal de un interés extraordinario, porque condensa la visión de un nacionalista, ligado profundamente al euskera por un sentimiento indeleble, que le lleva a buscar el reforzamiento social de la lengua de forma que algunos calificarán de obsesiva, sin olvidar el valor de la cohesión social y de su condición indispensable, la libertad. Bazterrika nos guía en esa reflexión con una delicadeza no exenta de rigor y energía. Con inteligencia y afecto, dos características esenciales en una buena política lingüística. -

http://www.elpais.com/articulo/portada/Euskera/integracion/social/libertad/elpepuculbab/20100619elpbabpor_18/Tes

Latría al pragmatismo

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA 19/06/2010

Ajeno al nihilismo filosófico y a la sequedad sentimental dominantes hacia 1970, Miguel D'Ors (Santiago de Compostela, 1946) ha construido una obra de transparencia comunicativa, densidad autobiográfica, arraigo religioso y una maestría formal acogida a la tradición, "fuera de la cual sólo puede haber tontunas". Convertido paradójicamente en un raro, fue emergiendo como uno de los autores más apreciados por los jóvenes cuando declinaban aquellos valores del sesentayochismo. *Sociedad limitada* profundiza en su consciencia de segregado de una civilización practicante



de un culto de latría al pragmatismo: "¿Qué pinta en esta historia / uno, pobre anacrónico, viviendo entre misterios, / desvelado por este enjambre de nosés?". El poema del que procede esta cita, 'Tantísimas tontísimas preguntas', enjareta estribillos de canciones conocidas, rehace versos de Fray Luis y San Juan, y remeda a Darío al final, sabedor el autor de que la poesía es un palimpsesto reescrito de continuo: "yo, en un raptó de falta de originalidad, / me pregunto qué somos, dónde demonios vamos / y de dónde venimos".

Sociedad limitada

Miguel D'Ors

Renacimiento. Sevilla, 2010

76 páginas. 12 euros

Sorprende en el poeta ese alarde de modestia, proclamador de que "no hay más cera que / la que arde en esta lengua". 'Habla a su padre' transcribe, al cabo de una vida, una sarta de fracasos que desmienten las expectativas de su progenitor respecto a él, a las que compensa un logro que alumbra en los versos últimos. Es este un recurso habitual en D'Ors, quien suele cerrar sus poemas con una chispa de ingenio o de intenso lirismo (*fulmen in clausula*) que recuerda al hispanorromano Marcial. Como él, asume que los lectores elogian más el "loco manto trágico" que su *genus humile*, no obstante lo cual "alaban eso, pero leen esto". Junto al peligro de que ese fogonazo final, eficaz en la primera lectura, pierda fuerza en las siguientes, hay algunas caídas en la banalidad anecdótica y el ripio de ocasión. Salvado esto, bastantes composiciones de este libro alcanzan la emoción y la belleza de la alta poesía. Así que váyase lo uno (los poemas meramente ingeniosos) por lo otro (los poemas conmovientes). De estos últimos hay varios ejemplos en *Sociedad limitada*.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Latria/pragmatismo/elpepuculbab/20100619elpbabpor_20/Tes

Andreï Makine**"No hay tiempo para escribir libros malos"****ANTONIO JIMÉNEZ BARCA** 19/06/2010

El autor ruso-francés es muy crítico con la sociedad occidental y afirma que la literatura ha de centrarse en los grandes temas existenciales. *Vida de un desconocido*, historia de amor y guerra sobre el fondo de la época soviética, es su nueva novela

Andreï Makine nació hace 53 años en la ciudad de Krasnoïarsk, en Siberia. Pero a los 30 llegó a París y se quedó para siempre en el mismo barrio, en Montmartre, del que conoce cada esquina y del que, debido a la presión inmobiliaria y a la invasión de turistas en primavera y verano, comienza a renegar como un verdadero parisino. "Ahí había un café precioso, en el que todo mundo se mezclaba, los artistas y los tenderos, los parisinos y los extranjeros. Ahora, ya lo ve usted, hay una sucursal del Crédit Agricole horroroso". Aprendió francés de su abuela, cuya relación -y a través de ella con Francia entera- describe en la preciosa novela *El testamento francés*, premiada con el Goncourt en 1995. Su último libro publicado en España, *Vida de un desconocido*, es una novela medio rusa-medio francesa (como él). En ella, un escritor ruso exiliado en París, mayor, fracasado, desconfiado y malas pulgas (ojo: nada que ver con el exitoso, simpatiquísimo y charlatán Makine), siente que su relación con una mujer mucho más joven que él expira. Harto de esa historia que no va a ninguna parte, regresa a Rusia en busca de un amor de juventud a la que, claro, encuentra mucho más cambiada de lo que imaginó. Deshecho y más sombrío que nunca, coincide en Moscú con un viejo que a lo largo de una noche le cuenta su vida, que esconde una (verdadera) historia de amor y de guerra de esas que cambian para siempre la suerte y el destino de los que las viven y de los que las escuchan.

Vida de un desconocido.

Andreï Makine.

Traducción de Juan Manuel Salmerón.

Tusquets. Barcelona, 2010.

272 páginas. 18 euros.

"El escritor debe buscar esos temas de los que no se habla. Por ejemplo: la muerte"

PREGUNTA.¿*Vida de un desconocido* es una novela muy rusa escrita en francés?

RESPUESTA. Sí, es una mezcla. Al principio es una suerte de parodia de cierta literatura que se hace en Francia, que cuenta pequeñas historias, un chico de barrio rico encuentra a una chica de barrio rico, y luego se separan... Son historias que no merece la pena escribir, de ahí la parodia.

P. ¿Y qué historias merecen la pena?

R. Las grandes: el hombre frente a Dios, frente a la muerte, frente a la muerte de los padres, frente a la fugacidad de la vida y la pena que eso acarrea. Es decir, frente a dramas que nos superan.

P. Leyéndolo, da la impresión de que esos dramas solo ocurren en Rusia.

R. No crea. Al principio del libro hay un viejo que cuenta una historia de guerra, es un viejo combatiente que habla, pero que nadie escucha. Eso también es un drama: uno es viejo, ha vivido su vida y nadie le escucha. En otra novela mía, *La mujer que esperaba*, cuento la historia de una mujer que aguarda noticias de su marido, que nadie sabe si murió o no en la guerra. Un periodista español me informó de que durante la guerra civil española también pasaron cosas parecidas. Más que con la historia o la geografía, las historias que me interesan son existenciales, tienen que ver con algo que no se entiende, que no se puede entender. Se puede escribir una novela con un personaje que viaja mucho que en el fondo sea una novela muy local porque se refiere a una clase social muy limitada, la de intelectuales que viajan mucho, por ejemplo...

P. En sus novelas son muy importantes las historias que se entrecruzan, la literatura que influye en la vida de cada uno.

R. Porque el país al que prohíben la palabra se agarra a la literatura. En Rusia, por ejemplo, un poeta podía morir por un poema. Yo, ahora mismo, puedo ir ahí al lado, a la Place des Abbesses, y comenzar a gritar: "¡Abajo Sarkozy!". Todo el mundo pasará de mí. Sin embargo, hace unos años, tú te ponías en la Plaza Roja y gritabas: "¡Abajo Stalin!", y automáticamente, eras ejecutado. Así, la palabra, la literatura, era un acto valiente, casi existencial, que marcaba tu identidad, ya que uno se preguntaba: "Hablo o no hablo, me atrevo o no me atrevo, soy un hombre honorable o un esclavo..."

P. ¿Entonces, en los países democráticos no habría verdadera literatura?

R. No, porque el escritor debe buscar esos temas de los que no se habla. Por ejemplo: la muerte. En la sociedad occidental no se habla de ella: decimos la tercera edad, la cuarta edad... Sin embargo, la muerte está ahí, es terrible, y no aparece mucho en la literatura. Hay que ser consciente de la fugacidad de la vida, de los pocos días que vivimos. Hay muy poco tiempo para hacer el mal, para hacer el idiota. No hay tiempo para escribir malos libros, para no ser amados, para tomar decisiones pequeñito-burguesas y no grandes decisiones, hay muy poco tiempo para ser políticamente correcto.

P. Usted se caracteriza por no serlo.

R. Lo políticamente correcto es mortífero. Yo he escrito un ensayo, no publicado aún en España, que se titula *Une France à aimer*, donde analizo, según mi punto de vista, los disturbios de 2005 en los barrios de las afueras de las grandes ciudades. Yo me preguntaba: ¿pero qué país es este en el que a 20 kilómetros de París unos jóvenes pueden matar a un hombre por robarle su cámara de fotos? A veces hay que tener el coraje de pararse y decir: esto es lo que pasa. Y en el caso de Francia, ese tema es el de la inmigración. Aquí ha habido muchas inmigraciones: rusos, polacos, italianos, españoles, y todos se integraron. Antes, ser inmigrante era una oportunidad. Ahora, una desgracia.

P. ¿Y según usted, cómo se logra integrar a esos inmigrantes?

R. Hay que hablar de lo que Francia puede aportar a esos chicos. Pero claro, eso requiere un esfuerzo. Y un chico que duerme hasta las doce de la mañana y no hace nada, pues no logra nada. Y eso hay que decirlo. Hay que hablar claro. Hay muchos debates en los que no se hace.

P. Todo gira sobre uno de sus temas favoritos: el de la identidad.

R. Si usted empieza a aprender la cultura y la lengua francesa, a los 20 años de vivir aquí será francés. Conservará, como una riqueza, sus orígenes españoles, pero será francés.

P. Usted es ya francés, pues.

R. Sí, pero mi origen ruso me da una distancia, un ángulo diferente de ver las cosas, de apreciarlas. Si usted se atreve a escribir un libro sobre París lo hará como español y como tal verá cosas que los parisinos, a fuerza de estar aquí, han dejado de percibir. Y eso sería bueno también para esos jóvenes de los barrios de las afueras. Imagínese: saben árabe. Eso es una riqueza, como he dicho. Pero en vez de utilizarla para abrirse a la cultura francesa se encierran en esa propia cultura árabe, que en Francia, claro, es más pobre que en los países árabes. Muchos de esos jóvenes no quieren convertirse en franceses por la influencia del islamismo, y también porque así se diferencian, eso explica su agresividad. En el fondo, son las últimas víctimas de un juego perverso de esta sociedad, que cada vez se parece más a la soviética.

P. ¿Sí?



R. Sí. Aquí parece que todo está dirigido: el rol social es el de consumir: consumir, producir, dormir, y vuelta a empezar. Eso nos convierte en buenos ciudadanos completamente descerebrados. Contra eso hay que rebelarse. Yo me rebelo. También está la competencia.

P. ¿La competencia?

R. Mire: las gentes de mi generación siempre dicen: "Yo nunca fui comunista". Bueno. Yo sí lo fui. No lo oculto. Pensé que llegaría el día de la Gran Fraternidad, en que nadie pensara en arrebatar al otro su trozo de pan, en esa competencia. Porque ustedes en Occidente viven en una total competencia. En la oficina, ese mira lo que hace el otro. Ahí, un escritor espía lo que ha escrito otro. Jamás he recibido más críticas que cuando gané el Goncourt. Occidente está organizado alrededor de la competencia entre unos y otros, desde la escuela. Me pregunto si la verdadera amistad puede florecer aquí.

P. ¿Y en Rusia?

R. La Rusia que yo viví durante 30 años desapareció. Y el capitalismo que le sucedió era caricaturesco. Yo no quería vivir en una sociedad caricaturesca. No quiero. Pero una cosa: los rusos adolecen de todos los defectos del mundo, pero gozan de una ventaja: una gran experiencia histórica que les hace pasar rápido por las distintas etapas. Por eso ya empiezan a superar la fascinación y la seducción occidental y a rechazar ese mundo. Ya se dicen que la vida no consiste en construirse un palacio, ni tener diez amantes, ni beber champán para desayunar. Rusia comienza a mirar de nuevo hacia las cuestiones existenciales.

P. ¿Por eso que se denomina un poco tópicamente el alma espiritual rusa?

R. Eso es un tópico, cierto, pero que tiene algo de verdad. En Francia, todo es muy equilibrado: todo tiene un orden, y eso atrae y fascina a los rusos, que propenden a la anarquía. Pero al mismo tiempo, aquí, les falta algo.

http://www.elpais.com/articulo/portada/hay/tiempo/escribir/libros/malos/elpepuculbab/20100619elpbabpor_2/2/Tes

Magnética Roma

JUSTO NAVARRO 19/06/2010

Son las *Historias de Roma* de Enric González un libro feliz, excelente para viajeros, curiosos y aficionados a la ciudad, y lo digo como viajero, amante y fugaz vecino de una de sus colinas. ¿Es posible sugerir las profundidades del carácter de Roma en la descripción del primer apartamento del autor, corresponsal entonces de EL PAÍS en Italia? Sí. El apartamento vale como retrato moral de una ciudad "viva y muerta, esforzada e indolente, teatral e indescifrable", a la que alguna vez dan ganas de dejar por imposible. "Estas páginas son un paseo personal", confiesa Enric González, y sale de su casa, encrucijada de escaleras internas en un cuarto piso que, cerca del Senado y en un palacio, fue refugio sexual de senadores. Meter un sofá es una hazaña casi suicida. Y ya vamos por la Roma fascista, democristiana, comunista, craxiana, berlusconiana, histórica, papal, inmortal, bienaventurada e incomoda en su orgullosa ebriedad de sí misma, su euforia turística y su política tronante en las sirenas de esos coches negros que usan los bandidos y los altos dignatarios del Estado. Aquí la comida es estupenda, y se toma el mejor café del mundo, y el arte de alquilar un piso exige recurrir a la diplomacia internacional, el Vaticano, algún ministerio. "Roma es lo más parecido a una puta vieja que he visto en mi vida", decía el inmigrante James Joyce. El temperamento de Roma resulta a veces difícil, producto de su tradición burocrático-eclesial, pero también, digo yo, propio de una ciudad de peregrinos y transeúntes en la que no se sabe nunca con quién puede uno encontrarse. Roma está hecha de misterios tan simples como ver caer la nieve a través de la cúpula del Panteón, y unos pasos median entre el lugar donde apuñalaron a César y la calle en la que dejaron el cadáver del presidente de la Democracia Cristiana y antiguo primer ministro Aldo Moro. Al asesino que disparó diez veces a Moro en el maletero de un Renault 4 incluso sus compinches de las Brigadas Rojas lo relacionaban con los servicios secretos, pero Enric González no juzga. Sólo nos guía con intuición romana y gran inteligencia literaria. Se limita a señalar que el coche fue abandonado exactamente en un punto equidistante de la sede de la DC y del PCI, en pleno centro, y añade: "Me parece admirable que los terroristas lograran aparcar el automóvil en ese lugar simbólico: les aseguro que nunca, ni entonces ni ahora, ha resultado fácil encontrar un aparcamiento en el barrio".



Historias de Roma

Enric González
 RBA. Barcelona, 2010
 124 páginas. 17 euros

http://www.elpais.com/articulo/portada/Magnetica/Roma/elpepuculbab/20100619elpbabpor_24/Tes

Las profecías de Mapplethorpe

RAFA CERVERA 19/06/2010

Patti Smith, antigua y eterna compañera del fotógrafo, escribe las memorias de ambos desde que se conocieron en Nueva York en los años sesenta y que el artista le encargó poco antes de morir. El libro es un relato conmovedor del afán de unos seres dispuestos a poner sus almas al servicio del arte, inspirados por Rimbaud, Dylan, Genet y otros nombres idolatrados. Nada está terminado hasta que tú lo ves, le decía Robert Mapplethorpe a Patti Smith cuando, esperando su opinión, él le mostraba las que entonces eran sus primeras fotos. Ambos eran esos niños a los que alude el título, dos talentos intentando florecer en el Nueva York de finales de los sesenta, luchando casi con desesperación por plasmar su arte y obtener un reconocimiento que nadie se atrevería a negarles hoy. Ese Nueva York bohemio, con el hotel Chelsea, el Max's Kansas City, St. Mark's Place y la galaxia Warhol como puntos cardinales, es el escenario por el cual transcurre este deslumbrante texto biográfico. A través de sus páginas, Smith rinde homenaje al que fuera su amante, cómplice y, por encima de todo, alma gemela. *Éramos unos niños* cuenta ese trayecto vital, tomando la estrecha relación entre Mapplethorpe y la narradora coprotagonista como nudo. Muertos de hambre y también llenos de ambición, se apoyaron mutuamente para encontrar sus propios senderos artísticos. Así, descubrimos cómo Mapplethorpe le hablaba insistentemente a Smith de su potencial como cantante de *rock & roll*; por su parte, fue ella quien le convenció para que abandonara los *collages* y comenzara a tomar sus propias fotografías. Los desencuentros -motivados en muchos casos por la progresiva inmersión del fotógrafo en el submundo gay que alimentó el lado más chocante de su trabajo- enrarecieron en ocasiones la relación. La prosa de Smith es firme, no se deja llevar por reproches ni sentimentalismos, y cumple de manera formidable el objetivo buscado: hablar del lado humano de un artista que fue polémico y que en más de una ocasión se ha visto estrangulado por la naturaleza de su propia obra. "Robert elevó aspectos de la experiencia masculina", explica Smith, "imbuyendo a la homosexualidad de misticismo. Como dijo Cocteau de Genet, su obscenidad nunca es obscena".



Éramos unos niños

Patti Smith

Traducción de Rosa Pérez

Lumen. Barcelona, 2010

336 páginas. 21,90 euros

Smith cumple de manera formidable el objetivo buscado: hablar del lado humano de un artista estrangulado por la naturaleza de su obra

La necesidad de escribir sobre su antiguo aunque en realidad eterno compañero llegó casi en el mismo instante en el que sonó el teléfono de la casa de la familia Smith y Edward Mapplethorpe comunicó el fallecimiento de su hermano, una fría mañana de marzo de 1989. Con una voz tan poderosa como la que brota de sus poemas y canciones, Smith nos muestra ese itinerario compartido, trufado de anécdotas y salpicado por personajes tan irrepetibles como el momento histórico -que va de 1967 a 1978- en el que se desarrolla el núcleo del texto. Las noches en la trastienda del Max's Kansas City, donde el apolíneo Mapplethorpe es deseado por la corte de Warhol, a la vez que la andrógina Smith es completamente ignorada, hasta que decide cortarse el pelo a lo Keith Richards y logra captar la caprichosa atención de los ilustres parroquianos. Los encuentros con Corso, que citando a Mallarmé asegura que los poetas no terminan los poemas, los abandonan; y con Ginsberg, que intentó ligar con ella al confundirla con un muchacho mientras ella se relamía ante un sándwich que no podía pagar. Un encuentro con una desolada Janis Joplin a la que Smith piropea llamándola "perla", palabra que se convertirá en el título del álbum póstumo de la tejana. Pero por encima de estas y otras anécdotas, *Éramos unos niños* es también el sólido y emotivo relato de la relación simbiótica entre dos personajes que no parecían estar completos el uno sin el otro. Y nos muestra el conmovedor afán de unos seres dispuestos a poner sus almas al servicio del arte, aferrados a sus respectivos sueños, inspirados por Rimbaud, Dylan, Genet y otros nombres idolatrados.

Smith cuenta cómo se turnaban para entrar a las exposiciones museísticas que les interesaban, porque el dinero no alcanzaba para dos entradas. En una ocasión, cuando ella, maravillada, se disponía a narrarle las obras que había visto, él atajó diciendo: "Algún día entraremos juntos a ver las exposiciones y, además, la obra expuesta será nuestra". Ninguno de los dos imaginaba entonces que sus vidas se convertirían en existencias legendarias, una historia digna no sólo de ser contada sino también de ser admirada. Una apasionada y apasionante odisea vivida en una época en la que comprometerse con la necesidad del propio era casi un acto heroico. Consciente, quizá, de que los días en los que intercambiaron sus energías forman también parte de su obra, poco antes de fallecer Mapplethorpe le pidió a Smith que escribiera la historia de ambos. Ahora, aquella vieja frase, *nada está terminado hasta que tú lo ves*, se revela como algo profético. Porque la historia ha sido contada a través de la mirada y el verbo de la única persona capaz de elevarla al nivel que merece.

http://www.elpais.com/articulo/portada/profecias/Mapplethorpe/elpepuculbab/20100619elpbabpor_26/Tes

Los límites de la razón**CHANTAL MAILLARD** 19/06/2010

Tanto Wittgenstein como Patanjali desvelan la capacidad de la conciencia para descubrir su funcionamiento y también sus limitaciones

No habéis pensado alguna vez que estamos siendo presa de nuestras palabras, que la realidad es más amplia que el mundo que hemos creado con ellas y que, como en *Dark City*, el paraíso que anhelamos no es finalmente más que un cartel de propaganda pegado al muro que nos separa del vacío estelar?

Wittgenstein

Volumen I y II.

Estudio introductorio de Isidoro Reguera.
Gredos. Biblioteca de Grandes Pensadores.

Madrid. 2009.

984 y 944 páginas. 59 euros cada uno.

Patanjali. Spinoza

Óscar Pujol / Atilano Domínguez.

Pre-Textos Indika.

Valencia, 2009.

228 páginas. 15 euros.

Contra el arte y otras imposturas. Rasa: el placer estético en la tradición india. Diarios indios.

Chantal Maillard.

Pre-Textos, 2009.

Olañeta, 2006.

Pre-Textos, 2005.

Creemos ver el mundo, pero lo que vemos no es sino el marco de la ventana por la que lo miramos, afirma Wittgenstein

Entre las frases que me acompañaron desde muy joven, hay una de Wittgenstein que dice lo siguiente (cito de memoria): creemos ver el mundo, pero lo que vemos no es sino el marco de la ventana por la que lo miramos. La gran cuestión de la filosofía occidental, la que ha dividido a unos y otros, está resumida en aquella frase. Empirismo *versus* idealismo; o las cosas existen y la mente es apta para conocerlas tal cual son, o lo que existe es la conciencia (sus ideas: sus "visiones") y el mundo es su representación. Entre ambos extremos, todas las variantes posibles. Pero hasta el positivismo lógico no se centraron los filósofos en la estructura del

lenguaje. A Wittgenstein, próximo en su juventud al Círculo de Viena, no le bastó analizar su estructura lógica; fue un poco más lejos: "Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo", escribía en su *Tractatus* (5.6), y "yo soy mi mundo" (5.63), por lo que "yo" no es otra cosa que mi lenguaje.

Pegada a la puerta de mi armario, a la frase de Wittgenstein pronto vino a hacerle compañía otra, que provenía de una tradición muy distinta y que afirmaba (dicho mal y pronto) que el mundo (*samsara*) no se diferencia del vacío (*nirvana*) ni el vacío se diferencia del mundo. Con ello, Nagarjuna le daba otra vuelta de tuerca al ya de por sí finísimo análisis de la mente llevado a cabo por el budismo mahayana. Venía a decir, con ello, simplificando mucho, que entre pensar el mundo fenoménico y pensar el logro de la calma mental no hay diferencia si ambas cosas son pensamientos. En efecto, si lo que se pretende (y en esto todos los sistemas indios, ortodoxos tanto como heterodoxos, estaban de acuerdo) es alcanzar un estado de conciencia que trascienda la dualidad, nombrarlo no es el camino adecuado.

El error fundamental del ser humano, para la gran mayoría de los sistemas indios, es su identificación con los procesos mentales. Así es también para Wittgenstein, y es por lo que me gusta aventurar este intempestivo paralelismo. Entre los respectivos sistemas de proposiciones que conforman las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein y los *Yogasutras* de Patanjali media una distancia cultural y geográfica que los convierte en universos aparentemente inconmensurables; no obstante, son dos métodos de aproximación al conocimiento de la mente que desvelan tanto la capacidad de la conciencia para descubrir su funcionamiento como sus límites. Ambos proponen un trabajo arduo de observación y de desidentificación de la conciencia para con los procesos de pensamiento. Mientras los *Yogasutras* se presentan como guía hacia la detención del proceso mental (descripción de obstáculos, alteraciones mentales y modo de eliminarlos), Wittgenstein se preocupa de desestructurar las viejas creencias y mostrar que no hay salida, ningún metalenguaje desde el que considerar los juegos de lenguaje. ¿Fue, el último filósofo, más oriental que sus coetáneos?

No estoy hablando de un tema que le compete sólo a la filosofía. Nos concierne a todos. Nuestro mundo: nuestro lenguaje. Presos en el logos. Sus límites, los del pensar, infranqueables. Moverse en el filo tiene un precio: el vértigo. Y una recompensa: descubrir la farsa, la ilusión, tan sólo para volver a internarse, más lúcidos (des-ilusionados), aunque quizá más tristes. El logro: reírse.

http://www.elpais.com/articulo/portada/limites/razon/elpepuculbab/20100619elpbabpor_32/Tes

Simone Weil, la insatisfecha

PATRICIA DE SOUZA 19/06/2010

Un rostro de mujer sorprendente el de Simone Weil, luminoso, y al mismo tiempo bañado en una cierta oscuridad, un cuerpo de hierro y al mismo tiempo vulnerable, que se apaga muy pronto, a los treinta y cuatro años, sin dejar brillar todo el oro que ella creía llevar dentro.

Una escritura fragmentada que arranca trozos de rotunda belleza a la reflexión, con un aliento poético que pocas escritoras han podido lograr. En este libro de ensayos, reunidos por Emilia Bea, *La conciencia del dolor y de la belleza*, la intención es acercarla a sus lectores para comprender aspectos fundamentales de su obra que son de innegable actualidad.

Uno de ellos es que Weil nos plantea en términos modernos (por más que exista en ella una lectura helenista, clásica, de la condición humana) el problema de la libertad. Como Simone de Beauvoir, una de las cosas que más obsesionan a Weil es comprender con un sentido revelador y moral, que lleva de la comprensión a la acción (atenta y no pasiva), e involucra al otro como un valor humano inalienable.

Esa vocación por la alteridad hace de ella una mística de la entrega y la convierte en el chivo expiatorio de sus escritos. Su vida es casi un acto de sacrificio, un fuego que la consume lentamente bajo la combustión de su inconformismo y su irreverencia.

Weil pone en tela de juicio los conceptos modernos de civilización (el "desarraigo") y los ve como una herida que resulta de la violencia ejercida por la colonización contra aquellos que la historia no ha tomado en cuenta: las voces de esos oprimidos arrancados a su pasado, que no han tenido el tiempo de integrarse al presente; o la historia dominante de las religiones que han excluido a otras (la cátara). Pero lo más importante, y lo que resalta a mi modo de ver una parte de estos ensayos, es la vigencia de la crítica social y política de sus escritos (hay que distinguir los escritos filosóficos de sus fragmentos puramente especulativos), sus críticas a Marx y a su "misticismo burgués" que hizo que creyese ciegamente en la idea de progreso, ignorando el abismo que se crea entre las fuerzas productivas y los valores humanos en contra de toda vida espiritual. La dignidad del ser humano es el pensamiento y la capacidad intelectual, perderlos es perder esa relación con la belleza del





mundo como un bien supremo, sembrando dolor y desesperanza.

El pensar es para Weil un ejercicio de trascendencia que estará siempre en contra de ese orden social y jerárquico que divide el mundo entre dominantes y dominados, pese a estar unidos por un mismo destino: la muerte. Su sentido de la irreverencia y su obsesión crítica no cesaron de activar en ella una sed de verdad y de trascendencia (su experiencia como obrera es una de ellas) que terminó, creo yo, en una paradoja: aspirar a ese Bien supremo como conocimiento absoluto inspirado en Dios, con un pensamiento limitado y humano (a veces pagano) que, pese a la incertidumbre, siguió empujando con todas sus fuerzas, hasta salir al mundo y dejarnos varios tesoros. Una doctrina filosófica que solo podemos comprender si intuimos desde el inicio la columna vertebral que sostiene su pensamiento: la insatisfacción.

Simone Weil. La conciencia del dolor y de la belleza

Edición de Emilia Bea
Trotta. Madrid, 2010
251 páginas. 15 euros

http://www.elpais.com/articulo/portada/Simone/Weil/insatisfecha/elpepuculbab/20100619elpbabpor_28/Tes



La fuerza del espíritu

OMAR KHAN 19/06/2010



El Nederlands Dans Theater celebra 50 años de creatividad con obras de Jiri Kilian y de Paul Lightfoot y Sol León

Nunca gozó Holanda de una tradición de ballet como la de Francia, Dinamarca o Reino Unido. Rezagada estuvo durante el esplendor europeo del ballet romántico y se mantuvo distante, aunque no indiferente, hasta bien entrado el siglo XX. Parecía esperar su momento, que llegó con la fundación hace 50 años del Nederlands Dans Theater (NDT), la compañía que puso a Holanda en la autovía de las grandes y aceleradas innovaciones de la danza del siglo pasado. Su origen ya supone un acto de rebeldía y rebelión, en tanto que fue fundada por un grupo de disidentes que, huyendo del apego a la tradición del Het National Ballet local, la creó en La Haya. Hans van Manen, conocido como el Mondrian de la danza por sus obras formalmente estilizadas, sencillas e impactantes, fue el director artístico de este nuevo colectivo, en el que también tuvieron espacio creadores como Glen Tetley, John Butler o Anna Sokolov. Así brilló hasta los tempranos setenta, pero tras varios cambios en la plantilla, en 1975, la compañía había perdido impulso. Fue entonces cuando decidieron contratar como director artístico a Jiri Kilian (Praga, 1947), un jovencito inexperto, de apenas 28 años, que supuso un cambio radical. "Tuve mucha suerte", rememora Kilian hoy, a sus 62 años. "Cuando me pidieron encargarme de la dirección artística la compañía estaba en declive y eso es fantástico para un recién llegado porque supone el reto de elevarla, levantarla del suelo. Yo estaba en el Stuttgart Ballet, donde tenía posibilidades, pero en 1973 había muerto John Cranko, su director y mi mentor, y eso facilitó que tomara la decisión. Era la gran oportunidad de probarme a mí mismo. Era ambicioso, buscaba nuevos retos, pero también era muy joven y cuando llegué muchos de los bailarines eran más viejos que yo, así que más que un jefe era un colega. En los inicios fui muy dictatorial, sentía que era la única manera de hacerme respetar, pero eso no está en mi carácter, no está en mi naturaleza, así que, cuando me sentí más seguro, me relajé y todo fluyó mejor".

"Afortunadamente, la danza ya no vive sola y se ha asociado definitivamente a las otras artes", dice Kilian. Las obras del recién llegado tuvieron una aceptación global impresionante. Rigurosas en la ejecución, bellas

en la forma, emocionantes en sus planteamientos, musicales y precisas, a veces dramáticas, por momentos divertidas, las coreografías tempranas de Kilian forman un bloque trascendente en el que destacan títulos como *Return to the Strange Land* (1975), *Noche transfigurada* (1975), *Forgotten Land* (1981) o *Kaguyahime* (1988, que será repuesta por el Ballet de la Ópera de París en junio próximo). Pero por encima de todas se eleva su contundente *Sinfonía de los salmos* (1978), un clásico del siglo XX que conserva sus emociones intactas y que será una de las estrellas del programa jubileo que el NDT traerá al Teatro Real de Madrid esta temporada como parte de una intensa gira de aniversario que también les llevará al prestigioso Festival Montpellier Danse, en Francia. Se trata de una obra que habla de la capacidad humana para creer en la fortaleza del espíritu. "Lo definitivo en esta pieza es la estructura y disciplina. Los 16 bailarines están todo el tiempo en escena. Los ves en grupo muy conectados, pero son muy individuales. Desde luego, también es muy espiritual, pero no soy creyente, al menos no en la institución religiosa".

Veinte años pasó Kilian al frente de la dirección artística del NDT. Durante esas dos décadas construyó un modelo de compañía hoy imitado y, contando con su apoyo, surgieron numerosos creadores (hay alrededor de 50 directores de compañías y coreógrafos en el planeta que salieron del NDT), entre ellos, personalidades arrolladoras como William Forsythe o Nacho Duato, que recuerda sus tiempos en la compañía como decisivos en su carrera. "Kilian me descubrió como coreógrafo. No sería quien soy de no haber pasado esos nueve años en La Haya bailando en el Nederlands", asegura hoy el director de la Compañía Nacional de Danza. Bajo la égida de Kilian se creó también el NDT2, para bailarines jóvenes, y el NDT3, hoy desaparecido, para bailarines mayores de 40 años. Pero en 1995 Kilian se hizo a un lado, pasando a ser coreógrafo asociado, en un periodo no menos intenso, en el que produjo obras de madurez como *Whereabouts unknown* (1983, que se verá también en Madrid), *Bella Figura* (1995) o la novísima *Memoires D'Oubliettes*, que ha supuesto su despedida. "Estoy cansado, necesito tiempo libre", dice distendido. "Había momentos más ocupados y otros más relajados, pero sin trabajo no ha habido ninguno. Y siempre pude con todo. Sin embargo, ahora necesito tener un calendario menos apretado. Estoy muy interesado en investigar en nuevas tecnologías y espacios, en llevar la danza a los museos". Mientras duró su reinado se produjeron cambios notorios en la danza internacional. "Afortunadamente, toda esa polémica de lo clásico y lo moderno ya es historia. La danza ya no vive sola y se ha asociado definitivamente a las otras artes y eso es lo más importante que le ha ocurrido en los últimos años. Yo soy de Europa del Este y cuando era niño la danza estaba asociada exclusivamente a los cuentos de hadas, a cascanueces y cenicientas, pero no se la consideraba un socio serio para las otras artes. En el siglo XX apareció gente muy importante que empezó a cuestionar esa idea. Nosotros le dimos un lugar en las artes, la asociamos con otras corrientes y ahora aparece crecida, adulta, muy por encima de lo que solía ser, más arriba de la consideración que antes se le tenía".

Cuando Kilian cesó en la dirección artística, en 1995, ya empezaba a tomar fuerza y a definir la línea de trabajo del NDT la propuesta poética y deslumbrante de dos viejos bailarines de la compañía: el británico Paul Lightfoot y la cordobesa Sol León, que se conocieron allí, se hicieron pareja sentimental y se descubrieron el uno al otro complementarios como coreógrafos. Ambiciosas son sus creaciones, que saben colocar y mover a los bailarines en medio de maquinarias escenográficas con vida propia que se apoyan en efectos visuales. No tardaron en conquistar a audiencias masivas con estas obras monumentales que se ocupan casi siempre de asuntos humanos, con cierta predilección por temáticas femeninas. *Said and Done* (2001), *Signing Off* (2003), *Safe as houses* (2005) o *Subject to Change* (para el NDT2, en 2003, y que es la obra que complete el programa madrileño) dibujaron la ascendente trayectoria de este tándem, que consiguió auténtica consolidación con dos trabajos de envergadura: *Silent Screen* (2005), con su tono evocativo y cinematográfico, y *Shoot the Moon* (2006), con su escenario giratorio. "La primera supuso una apertura y un giro de estilo", asegura Sol León, con más de 20 años dentro del NDT. "Era la pieza más larga que habíamos hecho hasta entonces, era algo nuevo, ambicioso, una concepción más de espectáculo después de hacer muchos ballets centrados en el movimiento. El cambio radical vino con *Shoot the Moon*, que habla de un tema terrible como la soledad y es mucho menos placentera. Estas obras nos han marcado y han encontrado continuidad en piezas posteriores". De hecho, su huella se puede rastrear en la novísima *Swan Song*, estrenada el pasado mes de abril, con música de Philip Glass, un sonido habitual en las obras de la pareja. Tras estos cincuenta años de creatividad compulsiva aparece ahora un nuevo giro en la ruta de la agrupación y también un nuevo protagonista, un hombre que parece clave en el futuro de la compañía. Y es que la llegada, hace apenas unos meses, del norteamericano Jim Vincent a la dirección artística señala otra ruta. Su

presentación de la próxima temporada, el pasado mes de abril, asoma parte de los cambios que quiere impulsar. "Me parece que el vocabulario de movimiento en todo el mundo se parece y habría que buscar cómo cambiar y evolucionar. Una forma puede ser la introducción de medios no tradicionales, buscar otros caminos en la música en directo, la luz, la arquitectura, la aerodinámica, el arte culinario, buscar otros artistas en las otras artes e integrarlas", sostiene en perfecto español este coreógrafo y ex bailarín del NDT que hace 20 años se vino a España acompañando a Nacho Duato en la polémica reconversión del Ballet Lírico Nacional en la Compañía Nacional de Danza, para saltar cuatro años más tarde hacia otros retos como la modernización del Hubbard Street, compañía de Chicago, y la inmersión en la alta gerencia dentro de la gestión del Disneyland París.

El primer paso dado será la creación de una plataforma dependiente del NDT con fondos de la recién creada Kilian Fund for Innovative Collaboration, que convocará este verano a artistas de todas las artes a presentar proyectos revolucionarios alrededor de la fusión con la danza. También quiere separar las fronteras entre el NDT1 y el NDT2, procurando que las propuestas de los residentes Lightfoot/León y los coreógrafos asociados, la canadiense Crystal Pite y el sueco Johann Inger, se concentren en la 1, al tiempo que la 2 sea un espacio para la creación joven, donde ha apuntado ya como coreógrafos residentes a los emergentes Alexander Ekman, Lukáš Timulak y a tres españoles: Alejandro Cerrudo, Fernando Hernando Mgadan e Iván Pérez. Al mismo tiempo ha iniciado una agresiva campaña de conquista de nuevos públicos y ha abierto un puente hacia la Orquesta Filarmónica de La Haya. "No podría hacer este trabajo de no haber pasado esa experiencia con Duato, de no haber estado con Yorgos Loukos en el Ballet de la Ópera de Lyon ni haber tenido esa enriquecedora experiencia con Disney, donde hay una verdadera conciencia de lo que debe ser la proyección y cuidado de una imagen corporativa".

Nederlands Dans Theater 1 y 2. *Sinfonía de los salmos* y *Whereabouts unknown* (Jiri Kilian) y *Subject to Change* (Lightfoot/León). Teatro Real (Madrid). Del 22 al 26 de junio. www.teatro-real.es Festival Montpellier Danse (Francia). Del 29 de junio al 3 de julio. www.ndt.nl www.montpellierdanse.com.

http://www.elpais.com/articulo/portada/fuerza/espíritu/elpepuculbab/20100619elpbabpor_34/Tes

La filósofa Teresa Aguilar gana el Premio Miguel de Unamuno de Ensayo

Comparte el galardón, que concede el Ayuntamiento de Bilbao, con el periodista vasco Aitor Zuberogoitia

23/06/2010 | Actualizada a las 15:38h | **Cultura**

Bilbao.(EFE).- La filósofa conuense **Teresa Aguilar** y el periodista vasco **Aitor Zuberogoitia** han resultado ganadores de la undécima edición del Premio de Ensayo Miguel de Unamuno 2009, que concede el Ayuntamiento de Bilbao, en las modalidades de castellano y euskera, respectivamente.

Aguilar ha sido distinguida con este galardón, que le ha sido entregado hoy por el alcalde de Bilbao, Iñaki Azkuna, por un trabajo titulado "Cuerpo textual en la cultura occidental", en el que analiza la concepción que sobre el cuerpo humano se ha tenido en la medicina y la filosofía occidentales desde la **Edad Media**.

El jurado de los premios ha considerado que la obra de la doctora en Filosofía y licenciada en Psicología "lleva a cabo un análisis del concepto de cuerpo humano en cada momento de la Historia occidental, fundamentado en los modelos de Levi-Strauss y **Foucault**, pero también de autores como Judith Butler, Harding, Haraway o **Jacques Derrida**". El jurado ha señalado también en su fallo que el título del ensayo "alude al hecho médico y después biológico de la comprensión del cuerpo como un texto que puede ser leído hoy tanto en el mapa genético como en las manifestaciones corporales de las sociedades actuales". Teresa Aguilar (Cuenca, 1964) ha obtenido el Premio Gigamesh de Ensayo (2004) y el VII Premio de Ensayo Eusebi Colomer (2007), con "Ontología cyborg", y ha publicado diversos artículos en revistas especializadas, como Eidos, Debats, Laguna y Nómadas.

También ha publicado dos libros: "Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica" (Gedisa 2008) y "Cartografías de la tecnosociedad a través del cine" (Alfons el Magnánim, 2010). Su línea de investigación se centra en el área de confluencia de las nuevas tecnologías, la cultura y la sociedad, la teoría cyborg, la filosofía y la sociología, la teoría feminista y el cuerpo en la historia de la medicina y el arte contemporáneo.

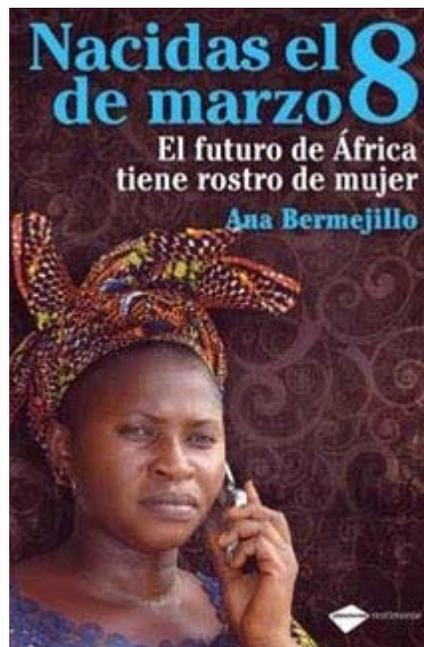
El ganador del **Premio Miguel de Unamuno** en la modalidad de euskera, el periodista de medios de comunicación en lengua vasca Aitor Zuberogoitia, ha sido elegido, según ha indicado el jurado, por su trabajo titulado "Surf", considerado "un relato personal acerca de la aceleración de los ritmos de vida". En su trabajo, el autor, a juicio del jurado, "quiere describir cómo influye dicha aceleración de los ritmos en nuestra vida cotidiana, basándose en las experiencias personales" y ha estimado que también se trata de "una reflexión a cerca del desarrollo tecnológico que se encuentra en la base de dicha aceleración". Zuberogoitia ha publicado hasta la fecha nueve libros: las biografías "Agirre", "Gandi", "Katalina Erauso" y "Che", además de varios ensayos en euskera.

Sus principales áreas de trabajo son la evolución de los medios de comunicación en euskera, por una parte, y, por otra, la alfabetización digital de alumnos y docentes.

<http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20100623/53951599553/la-filosofa-teresa-aguilar-gana-el-premio-miguel-de-unamuno-de-ensayo.html>

Quince africanas muestran en un libro que el futuro de África son sus mujeres

22/06/2010 | Actualizada a las 16:32h | [Cultura](#)



Madrid.(EFE).- El libro *Nacidas el 8 de marzo* recoge en sus 252 páginas quince historias de emprendedoras africanas que demuestran que el futuro de África "tiene no sólo el rostro sino también la voz de sus mujeres", ya que han conseguido sacar adelante sus pequeñas empresas con las que han ayudado a sus comunidades.

El libro, escrito por Ana Bermejillo, ha sido presentado hoy en el Teatro Real, donde han acudido, entre otros, la vicepresidenta primera del Gobierno, María Teresa Fernández de la Vega, la presidenta de la Fundación Banesto, Ana Patricia Botín, y la ex primera ministra de la República de Mozambique Luisa Dias Diogo, así como tres de las protagonistas.

El libro recoge el relato y el testimonio personal de quince mujeres de la red "Turismo solidario y sostenible" promovida por la Fundación Banesto y que tiene como objetivo contribuir al desarrollo económico y social de África a través del apoyo a la mujer empresaria y su entorno local en el sector turístico.

Son quince mujeres de Cabo Verde, Etiopía, Gambia, Marruecos, Mozambique, Namibia, Senegal y Tanzania que han encontrado en la hostelería, en la restauración y en otros negocios vinculados al turismo un mecanismo para mejorar sus vidas y las de sus comunidades, tal y como ha explicado la periodista Marta Reyero, que ha presentado el acto.

La vicepresidenta del Gobierno ha subrayado que el libro está hecho de "bellas" y "reales" voces y cuenta "quince historias de superación, (...) quince pruebas más de que el trabajo duro, la responsabilidad compartida y la cooperación alcanzan metas y son capaces de sortear obstáculos que a veces pueden parecer insuperables".

De la Vega ha afirmado que cada una de las 252 páginas del libro está impregnada de la palabra "confianza":



"La confianza de estas mujeres en sí mismas, en su capacidad de vencer las dificultades", que "no se han resignado a ser invisibles y sumisas".

Tres de esas protagonistas, Leontine Keita (Senegal), Flora Pinto de Magalhaes (Mozambique), y Zainab Ansell (Tanzania) han subido al atril y han recibido un sonoro aplauso.

Leontine empezó con una cabaña en Senegal para albergar a turistas y en la actualidad tiene uno de los albergues rurales más importantes de su país, mientras que Flora Pinto pasó de una pequeña tienda en Mozambique a tener un hostel, con el que está contribuyendo con los ingresos, al igual que Leontine, a ayudar a su comunidad. Zainab ha conseguido ser una de las mayores empresarias turísticas de Mozambique con su hotel en el que muchas mujeres han conseguido empleo.

En nombre de todas ellas ha intervenido Flora para invitar a todos los que quieran a recorrer cualquiera de las 25 rutas turísticas repartidas por doce países africanos, dentro de la red "Turismo solidario y sostenible", que tiene más de 300 alojamientos. "Seguro que no se arrepentirán", ha augurado Pinto.

La ex Primera Ministra de Mozambique nada más comenzar su discurso ha felicitado a España por su victoria ayer ante Honduras en el Mundial de Sudáfrica y, posteriormente, ha señalado que España es un ejemplo para el mundo con sus políticas de igualdad de género. Además, Dias Diogo ha considerado necesario que la política africana incorpore a la mujer.

Ana Patricia Botín, por su parte ha recordado que la iniciativa "Turismo Solidario y Sostenible" nació en 2006 en Maputo en el I Encuentro España-África Mujeres por un Mundo Mejor y que las mujeres que participan en ella son emprendedoras "que tienen grandes historias que contar".

Botín ha resaltado que "Nacidas el 8 de marzo" es una invitación a conocer a estas emprendedoras en sus propios entornos y comunidades y que la autora, que no ha intervenido en el acto, ha hecho una "extraordinaria labor de redacción e investigación".

<http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20100622/53950998387/quince-africanas-muestran-en-un-libro-que-el-futuro-de-africa-son-sus-mujeres-mozambique-senegal-afr.html>

Elisabeth Strout: "Amamos de modo imperfecto, eso nos hace humanos"

El premio Llibreter a la norteamericana Elisabeth Strout es todo un descubrimiento. A través de pequeños relatos que suceden en el mismo pueblo y en los que aparece el personaje que da título a la obra, retrata la complejidad de los sentimientos humanos



XAVIAYÉN | Barcelona. Redacción y agencias | 23/06/2010 | Actualizada a las 03:31h | **Cultura**

¿Qué significa recibir este premio para usted?

Mucho. Estar en compañía de Coetzee, Charles Baxter y Sandor Marai es muy emocionante. Agradezco la generosidad de los librereros catalanes al escoger mi libro.

El argumento

La mirada de la maestra

Trece historias unidas por el personaje de Olive, una corpulenta maestra retirada en el pueblecito de Crosby cuya mirada severa ha intimidado a generaciones de vecinos por sus crueles condenas a la conducta de los que la rodean, incluido su devoto esposo Henry o su hijo.

¿Cómo describiría al personaje que da título al libro, Olive Kitteridge?

Una mujer complicada, con emociones feroces, y un ángulo muerto en la visión, una zona ciega cuando se refiere a aquellos a los que ama. En muchos sentidos, pienso en Olive como una versión más larga y elaborada de la mayoría de nosotros.

¿Y Henry, su marido?

Henry es un hombre muy temperado y que siente una inquietud sincera por los demás. Puede sufrir por estar casado con Olive pero también la valora mucho.

¿Y Kevin?

Es un joven que ha sufrido una historia traumática; está aislado por ello y se siente desconectado del mundo. Un día, de repente, Olive entra en su coche ¡y no quiere salir de ahí!

Esta es una novela coral, de pequeñas historias, pero ¿tiene usted un personaje favorito?

Sinceramente, quiero a todos mis personajes. Supongo que en mi corazón hay un lugar especial para Henry,

simplemente por sus esfuerzos permanentes en pos de la decencia.

¿Es un libro sobre el sentido de la vida?

No sé si es más eso o un libro que muestra la variedad de la experiencia humana. ¿Qué significa ser humano? Casi todos nosotros amamos de manera imperfecta. Eso no nos hace malos, simplemente humanos. Este es un libro sobre gente avanzando a través de la vida, haciéndolo lo mejor que pueden, cualesquiera que sean las circunstancias, a menudo actuando ciega y egoístamente, pero al mismo tiempo siendo capaces de pequeños y grandes gestos de verdadera compasión y bondad.

¿Es sobre la traición?

Es un libro sobre la traición en el sentido de que todos los diferentes tipos de traición forman parte de la experiencia humana. No tiene por qué ser una traición referida al amor sexual: la traición se nos aparece bajo todo tipo de formas, ¿y quién no la ha sufrido en alguna de sus formas? ¿O quién no la ha infligido?

¿Y sobre el amor?

Es muy especialmente un libro sobre el amor. No hay ningún personaje que no busque el amor. Ninguno de ellos es inmune a la fuerza vital que el amor acarrea consigo. La vida es complicada, tanto como el carácter de los humanos, pero si hay en ella algo apreciable es el poder del amor. Sí, este tenía que ser, y es, un libro sobre el amor.

Las experiencias de los personajes son significativas, no triviales. No experimentan sensaciones simples, sino revelaciones, epifanías. ¿Por qué?

Supongo que porque eso es, para mí, lo que hace que leer ficción valga la pena. En la vida real no vamos por ahí recibiendo revelaciones todo el tiempo, pero a veces nos sucede, y eso es enormemente significativo. Así que, cuando escribo sobre los caprichos de la existencia humana, me intereso en esos momentos profundos de revelación. Como lectora siempre me han interesado también.

¿Quería reflejar la experiencia de los matrimonios de largo recorrido? Usted describe con sutileza cómo personas casadas se enamoran de otras personas y las sensaciones complejas que eso causa...

Quise reflejar lo mejor que supiera la experiencia de los matrimonios que llevan muchos años juntos. Cada pareja es diferente, por supuesto, y muy difícil de conocer por nadie, incluso a veces por sus mismos componentes. Describo con sutileza esos enamoramientos de terceras personas porque quiero dar dignidad a esos sentimientos. La vida de una persona es muy importante, y enamorarse de alguien es algo también importante, esté uno casado o soltero. Un escritor tiene el deber, a mi juicio, de tratar esos sentimientos con dignidad, yo he pretendido captar toda la delicadeza y la fuerza de estas emociones.

¿Se basan los personajes en seres reales?

No directamente, sino que cada personaje es una compilación de muchas personas que he ido conociendo a lo largo de mi vida.

¿Su libro es una novela disfrazada?

Disfrazada no, pero sí puede leerse como una novela. Me gustaría que, al final, el lector sintiera que ha tenido una experiencia total, global, de Olive y de la ciudad donde vive. Pero no intenté disfrazar nada, solamente trabajé la estructura de los cuentos y su coherencia.

¿Qué ha descubierto de sí misma escribiendo este libro?

Me di cuenta de que tenía tendencia a no mirar de cara a las circunstancias profundamente desagradables. Eso puede sonar normal, ¿verdad? pero justamente es el trabajo de un escritor. Así que, mientras escribía, me repetía a mí misma: no seas cuidadosa, no protejas a esta gente, simplemente déjalos ir, que se suelten. Escribe sinceramente sobre ellos y déjalos que hagan la suya.

¿Qué nos puede decir de sus raíces en Maine? ¿El libro es también sobre esa identidad regional? Porque usted

es muy diferente de otros escritores de Maine, como el mismo John Irving...
Mi identidad de Maine es diferente de la de muchos otros otros escritores de la zona porque incluye a muchas más generaciones de gente con poco dinero y un gran sentimiento de aislamiento social. Procedo de una estirpe de puritanos. los puritanos abandonaron Inglaterra porque eran unos fanáticos, y así eran mis antepasados, gente con miedo a los sentidos y una aversión al placer. Creían también en el trabajo duro, y eso ciertamente me ha sido transmitido. Obviamente, tras diez generaciones, muchas de las cualidades originales se han quedado por el camino, pero no todas. Es un Maine muy diferente, como una vieja herencia.

¿Cuál fue su primera idea sobre el libro?

La primera cosa que me vino fue una imagen de Olive, sentada junto a una mesa de picnic en el día de la primera boda de su hijo. Era una imagen tan fuerte que me puse a escribir ese relato. Mientras lo hacía, me di cuenta de que Olive era un personaje más grande, alguien fuerte, que podía sostener un libro entero, y que la forma adecuada eran los cuentos, más que los capítulos.

El cuento sobre la toma de rehenes en un hospital ¿fue especialmente duro de escribir?

Sí, me tomó mucho tiempo. Era un relato que estaba escribiendo antes de que Olive se apareciera en mi imaginación. Hasta entonces, la historia no llegó a buen puerto. Tenía que aprender cómo narrar una historia desde el punto de vista de alguien que ha sido golpeado por un trauma real. No podía tener una forma lineal. Tuve que leer un montón de experiencias de secuestrados reales. Todo ello me llevó mucho tiempo, fue trabajoso.

¿Qué escritores le gustan?

¡Oh, admiro a tantos! No podría nombrarlos a todos. me encantan Tolstoi y Chekov y DH Lawrence y John Updike y Philip Roth y Alice Munro y Anita Brookner y Richard Bausch y Fitzgerald y Hemingway y William Trevor y John Cheever y Edith Wharton y Virginia Woolf y muchos muchos más.

<http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20100623/53951507445/elisabeth-strout-amamos-de-modo-imperfecto-eso-nos-hace-humanos.html>

La intensidad de un color: Giallocadmio

Vanessa Torrente | 21/06/2010 | Actualizada a las 12:41 | **Participación**



Mi nombre es **Vanessa Torrente**, nombre artístico **Giallocadmio**, nací hace 34 años en Roma, Italia. Cuando tenía unos 14 años y tuve que elegir la profesión, hubiera optado por estudiar arte pero, por diversas razones, terminé haciendo unos estudios completamente diferentes. Concluí mi carrera con una licenciatura en Humanidades, que me dio una formación excepcional como persona y como artista. Durante todo este periodo, sin embargo, nunca dejé mi deseo por el arte.

Siempre he dibujado y empecé a pintar a los veinte años. Desde que mi mano experimentó el pincel, ya nunca más lo dejé, hasta que me encontré en mi habitación llena de pinturas. En un momento de mi vida tuve la suerte de conocer a un artista maravilloso que me hizo de maestro y me enseñó los fundamentos de la pintura. Un día me dijo algo hermoso: "No tengo nada más que enseñarte, tienes tu propio estilo; a partir de ahora debes caminar sola". Ese día me di cuenta de que sería artista.

He empezado a mostrar mis trabajos a amigos, y alguien me pidió retratos o pinturas por encargo. Siempre he dibujado con un estilo similar al cómic y así me encontré haciendo incluso ilustraciones y pequeñas historias animadas usando el ordenador y diferentes programas gráficos y de montaje.

Un día conocí a un escenógrafo y empecé a trabajar con él, hasta que me di cuenta de que mi ciudad, la más bonita del mundo, no me dio la oportunidad de expresarme. El amor por **Picasso** me hizo escoger España, y me fui a Barcelona. Desde que estoy aquí he hecho trabajos varios, pero mi objetivo ha sido siempre la pintura, el dibujo en todas sus formas. El primer trabajo que hice fue pintar una persiana de una tienda en el



centro de Barcelona y también varios murales, después tuve la suerte de tener una exposición individual que me dio una buena respuesta de la gente, a continuación una colectiva y además participé en una exposición para el día de **Sant Jordi**, en 2010. Ahora estoy preparando una exposición personal que se iniciará el 14 de mayo.

Casi siempre trabajo con el pincel sobre una amplia variedad de superficies, sobre lienzo, madera, cuero, vidrio, en cualquier cosa. Prefiero pintar sobre lienzo con óleo, pero por consideraciones prácticas uso acrílico. El interés en los diversos modos de pintura me llevó a poner mi trabajo en diferentes webs intentando dividir la pintura de la pura decoración. Trato de mantener actualizadas tres paginas:

www.giallodiacadmio.blogspot.com, www.myspace.com/giallodiacadmio y www.muralesgiallodiacadmio.blogspot.com.

<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20100621/53942246490.html>



Más allá de las bicisendas

Por Nora Bär
Para LA NACION

Miércoles 23 de junio de 2010 |

En la película *El quinto elemento*, el director francés Luc Besson imagina una contaminada Nueva York de 2263 y ubica en ella a un taxista (Bruce Willis, como Korben Dallas) que maneja autos muy parecidos a los actuales, a excepción de que se desplazan a gran velocidad... ¡flotando entre los rascacielos!

Nadie sabe si dentro de dos siglos y medio nuestros descendientes tendrán que sacar brevet de piloto para volar de casa al trabajo, pero hay algo seguro: si no se encuentran sistemas no

contaminantes, sostenibles y que no desborden el trazado de las ciudades, el transporte urbano en las megalópolis será cientos de veces peor que en la actualidad.

En este escenario, una parte de la solución -afirma Gary Gardner, investigador del Instituto Worldwatch- parece ser la bicicleta. Al menos, es lo que demuestran países como Holanda, Dinamarca y Alemania, en cuyas ciudades más del 20 o 30% de los viajes se realizan por este medio.

Más allá del sistema parisiense, que en los últimos años puso a disposición de los transeúntes alrededor de 20.000 "bicis" ubicadas a lo largo y ancho de la ciudad en las estaciones de metro y otros puntos neurálgicos, un estudio de la Universidad de California en Berkeley calculó que ya son más de 100 los programas públicos de bicicletas en 125 ciudades.

En un completo artículo sobre el tema, Gardner delinea los múltiples beneficios que ofrece este medio de transporte no sólo en el plano de la movilidad, sino también en el de la salud, ya que disminuye la contaminación y reduce el sedentarismo, asociado con incontables males de la vida moderna, desde la hipertensión hasta las demencias seniles. Sin embargo, afirma Gardner, una mirada más cercana a este intríngulis indica que no basta con hacer promoción de la bicicleta para resolver nuestros inconvenientes de locomoción. Para que ésta gane espacio en las ciudades, dice Gardner, son imprescindibles políticas integrales de transporte y un balance óptimo entre los distintos medios: los peatones, los automóviles y buses, y las bicis.

Estos deben funcionar "con una dinámica similar a la de un saludable ecosistema en el que cada especie tiene un nicho y todas ellas interactúan para crear un todo eficiente, estable y productivo", afirma. Y enseguida agrega que "lo más importante es que todas estas iniciativas [desarrollo de sistemas sostenibles y programas integrados] se tomen juntas". De lo contrario, la contribución de las bicicletas a la calidad de vida de la población no sólo será modesta, sino que hasta puede terminar sumando caos a la ya compleja ecuación del transporte urbano.

nbar@lanacion.com.ar

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277736&origen=NLCien



Los padres, con igual estrés que las madres

Cada vez asumen más tareas y responsabilidades en el hogar

Miércoles 23 de junio de 2010

Tara Parker-Pope
The New York Times



NUEVA YORK.? Durante décadas, el debate sobre cómo equilibrar el trabajo con la vida familiar se limitó a las mujeres. Muchos estudios demostraron que la maternidad era más complicada que la paternidad: las madres tendían a sentirse menos felices que las mujeres sin hijos o que los hombres.

Con los años, esa disparidad alimentó la guerra de géneros en público y en el hogar y, a menudo, sobre una pila de platos sin lavar. Pero ahora nuevas investigaciones indican que los padres están luchando tanto y a veces más que las madres para cumplir con sus responsabilidades en el hogar y en la oficina. La semana pasada, el Boston College dio a conocer un estudio llamado "El nuevo papá", en el que sugiere que los nuevos padres enfrentarían un sesgo sutil en sus trabajos: no se reconoce su avance en las responsabilidades familiares y se presume que los hijos no los afectan. Además, en las parejas que trabajan, el 59% de los padres sienten algún nivel de "conflicto trabajo-familia", comparado con el 45% de las mujeres, según un informe de 2008 del Instituto de las Familias y el Trabajo, de Nueva York.

El trabajo destaca los desafíos paternos. Los hombres son la principal fuente de ingresos en el hogar, pero también sienten cada vez más el deseo de pasar más tiempo con sus hijos. Para eso, primero tienen que moverse en un mundo laboral que tiende a no concederles tiempo libre por motivos familiares. Y deben negociar con una esposa que no siempre les reconoce su aporte al hogar.

"Los hombres están enfrentando los mismos ideales sociales que las mujeres enfrentan desde los 70: ¿cómo ser un buen padre y un buen empleado? -dijo Joan C. Williams, directora del Centro por el Derecho en la Vida Laboral, del Hastings College en la Universidad de California-. Es un indicador muy sensible de la aparición de un nuevo ideal: el del padre presente en la crianza, no simplemente proveedor."

Cuando se trata de dedicarles tiempo libre a los hijos, los hombres parecen ciudadanos de segunda clase. Varios estudios demuestran que ellos, a diferencia de sus colegas mujeres, son menos propensos a sacar

ventaja de beneficios como horarios flexibles y licencias por motivos familiares.

El estudio del Boston College identificó que cuando los hombres necesitaban llevar a sus hijos al médico o ir a buscarlos a la guardería, tendían a hacerlo de manera "solapada". Esa actitud no partiría del sesgo en la oficina, sino de su ingreso a un territorio extraño y atemorizante. "Es un nuevo conflicto para los hombres, que lo perciben más grande de lo que lo percibiría una mujer -sostiene Ellen Galinsky, que preside el Instituto de Familias y Trabajo-. Las mujeres hacen esas tareas desde hace más tiempo y tienen más modelos de ese rol."

Y no ayuda que el trabajo demande cada vez más tiempo. En 1970, la mujer se quedaba en casa en dos tercios de los matrimonios. Hoy, en el 40% de las parejas, uno de los dos se queda en el hogar para organizar las tareas domésticas. Las parejas trabajan unas 63 horas por semana, a diferencia de 52,5 en 1970, según un informe de 2009 de la Universidad de Georgetown.

Terreno femenino

Los hombres estarían más estresados, pero díganse a sus esposas. Aunque ellos pasan la aspiradora y lavan más los platos que su padres no lavaban, no logran acercarse a las mujeres cuando se trata de las tareas domésticas. Cuando ambos trabajan fuera del hogar, la mujer dedica unas 28 horas a esas tareas. Su esposo, en cambio, no supera las 16, según la Encuesta Nacional sobre la Familia y el Hogar, realizada por la Universidad de Wisconsin.

Tanto los hombres como las mujeres tienen distintas obligaciones domésticas. En el informe de 2008, el 49% de los hombres respondió que participaba más o igual que la esposa en la crianza. Pero sólo el 31% de las mujeres realizó semejante concesión a sus maridos. La brecha en la percepción se extendió a la preparación de la comida y a la limpieza de la casa; más del 50% de ellos dijo que hacía la mayoría o la mitad de las tareas; el 70% de ellas se atribuyó todo el trabajo.

Evidentemente, algunos aportes pasarían inadvertidos para las parejas. Por ejemplo, un padre que prepara la comida la mitad de las veces pensaría que está compartiendo esa tarea con su esposa, pero no tendría en cuenta el tiempo que ella dedica a hacer las compras, planificar un menú apetitoso y limpiar la cocina a diario. "Las mujeres siguen siendo psicológicamente responsables y ésa es una carga -agregó-. Esa responsabilidad se suma a la sensación de que se está haciendo más, aunque muchas veces eso sea invisible."

A la vez, un padre pasaría tiempo reparando una bicicleta, jugando videojuegos u ordenando los juguetes, tiempo que su esposa no tomaría en cuenta. "Las mujeres subestiman cuánto trabajan sus esposos -indicó la historiadora Stephanie Coontz-. No necesariamente les asignan el mismo valor a sus aportes. No reconocen que lo que ellos hacen con los hijos también es una forma de crianza."

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277734&origen=NLCien

Hallan en Roma los íconos más antiguos de cuatro apóstoles

El láser reveló imágenes de Pablo, Pedro, Andrés y Juan en el cielo raso de una catacumba

Miércoles 23 de junio de 2010



Foto: Reuters

Elisabetta Piqué

Corresponsal en Italia

ROMA.- Gracias a la tecnología láser, los primeros y más antiguos íconos de los apóstoles Pablo, Pedro, Andrés y Juan -imágenes del siglo IV después de Cristo- volvieron a salir a la luz en una catacumba de la periferia de la Ciudad Eterna. El hallazgo tuvo lugar cerca de la famosa basílica de San Pablo Extramuros, en una transitadísima zona de clase media jamás pisada por turistas.

Los antiquísimos íconos, según anunció ayer el Vaticano, fueron descubiertos a cuatro metros de profundidad debajo de un edificio de oficinas de ocho pisos construido en los años 50, cuyos pilares lograron conservar milagrosamente la catacumba, una de las 40 que existen debajo del suelo de Roma, bautizada Santa Tecla. En verdad la catacumba era conocida desde 1720, pero una sólida capa de material calcáreo había tapado los frescos salidos a la luz ahora. Fue el láser el que logró desvelar este impactante tesoro arqueológico, que fue presentado ayer por monseñor Gianfranco Ravasi, presidente de la Pontificia Comisión de Arqueología Sagrada, junto con expertos y restauradores.

Todo comenzó hace un año, cuando en un rincón de la misma bóveda los arqueólogos descubrieron el rostro de San Pablo. Entonces, los estudiosos intuyeron que en la misma galería subterránea -que había sido la tumba de una noble romana-, podían ocultarse otros íconos.

"Después de varios intentos fallidos, el láser logró su cometido. Luego de tirar abajo la capa de material calcáreo, descubrimos en los tres ángulos de la bóveda los otros tres apóstoles (Pedro, Andrés y Juan) y, al

centro, la imagen del Buen Pastor, Cristo", anunció Fabrizio Bisconti, director arqueológico de las catacumbas, que detalló que se trata de las primeras representaciones de los apóstoles como íconos.



Fabrizio Bisconti profesor italiano muestra una pintura dentro de la catacumba de Santa Tecla en el centro de Roma - Foto: Reuters

Significado histórico

El hallazgo demuestra cómo se había difundido el culto de los apóstoles en los orígenes del cristianismo, destacaron los expertos. Y que los aristócratas fueron los últimos romanos en convertirse a esta religión, visto que los íconos hallados formaban parte de la decoración de la tumba de una noble mujer romana.

En la bóveda también pueden verse imágenes de una matrona romana. "Al final del siglo IV vivió en Roma San Girolamo, que dio vida a una suerte de ascetismo casi monacal e involucró a varias matronas de la ciudad. La mujer sepultada en la bóveda podría ser una de estas aristócratas que, convertida al cristianismo, viajó a Tierra Santa y, a su regreso, ordenó reproducir imágenes de los apóstoles en la tumba", indicó Bisconti.

Los cuatro apóstoles se encuentran pintados en el cielo raso, dentro de círculos con bordes dorados y sobre un fondo color ocre. Barbara Mazzei, responsable de los trabajos de restauración, explicó que existen imágenes más antiguas de Pedro y Pablo, pero pintadas dentro de cuadros narrativos. Las halladas ahora, con sus rostros aislados, enmarcados en oro y colocados en los cuatro rincones del techo, representan en cambio una forma de devoción hacia los apóstoles única, la primera y más antigua.

Si bien la mayoría de las catacumbas romanas se encuentran abiertas al público, por ahora la de Santa Tecla será casi imposible de ver. Para proteger los impactantes íconos sólo podrán ser visitadas, mediante un permiso especial, por grupos pequeñísimos de personas.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277651&origen=NLCult

'Poesía reunida' de W.B. Yeats, por fin en español

Posted: 22 Jun 2010 01:25 AM PDT

En estos días llega por primera vez en español, la **Poesía reunida de W.B. Yeats**, sin duda una excelente noticia. La editorial que se han encargado de su publicación es **Pre-textos**, y en cuanto a su precio, aún no se encuentra dicha información en su página. Pero sí que habría que resaltar de igual manera al encargado de la difícil traducción de estos poemas, que ha sido el poeta sevillano **Antonio Rivera Taravillo**. Este volumen **recoge casi toda la obra poética que Yeats escribió** a lo largo de su vida, engloba más de cincuenta años y sólo se han quedado fuera algunos poemas primerizos y su teatro en verso. La edición se presenta de forma bilingüe, lo que siempre es interesante pero en este caso casi es obligatorio, para poder apreciar, como bien nos dice el propio Antonio Rivera, la musicalidad que este autor derrochaba en sus poemas. El volumen se completa con un largo prólogo. Centrándonos en la importante e imprescindible labor del traductor, él mismo valora al poeta irlandés:

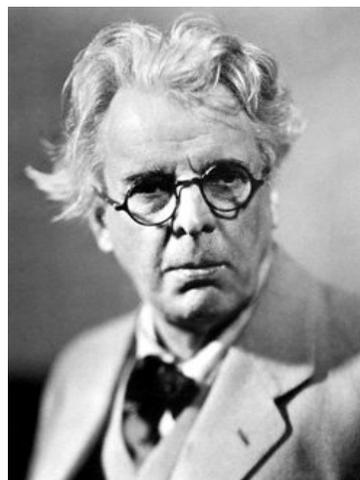
Yeats es sin género de duda, el poeta irlandés más importante del siglo XX, y esto es decir mucho en un país tan dotado para el verso desde hace quince siglos.

Así de claro lo tiene Antonio, quien también nos ha dejado claro qué podemos esperar de este volumen, advirtiéndonos que encontraremos algunos de los poemas de amor más intensos que podamos leer, además de ofrecernos un fiel reflejo de su evolución, así como **un retrato de cuerpo entero del poeta irlandés**. De la misma manera, el traductor ha confesado los entresijos de su relación con el genial Yeats:

Empecé a traducirlo hace muchos años, pero de forma intensiva me he dedicado a ello durante la última década; me ha ayudado el conocimiento de la tradición irlandesa, de su mitología y de la lengua gaélica, que subyace en muchas de las fuentes de Yeats y que a veces él confunde y transcribe caprichosamente, pues no era perito en el idioma. También me ha resultado útil la familiaridad con el misticismo y las corrientes esotéricas, que tienen un papel tan importante en la obra yeatsiana.

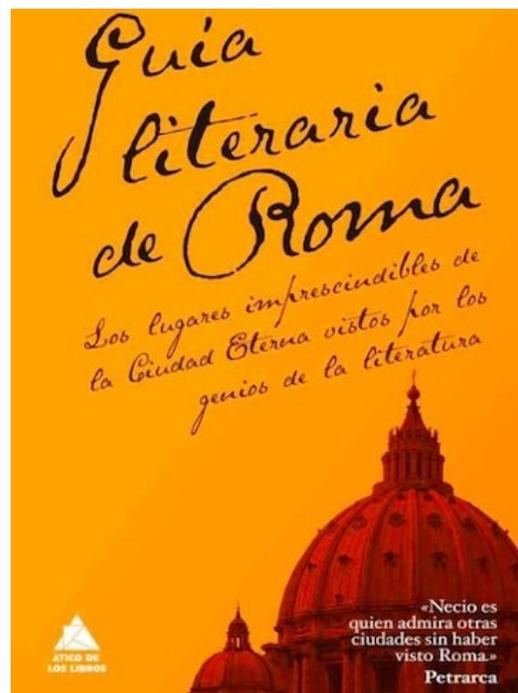
William Butler Yeats nació en Dublín allá por el año 1865 y todas sus obras estaban impregnadas del misticismo del que nos hablaba el traductor. Con una cantidad impresionante de títulos, se convirtió en uno de los poetas más importantes del renacimiento de la literatura irlandesa. Su punto álgido lo alcanzó en el año 1923, cuando le otorgaron el **Premio Nobel**, un premio que él consideró más como reconocimiento a la literatura de la Irlanda recién independizada que a él mismo, y no dudó en afirmar que se trataba de la bienvenida por parte de Europa al estado libre. Por su parte, Antonio Rivera Taravillo cuenta con unas traducciones excelentes y, entre otras muchas, también se encargó de la **Poesía completa de William Shakespeare**. Además consiguió el **premio Comillas** por su trabajo como biógrafo de **Luis Cernuda**. No es que sea un lector habitual de poesía, lo que no quita que de vez en cuando lo haga, pero sí que he leído algunos poemas de Yeats. Eso sí, como no domino su idioma, me he acercado a él a través de traducciones que ciertamente no sé si eran lo bastante buenas. Sinceramente, creo que no estaban nada mal. En cualquier caso, ahora no queda ninguna excusa para entrar en el mundo de Yeats gracias a este estupendo volumen. Seguro que echaré más de un vistazo a sus páginas, es lo bueno que tiene la poesía, que se puede disfrutar de ella en pequeños sorbos.

<http://www.papelenblanco.com/poesia/poesia-reunida-de-wb-yeats-por-fin-en-espanol>



Guía literaria de Roma', un paseo por la Ciudad Eterna

Posted: 21 Jun 2010 05:02 AM PDT



Roma es como un libro de fábulas, en cada página encuentras un prodigio. Hans Christian Andersen Sin duda la Ciudad Eterna encandila al visitante con sus encantos actuales y recuerdos del pasado. Cómo no iba a inspirar a los grandes artistas de todos los tiempos que alguna vez soñaron con Roma o tuvieron la suerte de conocerla. Hoy sale a la venta la **'Guía literaria de Roma', que propone un paseo por la capital italiana de mano de distintos textos literarios.**

El título completo de la obra nos da la pista acerca de lo que vamos a encontrar en sus páginas: 'Guía literaria de Roma: los lugares imprescindibles de la ciudad eterna vistos por los genios de la literatura'.

Y es que la **'Guía literaria de Roma'** incluye una selección de textos de **Estrabón, Montaigne, Gibbon, Smollett, Goethe, Chateaubriand, Stendhal, Shelley, Fenimore Cooper, Dickens, Melville, Pedro Antonio de Alarcón, Mark Twain, Henry James, Hugh Macmillan** y Rilke.

De este modo se ofrece al lector los pensamientos y sensaciones que Roma despertó en los escritores más célebres que la visitaron. Es una visión distinta de la ciudad, ilustrada con deliciosos grabados de figuras cumbres de este arte: Giuseppe Vasi (1710-1782), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) y Luigi Rossini (1790-1857).

Gracias a las obras de estos autores, que realizaron series de grabados sobre la ciudad de Roma capturando perfectamente el ambiente de su época y los detalles de los monumentos de la ciudad, nos aproximamos a una visión de la misma genuina, siendo conscientes del pasado de los rincones romanos más famosos.

El Coliseo, la Biblioteca Vaticana, las estatuas de Roma, la Piazza di Spagna, el Panteón, el Palazzo Cenci, las termas... son algunas de estas paradas, siempre con el deleite de aproximarnos a ellas gracias a las distintas plumas que los retratan y en las que reconocemos la bella prosa de los escritores.



El orden en el que aparecen los distintos autores es cronológico, según la fecha en la que visitaron Roma, con la introducción, a cargo de Estrabón, un autor que había visto la Roma antigua en su máximo esplendor. A partir de ahí, se suceden distintas épocas, decadencia, resurgir, modernidad...

En definitiva, me resulta una obra muy apetecible, seguro que me hago con ella antes de viajar nuevamente a Roma, para conocer la visión de la ciudad de la mano de grandes figuras de nuestra cultura, deleitándome con sus obras y la historia.

La 'Guía literaria de Roma' es una obra publicada por Ático de los Libros, con prólogo y edición de Iria Rebolo, traducción de María Alberdi González, Jacinto García Marcial y Montserrat García Durán.

Ático de los Libros

192 páginas

PVP: 16 euros

ISBN: 978-84-937809-3-7

<http://www.papelenblanco.com/viajes/guia-literaria-de-roma-un-paseo-por-la-ciudad-eterna>

Reflejará muestra el Mediterráneo desde la perspectiva de Miró

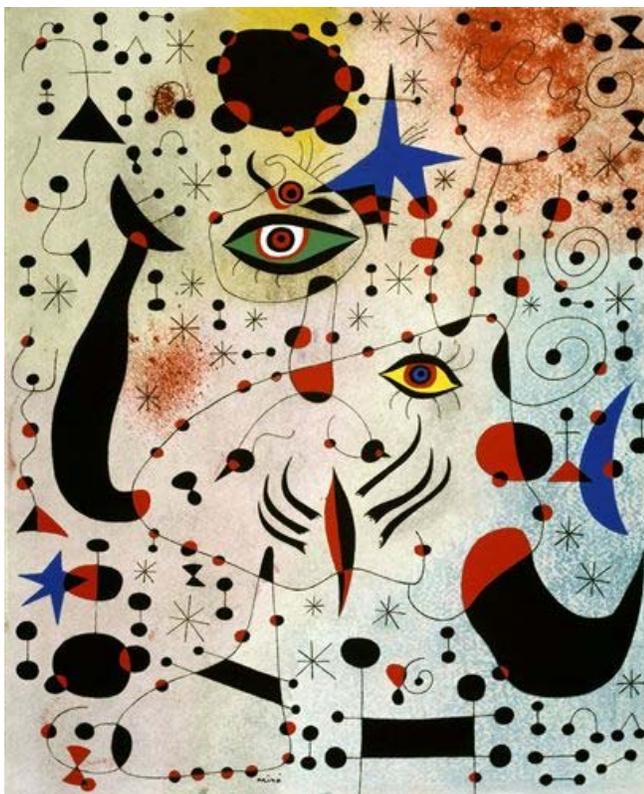
Cultura - Martes 22 de junio (19:30 hrs.)

- La exposición se abrirá al público a partir del próximo 8 de octubre al 23 de enero de 2011
- Habrá 110 obras, entre pinturas, esculturas, litografías, dibujos e ilustraciones

El Financiero en línea

Roma, 22 de junio.- Con 110 obras, entre pinturas, esculturas, litografías, dibujos e ilustraciones, se montará la exposición "Joan Miró. Los mitos del Mediterráneo", en la que el BLU Palacio de Arte y Cultura de Pisa (centro de Italia) ofrecerá una mirada sobre la influencia que tuvo esa zona en la obra del artista catalán (1893-1983).

La propuesta de la exposición, que se abrirá al público a partir del próximo 8 de octubre al 23 de enero de 2011, fue presentada en esta ciudad por el embajador de España en Italia, Luis Calvo Merino. En el acto participaron además del presidente de la Fundación Cassa di Risparmio di Pisa, Cosimo Bracci Torsi, y una de las comisarias de la muestra, Claudia Beltramo Ceppi. Al respecto Beltramo Ceppi explicó que uno de los aspectos que enlazarán las distintas secciones de la muestra es la poesía que esconden todas las obras de Miró, en la que se destacará el papel que tanto el mito como la poética tuvieron en la creación artística del pintor catalán. La muestra hace hincapié en la influencia que tuvo el Mediterráneo en la obra del artista, que encontró gran parte de su inspiración en la naturaleza y los paisajes típicos del Mare Nostrum. Así de su obra, señalan, destacan como motivos preferidos insectos, caracoles y serpientes, además de la figura de la mujer como símbolo de la Madre Naturaleza. La exposición se abrirá con algunas obras dedicadas al mito de Dafne y Cloe y al del Minotauro. El primero refleja la "exaltación" que el artista hizo "de su tierra y de la fuerza que tiene el hombre cuando está en comunión con ella".



El segundo, en cambio, evoca la tragedia de la Guerra Civil, un periodo que Miró interiorizó a través de "sueños, signos, personajes y colores", refirió Beltramo. También habrá un espacio dedicado a las ilustraciones relacionadas con las "Constellations", de André Bretón, en las que se ejemplifica el modo en que la creación artística de Miró se conjuga con la poesía. Esta exhibición monográfica sobre Miró será la segunda del ciclo sobre la influencia del Mediterráneo en los principales artistas del siglo XX que realiza el BLU Palacio de Arte y Cultura de Pisa. (Con información de Notimex/JJJ)

<http://www.elfinanciero.com.mx/ElFinanciero/Portal/cfpages/contentmgr.cfm?docId=269504&docTipo=1&orderby=docid&sortby=ASC>

"El príncipe azul se va a la guerra": ¡reenvíalo!**Investigadores de literatura oral reclaman una 'memoria histórica' para los repertorios populares y encuentran en Internet la salvación**

BRAULIO GARCÍA JAÉN MADRID 23/06/2010 08:15

MANDRAKE

La historia de la literatura oral en España llegó en un coche a Ureña, Valladolid, este lunes. En él viajaban hasta seis de los hispanistas y estudiosos algunos algo mareados todavía tras cruzar el Atlántico la noche anterior que entre ayer y hoy tienen que responder a la pregunta con la que el director de la Fundación Joaquín Díaz los ha reunido: «¿Qué es la literatura popular?» José Manuel Pedrosa descuelga el móvil: **"Vamos a hablar de esa literatura que es oral, que se transmite de forma anónima y que varía continuamente"**, cuenta este profesor de Literatura de la Universidad de Alcalá de Henares, camino del encuentro. El estudio y la recuperación de esa literatura hecha por el pueblo y para el pueblo, que los expertos reconocen que en Europa al menos está desapareciendo, ha encontrado un aliado inesperado para sus géneros más breves: "Las canciones, los chistes, las leyendas urbanas **se han revitalizado gracias a Internet**", explica.

Juan José Prat, estudioso del folclore formado entre EEUU y España, había subrayado días antes, desde su despacho en el campus segoviano de la Universidad IE, el nuevo horizonte: "Es un entorno con nuevas condiciones de juego. Un entorno donde lo oral y lo escrito se confunden. El rap, por ejemplo, es expresión oral, urbana, **que se transmite a través de Internet de manera rapidísima**. Los derechos de autor, además, se adaptan muy mal a este nuevo mundo en el que el libre acceso modifica su autoría", añade este folclorista de ida y vuelta.

**Patrimonio 2.0**

Para los géneros patrimoniales, como el cuento o el romance, Internet no contribuye tanto a su revitalización como a su registro. "Muchos antropólogos, etnólogos, folcloristas están rescatando producciones de diversos pueblos, de todos los continentes, que forman parte de su patrimonio inmaterial, de su memoria al fin y al cabo, **que si no se rescataran desaparecerían**", explica Carmen Ramírez a mitad de camino entre Sevilla, donde es profesora universitaria de Filología Francesa, y Ureña, donde disertará hoy sobre la "noción de maravilloso", que según ella antecede a cualquier relato o narración de ficción.

Prat: "En las culturas orales la memoria es mucho más fuerte"

"La web está permitiendo que se abran muchas páginas en las que se vuelca todo ese patrimonio", añade Ramírez, que pone el ejemplo de la Biblioteca Virtual Cervantes, una iniciativa de la Universidad de Alicante, que digitaliza y pone a disposición del público obras de diversos soportes. Las conclusiones y la bibliografía

que cada uno aporte se incorporarán a una nueva sección dedicada a la cultura popular **que se inaugura la semana que viene**. Juan José Prat remarca también ese interés histórico: "Las sociedades de escritura son sólo un punto en la historia de las sociedades. Nosotros, en Europa, lo hemos olvidado porque ya no hay sociedades ágrafas. Pero las culturas estuvieron desarrollándose durante una eternidad antes de acudir a la escritura. **¿Cómo renunciar a conocer de dónde venimos?**". La cultura escrita, añade, extrae su memoria al ponerla por escrito, con lo que la reduce. "En las culturas orales la memoria es mucho más fuerte". Prat acude a un ejemplo para actualizar su crítica a esa renuncia: "La memoria, en verdad, no interesa. Esto de la memoria histórica parece que sólo trata de recuperar los cuerpos para honrarlos. También hay que estudiar la memoria de toda esa gente. Hablar de sus recuerdos, de cómo los construyen, cómo los convierten en relatos."

El papel de la escuela

El escritor Antonio Rodríguez Almodóvar, compilador de los *Cuentos al amor de la lumbre* (Alianza), señala que la escuela, de quien dependía en buena medida la supervivencia de esa memoria oral, tampoco ha ayudado. "En toda Europa, la escuela oficial, la escuela bienpensante **ha sentido siempre un fuerte rechazo de la cultura popular**. No sólo de los cuentos, también de las leyendas, los romances. Lo que ha contribuido a su deterioro. Porque su medio natural casi no existe: ya no hay tertulias campesinas, por ejemplo, que era donde se transmitían, donde se contaban". Entre los motivos que explican ese arrinconamiento de la cultura popular, Almodóvar no duda en señalar los ideológicos: "A la cultura oficial le repugnaba que la heroína de *Las tres naranjas del amor* tenga un hijo con el príncipe antes de casarse. Que *Juan el oso* fuera hijo de una mujer y un oso les producía una repugnancia insalvable para el espíritu pequeño-burgués. O que *Blancaflor* sea la hija del diablo."

Pedrosa: "Las leyendas urbanas reflejan nuestros miedos cotidianos"

José María Pedrosa destaca circunstancias específicamente españolas de ese abandono: "La cultura dominante en España durante el franquismo miraba hacia el pasado, al Siglo de Oro. En la República, **se había intentado mantener y recuperar todo ese legado**, sobre todo la generación del 27, que fueron pecutores y reivindicaron la cultura oral y tradicional. Pero luego, fueron extranjeros los que nos enseñaron a mirar hacia nuestra literatura oral". Entre ellos, Pedrosa cita a Margit Frenk, hispanista de 85 años, nacida en Alemania y que vive en México desde 1930, quien llegó a España por primera vez en los años cincuenta para estudiar nuestro patrimonio oral.

Un interés creciente

"Hay una especie de destino fatal que hace que lo oral, el cuento, cuando es el pueblo el que lo cuenta, confrontado con el relato de la academia, tan regulado, estructurado y jerarquizado, **acabe siendo arrinconado**", según Carmen Ramírez. Esta especialista en *Las mil y una noches*, reivindica además la necesidad de superar ese prejuicio que asocia lo popular con lo vulgar. "Decir literatura popular, hoy, es decir literatura para el vulgo, cuando no es verdad, porque hay un trasvase continuo", explica.

La rehabilitación a través de la escuela, considera Rodríguez Almodóvar, "es básico", algo que su compañero de viaje, José Manuel Pedrosa, cree que ya se está produciendo. "Ahora hay un movimiento muy poderoso en las escuelas, de maestros que han integrado los juegos, las canciones de la literatura tradicional; de cuentacuentos que participan en actividades orales en las bibliotecas, que va haciendo que los niños **retomen el contacto con la tradición oral**", dice.

La web es un entorno donde lo oral y lo escrito se confunden

Ese trabajo de recuperación no ha calado todavía en la oferta de estudios universitarios, aunque sí en la demanda de los jóvenes universitarios. "En los programas universitarios, la literatura oral sigue marginada. Aunque ahora los jóvenes tienen un interés creciente: hay muchas tesis, muchas investigaciones en curso sobre estos temas", explica Pedrosa. Ya hay, eso sí, algunas universidades que han empezado a ofrecer asignaturas que se llaman específicamente de literatura oral, o etnopoética, como la propia Universidad de Alcalá.

"Este simposio era necesario porque hemos llegado a un punto que se habla casi de oídas", explica el organizador, Joaquín Díaz, y director de la fundación homónima, refiriéndose a los problemas **para definir**

qué entendemos hoy por literatura popular. "Pero no sólo nos interesa por razones académicas, también para que muchos maestros que trabajan con la oralidad, sepan con qué están trabajando", añade Rodríguez Almodóvar. El registro escrito de esta literatura escurridiza, que cambia cada vez que se transmite, ha servido para fijar mucha producción que de lo contrario, en Europa al menos, quizá se habría perdido. *Caperucita roja*, *Blancanieves* y *los siete enanitos* o *Las mil y una noches*, recopilados por escrito, perviven más allá de los lugares y culturas en los que aparecieron. "Caperucita era una historia de miedo, que sólo se daba desde el centro de Francia hasta los alpes italianos. En su origen era de tradición oral. Pero ha sido la fuerza literaria de las traducciones las que han acabado imponiéndola **como un cuento popular también en España**", cuenta Antonio Rodríguez Almodóvar, cuya versión *La verdadera historia de Caperucita roja* está editada por Kalandraka. "La escuela oficial ha rechazado la cultura popular", dice R. Almodóvar. No siempre, sin embargo, el registro escrito ha sido fiel a una tradición oral a menudo demasiado esquiva para los cánones oficiales. "*La Bella Durmiente* ha quedado como una mujer pasiva, que se despierta sólo cuando el príncipe le da un beso. Pero en la segunda parte del cuento, que los hermanos Grimm suprimieron en su versión, **es una heroína muy activa**, que tiene que sacar adelante a sus hijos en un ambiente muy hostil, sin ayuda del marido. El príncipe azul se va a la guerra y la deja frente a las insidias de suegra, una ogresa que quiere devorar a sus propios nietos porque no está de acuerdo con la boda entre ella y su hijo", explica Rodríguez Almodóvar.

Leyendas urbanas

Los cuentos ya no se narran, salvo en los casos en los que se ha convertido en algo especializado: cuentacuentos, maestros, etc... La tradición oral como tal, por tanto, no sobrevive, según Juan José Prat, **pero sí que hay otros géneros que nos son contemporáneos y que siguen vivos**. Y cita las leyendas urbanas, a las que José Manuel Pedrosa ha dedicado una extensa investigación: *La autoestopista fantasma* y *otras leyendas urbanas*. «Las leyendas urbanas resume Pedrosa son actualizaciones de algo que es muy antiguo y reflejan muy bien nuestros miedos. Al igual que las canciones reflejaban muy bien las alegrías, o los cuentos, reflejaban los ideales, lo abstracto, las leyendas urbanas reflejan lo que nos resulta inquietante en relación con lo cotidiano». La necesidad de desarrollar metodologías de análisis para la literatura popular es otra de las razones que hacen pertinentes el debate, según Mariana Massera, hispanista mexicana. Y para el análisis de lo que circula y se registra en Internet, especialmente, según Juan José Prat: "**Es un cambio importante**, pero necesitamos herramientas para comprenderlo".

La tradición bajo los vaivenes de la literatura

Entre lo oral y lo escrito

La literatura popular incluye tanto las producciones orales como las obras registradas por escrito. La interacción entre un campo y otro es permanente.

Anónima y cambiante

A pesar de que hay obras de autores que se han integrado en la tradición oral, debido en parte a que están directamente inspirados por arquetipos y narraciones populares, en esencia se trata de producciones anónimas, que varían con cada nueva narración.

Compiladores

No es raro que los compiladores no se limiten simplemente a registrar la tradición oral tal y como la encuentran, sino que introducen variaciones en función de criterios personales, sociales o políticas, incluso. La supresión de la segunda parte de 'La Bella Durmiente', en la versión de los hermanos Grimm, es un ejemplo clamoroso.

Géneros vivos

Los chistes, las leyendas urbanas, las canciones de fútbol, son algunos de los casos de literatura oral revitalizados gracias a Internet. Básicamente, los más fáciles de memorizar.

<http://www.publico.es/culturas/322847/principe/azul/guerra/reenvialo>

Un país en busca de su identidad

Tana French critica a través de la novela negra la pérdida de memoria de Irlanda

PAULA CORROTO Enviada especial a Dublín 22/06/2010 00:05 Actualizado: 22/06/2010 08:41

La escritora Tana French en Dublín. Kim Haughton

Lo primero que llama la atención de **Tana French** son sus ojos. Verdes y enormes. Después su sonrisa y su voz suave. Poco que ver con la expresión que expone ante la cámara de la fotógrafa. Antes de dedicarse a la literatura fue actriz en el Trinity College. "La actuación y la escritura tienen mucho en común. Como actriz debo crear un personaje en tres dimensiones. Es lo mismo que escribir en primera persona, que es lo que yo hago", explica.

La escritora, nacida en Vermont (EEUU) en 1973, pero afincada en Irlanda desde 1990, ha quedado con *Público* en el Hotel Central de Dublín. Es un lugar por el que han pasado los años, pero cuyo bar invita a la conversación. Y ella está dispuesta a hablar. Su novela, *El silencio del bosque* (RBA) —la primera que llega a España—, ya ha alcanzado la segunda edición. En Irlanda consiguió el premio a la **novela revelación del año 2007** en los premios literarios del país.

'El silencio del bosque' es el relato de una generación desorientada

La trama comienza en la mejor estela del género policíaco: tres niños desaparecen en un bosque en 1984 y una niña es asesinada en el mismo lugar 20 años después. Dos detectives, uno de los cuales tienen una estrecha relación con las desapariciones, comienzan la búsqueda del posible asesino de la niña.

Sin embargo, esta intriga es sólo una excusa para indagar en la psicología de unos personajes heridos, y así meter el dedo en el asunto que de verdad interesa a la autora: averiguar cuál es la identidad actual de Irlanda y evitar que no se pierda su pasado. **"Los crímenes que comete una sociedad dicen mucho de ella. Y llevarlos a la ficción es como intentar hacer una radiografía de esa sociedad"**, afirma, mientras sorbe su copa de refresco.

En este sentido, la novela retrata a un país que ha sufrido una enorme transformación desde los noventa y que "no ha sido asimilada todavía. Por eso, estamos en el momento en el que tenemos que definir quiénes somos", reflexiona.

"Si te cargas tu memoria no tienes nada para crear el futuro"

Esta búsqueda de un yo como país tiene mucho que ver con la exploración del propio yo de la escritora. Tana French es estadounidense de nacimiento, pero vivió en Roma y Malawi antes de quedarse en Dublín.

Reconoce que la vuelta a Europa desde el país africano le impactó. "Viví allí desde los 7 a los 11 años. Por eso, Malawi está muy presente en el libro en el sentido de la existencia de algo salvaje. Los niños son muy sensibles a captar ese tipo de cosas, que están en la frontera entre la vida cotidiana y lo que se aleja de ella",



cuenta.

Radiografía social

En la novela, el protagonista tiene problemas para recordar ciertos hechos de su infancia. Eso le convierte en un hombre atormentado y roto. "Sin memoria te vuelves hueco y alguien totalmente vulnerable. Ella es la que te da la fuerza para enfrentarte a las cosas", analiza French, quien se lleva este diagnóstico a la situación que atraviesa Irlanda: "El país está tratando de eliminar su pasado con el fin de crear un futuro. No se dan cuenta de que si te cargas tu memoria no tienes nada para crear ese futuro".

A través de **diálogos chispeantes** en los que el alcohol y el tabaco llenan las páginas, French examina también a una sociedad que ha pasado de dejarse arrastrar por el catolicismo a asumir las directrices de organizaciones que instan a la prohibición de los placeres más terrenales. "¡Es terrorífico! Y lo peor es que estamos todos muy dispuestos a aceptarlo. Los irlandeses teníamos la fama de ser contestatarios, pero no sé qué le ha pasado a nuestro instinto. ¡Hemos dejado de hacernos preguntas!", asegura escandalizada. La escritora ya ha publicado otra novela en el mercado anglosajón, *The Likeness*, todavía sin traducción al español. Pertenece también al género negro y la protagonista es una de los detectives de *El silencio del bosque*. "Me gusta indagar en el mal para comprenderlo. En la mayoría de las personas habita la bondad, pero existe gente mala, que no tiene sentido moral. Y ante esa clase de persona no podemos hacer nada", resume, antes de terminar de un trago su bebida.

<http://www.publico.es/culturas/322462/pais/busca/identidad/tana/french/silencio/bosque/rba>

La educación sentimental de la gente mayor

'La huida' consolida a Adam Thirlwell como joven talento de la narrativa inglesa

LÍDIA PENELO BARCELONA 23/06/2010 07:00 Actualizado: 23/06/2010 09:27

El autor Adam Thirlwell.

La lujuria no es una cuestión de edad, al menos no para Raphael Haffner, un hombre de 78 años, mente infantil y con ganas de desertar de sus circunstancias. Así es el protagonista de *La huida* (Anagrama), la segunda novela de Adam Thirlwell (Londres, 1978). "No hay muchas diferencias entre ser joven y viejo. Disfruté con las exageraciones para que el lector pensase que es un monstruo, pero lo que quería mostrar es una persona **vulgar y corriente. Él es como todo el mundo**", aseguró el escritor, que ha recibido los elogios de Milan Kundera y que debutó con la novela *Política*.



A ritmo de jazz

A través de un narrador omnisciente, que pretende ser amigo del protagonista, el lector descubre los dos argumentos del libro: los líos sexuales que atormentan al personaje y los recuerdos de la verdad de su matrimonio. Los cruces entre pasado y presente permiten al autor trazar un recorrido por los fascismos europeos y la historia del siglo XX.

La novela devanea entre lo cómico y lo melancólico

La novela devanea entre lo cómico y lo melancólico para llegar a la conclusión de que nadie puede escapar de sí mismo. Pero Thirlwell huye del drama y se divierte colocando a su personaje en situaciones casi grotescas en un balneario de los Alpes. Este personaje se siente fascinado por las mujeres, el jazz y la vida de los emperadores romanos. "**El jazz es una metáfora de esta novela**, que la concebí como un epílogo dentro de un epílogo". Si el jazz le brindó la forma, el imperio romano le dio ideas para fantasear con orgías imposibles. Las escenas de sexo no asustan al autor, y en esta ocasión no ha escatimado detalles. Aunque según él, "las utiliza para hablar de cosas importantes".

Thirlwell, que es judío como su protagonista, admite que hay diferencias entre el sentido del humor de los judíos norteamericanos y los ingleses: "El judío británico rechaza el sentido trágico de su comunidad, y **en Estados Unidos eso no ocurre**", argumenta el escritor, que hace tres meses entregó un ejemplar de *La huida* a Woody Allen.

<http://www.publico.es/culturas/322824/educacion/sentimental/gente/mayor>

Los rostros del poder del Renacimiento

El Museo Thyssen inaugura su gran exposición para este verano: 'Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia'

PEIO H. RIAÑO MADRID 22/06/2010 08:10 Actualizado: 22/06/2010 10:07

Visitantes frente al tondo de la Adoración', uno de los atractivos. Reyes Sedano

Cuando el arte de la propaganda pasaba por la representación misma de la realidad y la verdad, sólo el rostro de unos pocos era conocido por todos.

Durante siglos, el retrato estuvo reservado a clases superiores y estas aprovecharon las maneras de los mejores pintores del momento para pasar a la posteridad, por su cara y por sus virtudes. "¡Ojalá pudiera el arte reproducir el carácter y el espíritu! En toda la tierra no se encontraría un cuadro más hermoso", reza la cartela en el fondo del retrato de la joven florentina Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, que pintó en 1489 Domenico Ghirlandaio.

El propio artista renacentista incluyó la leyenda para ensalzar a la joven y a sus dotes como gran retratista. **"Creía que, en la representación de la belleza, había superado a cualquier otro artista o poeta digno de mención"**, cuenta Gert Jan van der Sman, el comisario de la exposición que arranca mañana en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, con cerca de 60 piezas que recrean el auge de los florentinos prósperos y sus necesidades de darse a conocer. El perfil de la muchacha es la cabeza del cartel de la muestra *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*.

'El Retrato de Giovanna...' centra el interés de la exposición

"Pocas veces antes en la historia del arte se ha alcanzado tanta sinergia entre las aspiraciones del comitente y las del artista", explica el comisario. A pesar de que los comitentes que encargaban la recreación de su persona exigían que las obras fueran totalmente autógrafas, no siempre se garantizaba. Y eso ocurría a menudo en el caso de un artista tan reconocido como Ghirlandaio.

Un pintor fiel a la realidad

Prueba de su fama es la semblanza que escribió Giorgio Vasari del pintor en su libro *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, en 1568, referencia básica del arte renacentista: **"Adquirió tal agilidad, destreza y soltura**, que muchos dicen que mientras que era lento como joyero, al retratar a los campesinos o a cualquier otra persona que pasara por el taller, les sacaba inmediatamente el parecido. Así lo prueban, en efecto, innumerables retratos suyos donde se advierte una extraordinaria fidelidad". Los frescos de la capilla Sasseti en la Santa Trinidad y en la capilla Tornabuoni en Santa María Novella, le habían dado a Ghirlandaio el gran reconocimiento como retratista.

Ghirlandaio no solía comprometerse en exclusiva a los retratos de encargo

Así que cuando había que **realizar muchos encargos repartía juego en su taller**. Los momentos en los que



el maestro podía centrarse exclusivamente en la ejecución de un retrato eran escasos y aislados. En muy contadas ocasiones pudo Domenico comprometerse personalmente a acometer tanto la concepción del retrato como su ejecución. Esto dificulta la autoría de la mayoría de las pinturas de Ghirlandaio. Pero cuando esto sucedía, "el resultado era la creación de obras maestras absolutas. El *Retrato de Giovanna* es el mejor ejemplo de ello", enfatiza Gert Jan van der Sman en el catálogo.

A pesar del protagonismo que se le otorga a la pieza propiedad del Museo, hay otros cuadros invitados a la exposición temporal realmente soberbios. **El primero es el tondo de la Adoración de los Reyes**, que el propio Ghirlandaio pintó en 1487, un préstamo excepcional de la Galería de los Uffizi de Florencia.

Precisamente, esta pieza fue una de las compras que Lorenzo Tornabuoni adquirió para decorar su estancia en el nuevo hogar que iba a formar con Giovanna degli Albizzi. Cuatro de estas obras que formaban parte de las paredes del palacio Tornabuoni se reúnen por primera vez desde hace 500 años en esta muestra.

En 1486, dos de las familias más poderosas de Florencia se esposaban. Los Tornabuoni habían acumulado su riqueza como responsables de la banca Médicis en Roma, y los Albizzi pertenecían a la nobleza. Los festejos duraron tres días y al año tuvieron su primer hijo. Embarazada del segundo, Giovanna muere repentinamente y su joven esposo manda a Ghirlandaio ponerse manos a la obra en un retrato que logre mantener con vida a la reciente desaparecida. En menos de un año, Ghirlandaio tiene el retrato preparado.

"Creía que había superado a cualquier artista", cuenta el comisario

El pintor representa a la joven con los símbolos que aluden a su condición de esposa de Lorenzo: una estilizada L sobre el hombro y el diamante, emblema de los Tornabuoni. **Los delicados tejidos de seda, el lujoso vestido**, las joyas (dadas en préstamo por los Tornabuoni después de sus desposorios), un broche y un libro que hace referencia a su dimensión espiritual. Es un libro de horas como el maravilloso ejemplar miniado que se ha incluido en la exposición, que las mujeres nobles utilizaban para realizar sus ejercicios espirituales en la intimidad. Y ese collar de coral situado arriba a la derecha, parecido a un rosario. En este caso es una alusión a la virtud de ella, ya que se creía que el coral tenía propiedades apotropaicas, aquellas que sirven para alejar influjos malignos... en este caso fallaron.

El rostro de los escogidos

La belleza entonces exigía contención y distancia, por eso el ojo se convirtió en el órgano privilegiado. El mundo renacentista se había convertido en un objeto de la empresa humana, un objeto de conquista, en una transformación y conocimiento. **El mundo dejó de ser ese lugar mágico del Medievo**, cuya naturaleza era inabarcable. Por primera vez, el hombre se considera maestro y dueño de sí mismo y del mundo.

La consecuencia de esto es la celebridad que adquirió el retrato, al que ya no sólo tienen acceso los monarcas y la más alta jerarquía eclesiástica, sino también las clases burguesas y cultivadas. El autorretrato de Van Eyck *El hombre del turbante rojo* (1433) marca el inicio de un nuevo género, el retrato de pintor. Ghirlandaio bebe de las influencias flamencas para **apartarse del retrato de perfil, aunque en el de Giovanna no lo haga**.

El estudio de aquellos modelos contribuyó a que el arte del retrato tomara este nuevo rumbo y la mirada se descubriera como la transmisora de contenidos: los retratados se presentaban desde la confianza al orgullo, desde la seguridad a la inteligencia. El detalle del retrato de Giovanna manifiesta tersura y nitidez, sin perturbación física. La superficie lisa de un rostro que es una máscara.

El rostro tardaría todavía más de 500 años en democratizarse. Hasta la llegada de la fotografía y del espejo como objeto de uso doméstico habitual, en pleno siglo XIX, las caras públicas eran propiedad de los potentados, pero eso es otra historia. En el siglo XV, la pintura todavía no había fracasado como mimesis ni como valla publicitaria. Las grandes verdades todavía se copiaban y eran las que aparecían coloreadas con delicadeza en las tablas. Faltaba mucho para que el hombre entendiera el drama de su situación frente a la poderosa naturaleza... pero habría que esperar 400 años a Turner y visitar otro museo.

<http://www.publico.es/culturas/322530/rostros/renacimiento>

Biopsia incómoda de una pareja moderna

Llega 'Entre nosotros', una de las triunfadoras de la Berlinale

SARA BRITO MADRID 23/06/2010 08:15 Actualizado: 23/06/2010 09:26



Maren Ade plantea un juego de poder entre una pareja en la treintena.

Entre nosotros parece un filme de suspense, aunque no sea una película de género. Sobre el clima soleado y la luz amarilla de la isla de Cerdeña, donde conocemos a una joven y estupenda pareja que pasa sus primeras vacaciones en compañía, pesa otro clima menos suelto: el de la sospecha, el del temor de que algo perturbador pueda suceder. En esta película de la directora alemana Maren Ade, ganadora del Premio del Jurado del pasado Festival de Berlín, junto al de mejor actriz para Birgit Minichmayr, no hay asesinato alguno, aunque visto de cerca sí que exista alguna pequeñamuerte.

"A veces llevamos una relación como si fuera un *thriller*", dice Maren Ade, entre risas, y añade: "En esta película sí hay suspense y tensión, esa sensación de que hay un monstruo creciendo entre la pareja. La sensación está, porque el otro siempre es un riesgo", asume la directora de un filme que llega a las salas el viernes.

"A veces llevamos las relaciones como si fueran un 'thriller'"

Gitti (Minichmayr) y Chris (Lars Eidinger) no llevan mucho tiempo juntos, pero se quieren y juegan. En pleno altiplano del idilio se van de vacaciones a Cerdeña, donde el juego de identidades y roles de la relación empezará a moldearse y desvirtuarse por influencia de unos amigos. Maren Ade se mete por los interiores de una pareja en la treintena, moderna, divertida, cómplice, para examinar con sutileza la lucha de poder entre ellos. "Al principio no existen roles predefinidos entre ellos, lo que debe ser una mujer y un hombre. Pero empiezan a remodelarse y en el camino se pierden a sí mismos. Cada uno piensa que de la otra manera, comportándose bajo los códigos de los roles clásicos, le puede gustar más al otro", explica.

Terribles vacaciones

La intriga, porque la hay, sucede en vacaciones, ese momento de grandes expectativas, de convivencia



completa. "Me gustaba jugar con la idea de unas vacaciones románticas, de lo idílico, entre dos personas que están empezando a conocerse", dice la directora.

La actriz ganó el premio a la mejor interpretación en Berlín

Maren Ade filma este proceso dramático con realismo íntimo, con una cámara bajo la influencia de Cassavetes. "Me interesa un cine de personajes [ya había dirigido otra en esta línea en su ópera prima, *The Forest for the Trees*]. Quiero indagar en las emociones desde cierta distancia, evitando caer en el sentimentalismo", reconoce.

Para *Entre nosotros*, *Escenas de un matrimonio*, de Bergman, *La noche*, de Antonioni, o *Una mujer bajo la influencia*, del propio Cassavetes, fueron patrones para construir una ficción, en la que los personajes juegan a saber ser adultos, sin darse cuenta de que "ser adulto no es interpretar un rol sino ser fiel a uno mismo", estima.

El misterio aún así no se resuelve, el suspense se mantiene en un final abierto, que nació de la pregunta de la que surgió el filme. "Cuando Gitti y Chris llegan a casa después de sus vacaciones y alguien les pregunta: ¿Qué tal lo pasasteis?', quizás ellos no sabrán qué responder".

<http://www.publico.es/culturas/322810/biopsia/incomoda/pareja/moderna>



Un estudio confirma la cronología del Antiguo Egipto

El análisis de radiocarbono sólo encuentra ligeras diferencias

AINHOA IRIBERRI MADRID 18/06/2010 08:00



La pirámide escalonada de Saqqara.

Un análisis de 211 plantas ha confirmado en su mayor parte la cronología del Antiguo Egipto, según un estudio publicado hoy en *Science*. Para realizar el trabajo, un equipo internacional de investigadores, dirigido por el arqueólogo de **la Universidad de Oxford (Reino Unido)** Christopher Bronk, recolectó las muestras presentes en semillas, canastos, textiles, tallos de plantas y frutas asociadas directamente con reinados de antiguos reyes egipcios de colecciones de museos.

A continuación, los expertos combinaron los datos de radiocarbono con información histórica sobre el orden y la duración del mandato de cada rey para formar una cronología completa de las antiguas dinastías egipcias. En el trabajo de *Science*, comparan las fechas atribuidas según su método con las establecidas por dos especialistas: Ian Shaw, de la Universidad de Liverpool, y Erik Hornung, de la Universidad de Basilea (Suiza). Según explicó a este diario el egiptólogo del CSIC Andrés Diego, los datos obtenidos gracias al radiocarbono confirman casi todas las fechas de Shaw y no las de Hornung, que datan de hace menos tiempo y que, según este científico, establece fechas más recientes para todos los reyes.

Las 211 plantas se obtuvieron de colecciones de museos

Diego comenta que no sabe hasta qué punto los nuevos datos serán útiles para los egiptólogos, que se suelen basar más en la observación de textos que en este tipo de análisis. Sin embargo, el especialista destaca que una de las características destacables del trabajo es que afina mucho más en comparación con otros estudios realizados con carbono, **"que establecían fechas mucho más dispares, con uno o hasta dos siglos de diferencia"**.



Aunque la nueva cronología coincide a grandes rasgos con la aceptada por los egiptólogos, existen algunos eventos cuya antigüedad aumenta respecto a las cronologías usuales. Es el caso del reino de Zoser que, según Shaw, **comenzó en el 2.667 a. C.** y, por la nueva cronología, se sitúa entre el 2.691 y el 2.625 a. C. Según el investigador del CSIC que explica que con el radiocarbono las fechas se fijan en horquillas temporales y no de forma concreta esto es lógico al tratarse del reinado más antiguo. "Cuanto más te alejas en el tiempo, la horquilla temporal es más grande", subraya.

Algunos eventos, como el inicio del reino de Zoser, no coinciden.

Los autores del estudio detallan también que encontraron ciertas discrepancias en los niveles de radiocarbono en el Valle del Nilo, pero sugieren que esto se debe a la inusual temporada de cultivo en Egipto, concentrada en los meses de invierno.

Por su parte, el especialista de la Universidad Ben-Gurion de **Israel Hendrik Bruins** explica, en un análisis que acompaña a la publicación del texto en *Science*, que la "investigación sistemática de Bronk supone un gran paso en la corroboración de la cronología dinástica egipcia con radiocarbono". Sin embargo, apunta a que ciertos periodos, como la dinastía decimotercera, deberían revisarse más exhaustivamente.

<http://www.publico.es/ciencias/321508/estudio/confirma/cronologia/antiguo/egipto>

Lucero solito

Publicado el 15 de Junio de 2010

*Por Pablo Arietti*

El humo del cigarrillo se fuga. Preciosa soledad de manos sobre la baranda del balcón, quinto piso, contrafrente. Una sola estrella entre los muros del patio interno. El cielo recortado en el filo de las líneas de cemento, irrepetible polígono en el universo. Deja caer el cigarrillo. Su mirada cenital se demora en el exiguo destello que atraviesa la copa del cedro, allí abajo. Entra y cierra las cortinas. La estrella sola en el polígono. La evocación de la zamba para cambiar estrella por lucero. Solito lucero detrás de las cortinas.

De boca en boca encanta los parlantes desde un viejo pasacassettes. Idiomas remotos, lejanas ceremonias. Apaga las velas y se sienta a la punta de la mesa. Ahora sólo la penumbra. El lucero solito entrevisto desde el interior. La mesa, el balcón y a medio camino entre el lucero y la música, el teléfono azul terciopelo, mudo. Baja un auto desde el último piso de la playa de estacionamiento. La bocina aturde entre piso y piso. Rompe el hechizo de la melodía mientras recorre el caracol de cemento a metros del balcón. Los estridentes ecos se llevan el final del último estribillo. Se levanta a dar vuelta la cinta. Más cantos remotos en voces de ensueño sin bocinas demenciales. Otra vez afuera, eleva la mirada. El polígono de cielo recortado, el lucero solito. Abajo, el cedro. Bendito contrafrente. El agua hierve. Entra. Tira el agua. Pone agua a calentar. Suena el teléfono. Espera. Dos veces y sigue sonando. No es lo acordado. No atiende. Apaga el fuego y guarda la taza. Camina con las manos en los bolsillos. La cocina, el comedor, las cortinas, el balcón, el polígono irregular, el lucero solito, arriba, a la izquierda. Los gatos del caracol de la playa se pelean. No los alcanza el claro de la noche. Las bocinas estremecedoras, el caracoleo de las luces, los despiadados alaridos de los gatos. Maldita playa, maldito contrafrente. Concluye el canto de las lavanderas. Viene la canción de cuna. Entra y se abandona en el sillón, en los suaves vaivenes de las voces que lo arropan. Su mirada vuelve a recorrer los trazos de ese torso desnudo de Egon Schiele en la pared. Resiste el sueño en la contemplación de sus colores lacerantes cuando el teléfono, una vez. Otra vez. Silencio. Es ahora. Se levanta. Espera. No vuelve a sonar. Dale soná. No suena. No puede ser, nadie más comparte el código. En el desencanto de la espera, imagina una jungla de llamadas. Atraviesa groseras constelaciones de llamadas sin código. Una intuición repentina lo inquieta. Enciende un cigarrillo. Desde el balcón, recorre los bordes de la figura recortada que su estrella

sigue dominando aún con el correr de las horas. Busca una forma entre las formas posibles que repita ese trazado. No puede haber otra igual. Es única, como el espacio que ocupa la voz que no llama. Persiste en la búsqueda de una clave. El cielo se ha movido pero el lucero persiste, único punto de luz preso en el polígono único del contrafrente. Es el signo, piensa. Salir a la intemperie, liberar al lucero y encontrarlo en la multitud de la noche para liberar una voz del enjambre de voces. El tiempo lo empuja. Entra torpe en busca de una hoja. Traslada el polígono desde la mirada reciente al papel. Lo recorta. Toma sus óleos. Mezcla rojo y negro y sólo deja un círculo sin pintar, arriba, a la izquierda. Hunde en el círculo la punta quemante del cigarrillo y camina rápido hacia el balcón. Superpone los polígonos. No lo asombra la perfección de la copia. Por el círculo se filtra la luz de su estrella como el sonido de una llamada entre los tambores de la danza. Fuma, mira el papel, fija la mirada en el círculo. La voz que no llama es una estrella en la noche estrellada. Toma el saco y las llaves. Baja a los saltos las escaleras. Los cinco pisos a los saltos. Atropella a una anciana que viene entrando. No se detiene, no pide disculpas, no deja de correr. Pasan calles y cuadras. Descansa, camina y vuelve a correr. Cambian los barrios. No puede más. Ya es lejos, hay baldíos. No hay polígonos recortados. Es el todo, la bóveda extasiada de constelaciones, la jungla del cielo. Entre tantas llamadas encontrará la llamada. Llega a un descampado. Más allá, alguna fábrica. Levanta el papel. Las estrellas se agolpan. No hay lucero solito. El negro rojizo de la copia siempre termina ocultando otras estrellas. Baja los brazos. Descansa. Piensa el balcón. Se para en el balcón desde el baldío. El balcón da al oeste. Mira hacia arriba, al oeste. Se pierde en el oeste de la jungla. El lucero solito es una estrella anónima entre miradas de estrellas o llamadas sin nombre. Levanta otra vez el polígono negro rojizo. Indiferentes estrellas ocupan el círculo. Los brazos entumecidos se desmoronan. Se deja caer. El rocío le produce escalofríos. Vuelve a levantar el papel. La búsqueda es infructuosa. Casi en la resignación, la figura se ilumina. El círculo derrama un brillo claro, definitivo. Cambian las tonalidades. La tenue luz del lucero solito puebla el negro rojizo de azul terciopelo. Entre los dedos, la copia se deshace. Se funde en el original. Intenta en vano unir los fragmentos. Se desintegran. El azul terciopelo esfuma unánime las constelaciones. El lucero, ahora sí, solito, ahora sí, brote del alba, lo devuelve a los barrios, a los edificios, a su edificio. Se mira desencajado en el espejo del ascensor. Cuenta los pisos. Entra y se derrumba en el sillón. El sueño lo abarca en pocos segundos. Lejos, algo suena. Tal vez dos veces. El cansancio perturba sus sentidos. Vuelve a sonar. Reacciona, se levanta. Sus pasos lo conducen extraviado al balcón. El canto enloquecido de los pájaros despereza las ramas del cedro. Sigue sonando. Una nube alta, rasgada de fulgores, atraviesa el cielo recortado, arriba, a la izquierda. Retumban entre los muros las bocinas de los que bajan por el caracol de la playa hacia la mañana inestable. Probabilidad de tormentas hacia la tarde. Ya nada resuena. Un silencio de ciudad, de ruidos lejanos de motores, abisma los ambientes. La claridad del día es una afrenta. Entra y cierra todas las persianas. Los colores de Egon Schielle se entreduermen. No puede obviar su costumbre de mirarse en el espejo del baño antes de dormir. Nada nuevo en sus facciones. Vestido, se desmorona en la cama logrando apenas quitarse los zapatos con la punta de sus pies. Suena el portero. Abajo, el encargado habrá terminado de baldear la vereda y estará lustrando el portero eléctrico. Siempre tan poco cuidadoso, tocando botones inoportunos. Los párpados ardidos ya no responden. El sueño desvanece los sonidos internos del edificio, el rumor del ascensor, de las puertas plegables abriéndose y cerrándose en el quinto piso. Ya no lo despiertan dos golpes a la puerta.

parietti@cbanoticias.net

<http://www.cbanoticias.net/literatura/lucero-solito/1549115>

Guarda con el fresquete

Publicado el 10 de Junio de 2010

***Por Felipe Boyajian***

El otoño es una cortesía del invierno. Un felpudo de bienvenida que nos brindan los cordones cuentas donde las hojas se acumulan para, subversivamente, impedir el escurrimiento del agua. Asumo que el caer de las hojas es una protesta del verano, que patatea para no irse. Y digo que el otoño es una cortesía, porque nos va embelesando con su romanticismo y su lírica, sus colores, la danza de la hojarasca cuando el viento las arremolina y esas cursilerías. El otoño es, ingenuo lector, una distracción del invierno, una celada, un vil camuflaje. El invierno quiere asesinarlos con su cruel frío. Para ello se vale de la simpatía del otoño, para que divaguemos en su belleza y olvidemos la inminencia de una temporada gélida. Suele enviarnos algunos días de temperaturas gratas, hasta que de golpe y porrazo refresca y terminamos todos en cama o en ataúd. Por lo tanto, atolondrado pero fiel lector, le recomiendo tomar las siguientes previsiones antes de que se venga el fresquete:

Duerma la siesta. Exceptuando que usted viva en Suecia, donde el estado provee todo, incluso el calor corporal (además la gente desconoce el acto siestero), le recomiendo seriamente propinarse un buen descanso diurno con el objeto de: generar anticuerpos y mantenerse abrigado.

Lo que mata es la humedad. El peor frío, afirma mi sabia abuela, es el húmedo. La clave está pues, en mantenerse sequito. Dependiendo de su situación financiera, le recomendamos dos medidas alternativas para asegurarse dicho estado de aridez corporal. La primera consta simplemente en envolver su cuerpo enteramente en papel secante, insumo que puede adquirir en su librería amiga, bajo la excusa, de la ejecución de un experimento de germinación a gran escala. Si usted ha hecho propios antiguos consejos y por ende renunció a su trabajo, lo que implicaría una situación financiera adversa, procúrese entonces importantes cantidades de papel de diario.

No se bañe. Atendiendo al anterior consejo y si, paralelamente usted está procurando el abandono de su cónyuge, es altamente recomendable eliminar este tedioso y derrochador hábito diario de higiene personal. No he conocido a nadie que se haya muerto por mugriento. Por otra parte, me he anoticiado sobre casos de familias enteras que han fenecido de pulmonía por salir a la calle, en pleno invierno, con el cabello mojado.

Este consejo puede suscitar la polémica respecto a la posible segregación social que incluya la eliminación de este hábito. Dicha consecuencia puede remediarse mediante la siguiente extrema pero eficiente acción:

Enciérrese en su casa. Inteligente determinación que evitará que usted se exponga a las bajas temperaturas exteriores. Es saludable transcurrir la estación invernal confinado en su hábitat natural. El nulo contacto con la civilización, evitará tener que bañarse y por ende, gastar el preciado gas que utilizará luego para calefaccionar su humilde pero acogedora vivienda. Una de las medidas preventivas para evitar el posible desabastecimiento de insumos vitales, será asegurarse previamente una buena conexión a Internet. Dicha ventana al mundo civilizado le permitirá realizar el pedido de sus compras y pagar sus servicios on line. Previamente, vaya aprendiendo a jugar al póker por Internet, vicio que suplirá la entrada económica que ha dejado de percibir gracias a su renuncia laboral.

Remedie las infiltraciones de aire frío que sufre su precaria vivienda. Me refiero a las rendijas que poseen las aberturas que lo comunican con la cruel intemperie. Debido a que usted ya ha optado por el confinamiento, recomendamos el empleo de grandes cantidades de papel de diario en dichos intersticios. Afortunadamente, los periódicos viejos abundarán en su morada si, oportunamente, usted ha cumplido con los consejos previos a pie juntillas.

Asegúrese un ladrillo. Una milenaria técnica para el entibiamiento del lecho, consiste en calentar un ladrillo sobre la cocina económica y luego envolverlo de algún material que permita el paso del calor, evite lacerar nuestra piel pero que además no se encienda ni derrita al contacto con el bloque incandescente. Como varios lectores habrán vaticinado, el único material que cumple con dicha condición y que además abunda en nuestro planeta es el papel de diario.

A esta altura, especulador lector, usted habrá conjeturado que los volúmenes de periódicos viejos ha propinarse, será extensa. Por lo tanto, concluyendo esta serie de consejos que le evitaran ser preso de la hipotermia y, atento a que varios lectores quieren irse ya a dormir la siesta, expongo a continuación una leve teoría sobre el ciclo vital de papel de diario en busca de mecanismos de calefaccionamiento más sustentables. Cada domingo usted recibirá el periódico cuya primera misión será mantenerlo al tanto de las noticias del mundo exterior; virtud que apaciguará su carácter de ermitaño, más aún luego de no asegurarse una digna conexión a Internet. Una vez leído, el mismo podrá emplearse para envolver el ladrillo caliente que asimismo entibiará su cuerpo en el lecho. A la mañana siguiente, haciendo uso de la sección de deportes, cubra vuestra humanidad con dicho anexo, a los fines de mantenerse abrigado y seco. Al cabo de tres o cuatro días, una vez que este noble elemento absorba las segregaciones corpóreas y su contacto dermatológico induzca comezones insufribles, estará listo para utilizarse en el bloqueo de los intersticios ventanales, ya que la grasa absorbida de vuestro pellejo, fielmente incorporada al papel de diario, le otorgará facultades impermeabilizantes. Es probable que luego de evaporada la crasitud del periódico, el mismo comience a deshilacharse o heder, propiedades que sin duda vuestro cuerpo habrá adquirido a esta altura. Acto seguido utilícelo como combustible para la cocina económica, paradigmático artefacto doméstico, cuya ignición será empleada en el temple del ladrillo. Dicho bloque cerámico será envuelto nuevamente por la edición dominguera, publicación recibida esa misma mañana y cuyo contenido noticioso sobre los conflictos mundiales y la política nacional, a su vez le otorgarán motivos para entrar en calor.

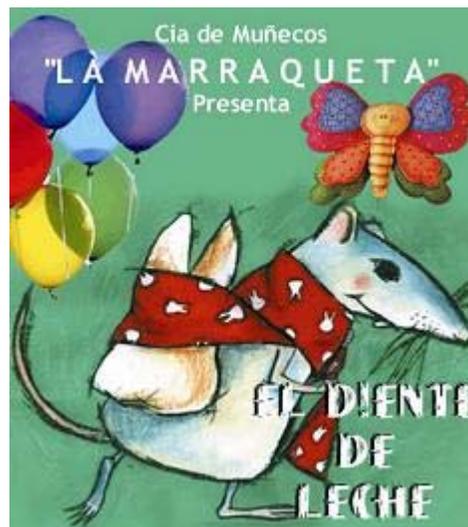
Si el cumplimiento de esta serie de sensatos consejos no apacigua su frío o, las medidas presentadas se le antojan un poco antisépticas; le recomendamos, para mantener el espíritu evasor de este espacio literario: Múdese al Brasil.

<http://www.cbanoticias.net/literatura/guarda-con-el-fresquete-2/1523410>

Ojo con Pérez

Publicado el 02 de Junio de 2010

Por Felipe Boyaján



De niño, cuando creía en la filantropía y la generosidad desinteresada del ser humano, asumía, no sin cierta conveniencia, que el ratón Pérez era asimismo una alimaña bondadosa que premiaba el doloroso proceso de desdentamiento infantil. A medida que crecí, en lugar de descreer del mito como la mayoría de mis amiguitos, comencé a observar algunas falencias respecto a la logística y a las motivaciones de este simpático roedor. La primera duda surgió en tercer año, cuando estudiábamos las leyes dinámicas en la clase de física.

Recuerdo claramente preguntarle al profesor Liberutti, a que velocidad debería viajar el ratón si quisiera recorrer los hogares de todos los niños que pierden sus dientes en una sola noche. Suponiendo un recorrido diario de diez mil kilómetros, la velocidad promedio, despreciando la aceleración y considerando las ocho horas de sueño de los infantes, sería de unos 1250 km/h.

Luego, en la clase de biología, indagué con la licenciada Lebinsky sobre la factibilidad de un ratón de alcanzar semejante velocidad, esta vez, evitando utilizar específicamente el apelativo Pérez, aunque el resto de mis compañeros ya se hubiese percatado de la intención de mi pregunta y por ende, ejercieran sobre mí los escarnios convenientes.

Mientras esperaba en la dirección la sanción correspondiente por lo que la profesora interpretó como una falta de respeto, cavilaba cabizbajo respecto a las virtudes sobrenaturales que debería tener este personaje para concretar semejante hazaña. Consideré que estaba un poco grandecito para andar atribuyendo superpoderes o creer en seres sobrenaturales y allí comprendí la primera cuestión que hace a la efectividad del roedor. Debería ser alguien cercano, alguien que conociese nuestros hábitos nocturnos, alguien que advirtiese a tiempo las molestias dentales y registrase puntillosamente los intentos por deshacernos de los colmillos flojos. Perspicazmente concluí que no se trataba de un ratón, sino de varios.

Este primer albor de escepticismo me llevó a dilucidar que se trataba de un grupo de roedores que, cobijándose en el parecido fisonómico que los humanos encontramos entre los diferentes individuos, trabajaban en conjunto y utilizaban este sobrenombre genérico que puebla las guías telefónicas del país.

El tema de la logística estaba resuelto, pero una mañana de febrero, mientras atendía al cursillo para el ingreso a la facultad, advertí un dilema respecto a las motivaciones económicas de los roedores. En un debate que mantuve con un estudiante brasileño de intercambio, el morocho propuso que tal vez los ratoncitos mantenían un fetiche con los molares humanos o que los colgaban como trofeos en los muros de sus madrigueras, como

símbolos de la hazaña que implica incurrir en los aposentos más íntimos de las personas evitando sus desvelos.

Luego de exponer su teoría, la cual no me pareció del todo descabellada, el moreno emitió una risotada y sospeché que no se estaba tomando el tema con toda seriedad, por lo cual le bajé dos dientes de un puñetazo al grito de: “A ver quien te deja plata ahora gil”. Luego de propinarle una patada en la ingle agregué: “Fantoche será tu abuela”, sucedáneo del término fetiche, del cual ignoraba su significado, pero me sonaba a insulto.

Descreí de la filantropía de los roedores. Más allá de la astucia que implicaba la transacción de retirar el diente y depositar el efectivo, era improbable que un ser considerado inferior quisiese remunerar a los niños del planeta por el dolor que causaba la pérdida de un diente. Quizás, pensé, el diente es al roedor, lo que el marfil es al humano. Tal vez sucedía algo similar a lo que vaticinó mi malogrado compañero Peliño: en el mundo de las alimañas terrestres, los objetos más preciados están hechos de diente humano. Teclas de minúsculos pianitos, lapiceritas, manguitos, jarroncitos, utensilios de cocina, bijouterie, etcétera, conformarían algunos de los cientos de objetos que dichos animalitos realizarían tallando nuestra preciada materia dental.

Parecía que el dilema del ratón Pérez estaba solucionado, cuando, luego de un seminario que dí en la universidad de Salamanca sobre comercio internacional el viernes pasado, mientras un joven un tanto paranoico me hacía algunas preguntas respecto al monopolio de la soja, germinó en mi cabeza la idea de la implicancias que tendría sobre el orden social, una creciente demanda de diente humano por parte de los ratoncitos. Nunca hasta este fatal momento se me había ocurrido que las clases mas bajas de roedores podrían sublevarse y comenzar a exigir los lujos de las clases ratonescas más altas.

No pude evitar sospechar que había una tala indiscriminada de dientes por parte de los dentistas, los cuales obviamente tenían un arreglo con las nombradas alimañas. Seguramente las empresas lácteas y las compañías de dentífricos recibían comisiones por su colaboración en la dosis de calcio de los infantes. Recordé la anécdota sobre el ataque de unas ratas a los depósitos de caramelos, lo cual interpreté como un claro boicot organizado hacia las fábricas de dulces, que indiscriminadamente carean los preciados molares.

Yo me pregunto, mientras cepillo frente al espejo mis relucientes dientes e inspecciono la posible permanencia de restos gastronómicos en los intersticios bucales: ¿Qué sucederá cuando la demanda dental ratona supere el desprendimiento infantil? ¿Invadirán nuestro lecho mientras dormimos estos audaces roedores para arrancar nuestros preciados incisivos? ¿Ante la resistencia presentada por los humanos ante tal feroz ataque, optarán por asesinarlos previamente?

Ahora sí comprendo todo. Esa conducta antisocial, esa manía de escabullirse por las alcantarillas, esconderse en los techos, andar en la penumbra, susurrando, asegurándose vías de escape, implica una sola cosa: están organizándose, están esperando el momento propicio para atacar.

literatura@cbanoticias.net

<http://www.cbanoticias.net/literatura/ojoconperez/1467402>

La falta de prevención resta 15 años de vida

Es el primer estudio que cuantifica riesgos

Viernes 25 de junio de 2010 |



Con medidas sencillas, como ingerir menos sal o caminar 30 minutos por día, se evitaría que una persona de mediana edad que fuma, es hipertensa y tiene colesterol alto, por ejemplo, viva hasta 15 años menos. Así lo demuestra la primera cuantificación local del impacto de las enfermedades cardiovasculares en la calidad de vida de los adultos. Según el trabajo, coordinado por el Centro de Excelencia en Salud Cardiovascular para el Cono Sur y el Instituto de Efectividad Clínica y Sanitaria (IECS), en un año se pierden 600.000 años de vida saludable por enfermedades coronarias y accidentes cerebrovasculares (ACV). Los años de vida saludable (avisa) son una medida del impacto que tiene una enfermedad en una población; el indicador combina los años perdidos por muerte prematura y los vividos con una discapacidad de cierta gravedad y duración. Aquí, representan el 20% de la carga de enfermedad por todas las causas y un gasto extra de casi 520 millones de dólares anuales. Es decir: si se evitara perder esos 600.000 años, habría 20% menos de muerte y discapacidad por infarto, ACV, angina inestable o insuficiencia cardíaca. "La mayor parte de la carga de enfermedad en el país está relacionada con factores de riesgo evitables -dijo ayer Adolfo Rubinstein, director general del IECS-. Se podría reducir con intervenciones que ya demostraron ser efectivas y accesibles." En el estudio, publicado en la *Revista Panamericana de Salud Pública*, participaron el Programa de Prevención del Infarto, el Centro de Endocrinología Experimental y Aplicada de la UNLP, y el Servicio de Medicina Familiar y Comunitaria del Hospital Italiano. Fue financiado por el Ministerio de Salud.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1278537&origen=NLCien

Proponen un test para el Alzheimer

Sería aprobado pronto en los EE.UU.

Viernes 25 de junio de 2010



NUEVA YORK (*The New York Times*).? Un estudio de imágenes capaz de detectar la enfermedad de Alzheimer espera la aprobación de la Administración de Alimentos y Medicamentos (FDA, según sus siglas en inglés), según hicieron saber los investigadores que lo desarrollaron y que anticiparon la presentación de los resultados de su uso en pacientes en un encuentro científico sobre Alzheimer que se realizará el 11 de julio próximo en Honolulu, Estados Unidos.

De contar por primera vez con un método confiable para confirmar el diagnóstico de Alzheimer en pacientes con problemas de memoria, los médicos tendrían una herramienta para determinar si los medicamentos están enlenteciendo o deteniendo el avance de la enfermedad, un paso que "cambiará drásticamente la forma en que se piensa el Alzheimer", comentó el doctor Michael Weiner, de la Universidad de California en San Francisco.

El estudio, que fue desarrollado por la compañía Avid Radiopharmaceuticals, combina el uso de la técnica denominada tomografía por emisión de positrones (PET, según sus siglas en inglés) con una sustancia de contraste radiactiva especial, cuyo desarrollo ha sido la parte más difícil del trabajo. Conocida como Pittsburgh Compound B, fue probada por primera vez en un paciente en 2001.

Su uso permite visualizar la presencia de las llamadas placas de amiloide, lesiones características de la enfermedad de Alzheimer, que en la actualidad sólo pueden ser verificadas por un patólogo después de que el paciente ha fallecido.

Sin embargo, resta ahora que la FDA evalúe los estudios clínicos realizados con esta sustancia de contraste y, eventualmente, apruebe su uso en seres humanos.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1278538&origen=NLCien

De Borges a Figari

Ximena Aguiar (desde Buenos Aires)
 EN EL INICIO, fue el descontento. Corrían los años veinte en Buenos Aires y el ritmo parecía acelerarse. La calle Florida se ofrecía como escenario para el desfile de mujeres con perfumes parisinos, hombres nerviosos con sombreros chatos, automóviles que suscitaban el asombro y algún carruaje tirado por caballos. Un grupo de jóvenes literatos citados en la confitería Richmond acordaba en considerar que "en el arte y en las letras imperaban la solemnidad y la grandilocuencia, la sucesión imitativa, la suficiencia pedante, (...) la ausencia de todo espíritu de indagación, de cambio, de aventura, la absoluta falta de identificación con el espíritu de los tiempos". Reunidos por iniciativa del escritor Evar Méndez, ellos participaron de la fundación de la revista *Martín Fierro*, que acompañó el desarrollo de la vanguardia rioplatense entre febrero de 1924 y noviembre de 1927. Al menos, así lo relató uno de los presentes, Cayetano Córdova Iturburu, en su libro *La revolución martinfierrista*, financiado por la comisión para la conmemoración del 150 aniversario de la Revolución de Mayo.

Cincuenta años después de ese relato, Argentina festejó el bicentenario de su independencia y entre las exposiciones organizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes vuelve a aparecer la emblemática revista en la que coincidieron Oliverio Gironde, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Xul Solar, Alberto Prebisch, entre otros importantes escritores, artistas y críticos.

La exposición "El periódico *Martín Fierro* en las artes y las letras" explora los criterios estéticos que impulsó la revista durante sus cuatro años y 45 números, colocando en un mismo plano (sea el de obra de arte o el de documento histórico) las páginas publicadas y los cuadros, esculturas, diseños arquitectónicos, películas o partituras sobre los que versaban, conformando un ambicioso panorama de su actividad, clave en la asimilación local de las vanguardias europeas.

Fue en el número 4 de la revista, de la mano del manifiesto escrito por Oliverio Gironde, que ese descontento tomó forma y misión. Bajo su escrito, el grupo se declaraba enfrentado a la "impermeabilidad hipopotámica del honorable público", "a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando valores falsos", "al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado". Pero, además de la definición por oposición, se exponían ciertos criterios de referencia que regirían su actividad.

En el texto aparecían claras influencias de los movimientos vanguardistas que Gironde había conocido en sus viajes, desde el mismo acto de escribir un manifiesto hasta el diagnóstico de situación ("nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión"), pasando por la valoración estética de corte futurista ("un buen Hispano-Suiza [automóvil] es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV").



Pero también se enfatizaba la radicación de la revista en lo latinoamericano: "MARTÍN FIERRO tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación"; "MARTÍN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical [sin que ello implique] desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés".

Metidos de lleno en la contradicción de fomentar un arte de vanguardia propio a semejanza de los movimientos europeos, y decantándose siempre por la divulgación de las nuevas corrientes, se jugó la estrategia de posicionamiento estético de Martín Fierro.

LÁMPARAS VERBALES. Una mañana de 1921 aparecieron en los muros de Buenos Aires afiches pegados por un grupo de jóvenes que pretendía "desanquilosar el arte". "Hemos embanderado de poemas las calles. Hemos iluminado de lámparas verbales vuestro camino. Hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos", rezaba su proclama. Pese a las intenciones rupturistas, los poemas distaban de aspirar al escándalo. Por el contrario, buscaban concisión en el verso, precisión en las palabras y vuelo en las metáforas, siguiendo los principios del ultraísmo español. Uno de los firmantes, Jorge Luis Borges, que entonces tenía 21 años, finalizaba su poema "Aldea" con el bucólico verso "según va anocheciendo vuelve a ser campo el pueblo". Por la combinación de ruptura, localismo y renovación de las formas del arte bajo el signo de la vanguardia europea, por su mezcla de humor irónico e intención iluminista, la revista mural Prisma es considerada uno de los antecedentes directos del periódico Martín Fierro. Pero, sobre todo, ambas publicaciones se embarcaron en la lucha contra las formas repetidas del modernismo y sus "flojos adjetivos: inefable, divino, azul, misterioso". Detrás de la repetición de formas gastadas se denunciaban la mentira, la impotencia, el miedo de adentrarse en las cosas.

En su afán por crear nuevos públicos, en mayo de 1924 (tres meses después de la aparición de Martín Fierro), se presentó la Sociedad Editorial Proa, fundada por Oliverio Gironde, Ricardo Güiraldes y Evar Méndez, siguiendo un plan de complementariedad por el cual "el periódico cumpliría su misión de impulsar el presente movimiento de juventud, constituir el ambiente artístico, la atmósfera de renovación, difundir y suscitar la aparición de valores nuevos, formar en fin al público capaz de apreciar la producción que una entidad editorial, al margen, registraría en el libro". Además de proponer un contrato más beneficioso para el escritor que el de otras editoriales (pago de derechos, registro del libro como propiedad del autor y no de la editorial, cobro del 10% por gastos de administración en obras cuya impresión paga el autor), la iniciativa buscó abaratar el libro y acompañarlo de una estrategia de difusión que, según los editores, les permitió vender toda la edición de Don Segundo Sombra de Güiraldes en tres semanas.

Inicialmente centrado en la poesía y las nuevas tendencias literarias, rápidamente otras artes fueron ingresando al campo de acción del periódico. El carácter de época de ese entusiasmo por lo nuevo se deja notar claramente en la apología de las nuevas tecnologías asociadas a la arquitectura y el cine. Los arquitectos Ernesto Vautier y Alberto Prebisch divulgaron el estilo racionalista de Le Corbusier y las posibilidades de los nuevos materiales de construcción mediante fotos didácticas que enfrentaban el "arte decorativo: arte falso" con el diseño utilitario de galpones y usinas, de un automóvil Packard o hasta de artefactos sanitarios. "El entusiasmo provocado por las inéditas posibilidades de los nuevos materiales y las nuevas teorías pueden haber inducido a Martín Fierro a incurrir en alguna exageración", se admitiría a posteriori (en El periódico Martín Fierro 1924-1949; memoria de sus antiguos editores, 1949). En el cine, el crítico Leon Sinec combinaba la valoración del naciente arte ("la primera de las artes del movimiento que asocia como nunca el sentimiento al razonamiento científico") con las predicciones características de la aparición de nuevos medios ("las artes cinemáticas reemplazarán poco a poco a las artes estáticas").

En el área musical, puede señalarse, como lo hace la crítica Elba Pérez en La Nación, la desatención de la revista hacia las transformaciones de la música culta que ocurrían en el país, aunque se incluye la valoración del tango y sus orígenes a través de un artículo de Jorge Luis Borges.

Según Córdova Iturburu, la tarea con la que cumplió el periódico fue la de "poner las artes y las letras de nuestro país al día", "al ritmo de los tiempos", de "lo que ocurría en el mundo", (considerando "los tiempos" y "el mundo" como lo emparentado con lo que sucedía más allá de las fronteras, particularmente en Europa). Así, Martín Fierro difundió obras de Pablo Picasso, Paul Gauguin, Carlo Carrá, André Lothe, y procuró ilustrar sobre las nuevas tendencias del arte. "Los grandes esfuerzos modernos contemplan nuevamente las formas, tratando, no ya de descubrir la naturaleza sino buscando un sistema general de deformaciones que

sepa interpretarla", explicaba la colaboradora francesa Marcelle Auclair.

En la exposición, en la que gracias a los esfuerzos de revisión del acervo de diversos museos es posible enfrentar los cuadros originales y las difusas fotos en blanco y negro que procuraban reproducirlos, no se puede dejar de meditar en las consecuencias de que la mayoría de ese arte plástico fuera asimilado por estas zonas - descontando las corresponsalías o los viajes iniciáticos- por medio de la inteligencia, más que como una experiencia sensible.

ESTÓMAGO RIOPLATENSE. "En el trasplante de las vanguardias al Río de la Plata hay un diálogo muy fuerte, muy receptivo. Nuestros vanguardistas se forman en Europa en el momento del ascenso de las vanguardias: Jorge Luis Borges y su hermana Norah van a Suiza, a España, conocen el ultraísmo, Norah comienza a ser ilustradora de la juventud de renovación estética en España... se produce un diálogo espontáneo. Y no es un diálogo periférico, porque hay personajes de nuestra vanguardia que trascienden las barreras de espacio y tiempo, como Pedro Figari o Jorge Luis Borges", considera el curador de la muestra, el historiador y diplomático Sergio Baur.

Ese afán vanguardista se transformó al situarse en América Latina. "Los jóvenes artistas se dieron cuenta de que muchas de las fuentes de lo que buscaban sus compañeros de ruta españoles, franceses o italianos se encontraban en el mundo periférico a Europa. Y a su regreso pudieron incorporar el nativismo. Lo valioso de las vanguardias de este lado del Atlántico es la permanente búsqueda de la identidad, en la imagen, en la palabra, en el idioma", dice Baur.

Por eso, explica el curador, uno de los primeros cuadros que se presenta es "Vahine no te miti" ("Mujer del mar"), de Paul Gauguin, que "sintetiza la vuelta al primitivismo y el exotismo en un lenguaje contemporáneo". Sin embargo, cabe añadir que el movimiento solía identificarse más con las urbes y los viajes a París que con alguna búsqueda de raíces locales como podrían ser las herencias indígenas o mestizas. La nota publicada en la revista, "La mujer en la obra de Paul Gauguin" (firmada por Antonio Mordini) finalizaba: "Nosotros los errantes, los que exaltamos las velocidades, las distancias, los grandes transatlánticos, los trenes infinitos, nosotros a quienes el mundo nos parece pequeño, comprendemos al maestro. `Matamúa nave nave fenua`. En otros tiempos, una tierra perfumada".

Uno de los ejemplos que mejor ayuda a definir las afinidades y desmarcamientos de la vanguardia local con respecto de la europea es la relación de la revista con el futurismo. El pintor argentino Emilio Pettoruti, en un viaje de formación por Italia, conoció e integró el movimiento futurista. De vuelta en Argentina, expuso cuadros como "Dinámica del viento", en el que la superposición de conos de vértices alargados y los juegos de luces y sombras buscan reproducir un puro movimiento. Hoy, difícilmente esta obra suscite algún tipo de indignación, pero en 1924, con motivo de su exposición en Witcomb, la revista argentina Columbia publicó caricaturas que se burlaban, con desparpajo y cierta inocencia, del carácter supuestamente incomprensible de sus obras ("Dos personas miran cuadros futuristas. -¿Y eso que significa? -Perdone, no tengo catálogo. Un conferencista en el salón exclama `Pettoruti es un genio, un genio`, y dos empleados de la Mercedes llegan con camisas de fuerza".) Al mismo tiempo, desde Martín Fierro, el artista Xul Solar intentó ilustrar al público sobre la obra de su colega, en una nota en la que afirmaba: "Porque no han terminado aún para nuestra América las guerras de independencia. En arte, uno de sus fuertes componentes es el pintor Emilio Pettoruti". Marinetti de visita. Cuando el italiano Filippo Marinetti, líder del futurismo, visitó Buenos Aires en 1926, los integrantes de la revista lo recibieron con un agasajo, "como luchador de mérito innegable, como animador de juventudes, como higienizador eficaz de una corrompida estética" aclarando, por las dudas, que "con Marinetti, hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja", en referencia a su compromiso con el fascismo en Italia. Pese al reconocimiento artístico, también era evidente que el futurista llegaba a estas tierras un poco tarde. "Hoy Marinetti está calvo y es casado. Se aproxima a la cincuentena. Todos nos hemos burlado un poco de su pretensión de crear todavía futuristas después de la guerra que ha concluido con todo", afirmaba una nota de Nino Frank.

La distancia espacial y temporal, y quizás también la diversidad de hecho de una vanguardia artística local que el periódico ayudaba a componer, permitió atemperar el dogmatismo vanguardista. "El futurismo marinettiano ha sido ampliamente superado. Por otra parte, la extraordinaria complejidad del espíritu contemporáneo se resiste a someterse a los rigores de cualquier estrecho dogma", consideraba Alberto Prebisch. Con motivo de la visita de Marinetti, se organizó una exposición de artistas argentinos de vanguardia: Emilio Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges, quienes "demuestran que el acento moderno puede

manifestarse bajo apariencias contradictorias, en obras reveladoras de los más opuestos temperamentos, [y así] nos obligan a considerar con escepticismo los principios que pretenden fijar intransigentemente los límites y las fuentes precisas de la emoción artística", señalaba Prebisch.

Entre los artistas que la revista esgrimió como referentes de la vanguardia local, apareció notoriamente el pintor uruguayo Pedro Figari. El escritor Ricardo Güiraldes defendió su obra contra algunas objeciones miméticas en 1924 ("Sí, pero, ¿qué me dice usted de este pie? Digo, señor, que no entiendo de pies cuando se me habla de alma"), señalando la calidad del tratamiento plástico, la sugestión de las formas, la paleta que armoniza tonos "sucios" y colores primarios, matices de negro, verdes lívidos, rojos violentos, "celestes, violetas, rosas, dorados y blancos" imposibles de adivinar en la grisácea reproducción. Además, en concordancia con los postulados de Martín Fierro, el artista era reconocido por su capacidad de armonizar el espíritu vanguardista y el nativista, por lo que se aprecian sus temáticas locales ("Pedro Figari prueba que es pictórica la pampa", "demuestra que otros no supieron ver lo que tenían más cerca") y su independencia estética ("puede encontrarlo todo en sí mismo y sin pedirlo a los vecinos").

El sentimiento de pertenencia a ciertas corrientes estéticas cruzaba sin dificultades las fronteras, y agrupaba a los que querían participar de esta "nueva sensibilidad". La vida cultural en Montevideo "no era vista en un sentido menor sino en un diálogo paralelo y de iguales. Hay algo digno de destacar: los dos libros de estética que ellos resaltaron, como los trabajos a partir de los cuales cambió la crítica, fueron Teseo de Eduardo Dieste y Arte, Estética e Ideal, de Pedro Figari, publicado primero en Francia. También en la poesía estaban muy atentos a lo que pasaba en Montevideo, lo sentían como una prolongación de su ideología de vanguardia", dice Baur.

Las relaciones personales también pesaban. "De Rafael Barradas hay poco, sólo una ilustración. Ellos toman a Figari, que era amigo de Güiraldes. Otra figura que los une es la de Alfonso Reyes, amigo de ambos. En otra revista, Cuadernos del Plata, Reyes elogia a Figari. Hay un diálogo que excede a Martín Fierro, un lenguaje y un entendimiento común que hace que se sientan muy cerca unos de otros", señala el curador.

De hecho, tan cercana como estuvo Montevideo para el aporte cultural, lo estuvo para la crítica. En el mismo número en el que apareció el mentado manifiesto, la ilustración de tapa fue una caricatura con el título "Montevideo según Vargas Vila", en la que se satirizaba al mismo tiempo el estilo ampuloso del escritor colombiano y las referencias culturales canonizadas de Uruguay. Frente al Partenón del teatro Solís figuraban, en el centro, José Enrique Rodó como Platón, erigido sobre un pedestal, José Batlle y Ordóñez como Pericles (llevando de la mano a Baltasar Brum como Aspaxia), Vicente Martínez Cuitiño y Ulises Favaro como Sófocles y Aristófanes, Emilio Frugoni como Demóstenes, Juan Zorrilla de San Martín como Herodoto (sosteniendo bajo el brazo La epopeya de Artigas) y Juana de Ibarbourou como la poetisa Safo. Una mezcla de reconocimiento y denuncia, en la que las figuras de referencia ineludible vestían túnicas anacrónicas y parecían dialogar sólo entre sí.

Pese a la vigencia que siguen teniendo la argumentación y el estilo de muchos de los artículos publicados, y al reconocimiento que hoy rodea a los integrantes de Martín Fierro, no está de más recordar que en un tiempo la revista fue sostenida por un grupo de jóvenes con ansias indefinidas y ganas de participar de "lo nuevo", que motivaron fuertes polémicas atravesadas por el humor y fueron a su vez satirizados, bajo el mote de "los neosensibles". Según Baur, esa juventud del impulso, así como la simultaneidad y diversidad del montaje -que incluye desde los primeros ejemplares de una profusa actividad editorial hasta una sala con cinco pantallas en las que se proyectan películas de época- permiten que la exposición histórica mantenga su carácter actual y para nada nostálgico.

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/06/25/cultural_497013.asp

El ultraísmo a la uruguaya

Carlos Cipriani López

POCOS MESES DESPUÉS de que apareciera en Argentina la revista Martín Fierro, se editó en Uruguay La Cruz del Sur. En el cuarto número de esta publicación, aparecido el 30 de junio de 1924, se presenta justamente al lector montevideano -en la página 14- "el manifiesto publicado por el periódico quincenal de arte y crítica libre Martín Fierro que se publica en Buenos Aires y viene siempre repleto de excelente material literario y artístico". De esa forma se dejaba constancia de un interés compartido para afirmar lo nuevo, construir "anticipaciones" y enfrentarse sin problemas a los artistas más conservadores.

En el segundo número de La Cruz del Sur (31 de mayo de 1924), en un editorial firmado por Pedro Figari se resume el estado de cosas que en materia cultural condujo a proclamar la necesidad de revalorar lo autóctono y de afirmar la autonomía regional.

Dijo Figari: "Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo llegamos a olvidar nuestra tradición acostumbrándonos a ir al arrastre, con la indolencia del camalote, cómodamente, como si no nos fuera ya preciso, por deberes de dignidad y de conciencia, preparar una civilización propia, lo más propia posible. (...) Hay que organizar, pues, y no por imitación, sino por educación. Sólo por medio de una conciencia autóctona, apta para compulsar los factores que contiene el ambiente, la Cruz del Sur ha de brillar más, tanto más cuanto más hayamos hecho por individualizar nuestra raza y nuestra región y cuanto más adecuados y científicos sean los elementos con que nos individualicemos. Y hay que trabajar, trabajar a conciencia, con toda decisión". El nativo ultraísta. En el número inaugural de La Cruz del Sur, aparecido quince días antes, se había abordado el tema de la poesía nativa acercando definiciones concretas. En una entrevista a Fernán Silva Valdés (poeta bien querido y admirado por Borges), ante la pregunta "¿qué sentido de la cosa nativa tiene usted?", el escritor uruguayo responde: "Sentido racial, por una parte y estético por otra. Racial, que se deriva del carácter de mis poemas; y estético, que surge de los ritmos renovados y de la imagen nueva casi siempre apresada por primera vez por el lenguaje".

Al final del número 2, en la sección "Revista de Revistas Americanas" se transcribe un artículo firmado por ISEN donde precisamente se refiere la obra de Silva Valdés y se aclara cómo eran recibidas las nuevas tendencias literarias en América, por ejemplo en la revista Zig-Zag, de Chile, país donde - según el autor- apenas había dos o tres escritores que bordeaban el creacionismo.

Escribe ISEN: "Suele ocurrir que algunos literatos dicen: `en nuestro tiempo todos los escritores teníamos una sola bandera: el modernismo; hoy cada poeta renovador marcha por su lado; hay creacionistas, ultraístas, futuristas y mil istas más`.

Y los que esto dicen tienen razón; solamente que esto que a ellos les parece una anarquía peligrosa a nosotros nos parece una independencia saludable. Para los clasificadores literarios... la moderna anarquía les resultará bastante molesta. Hay ocasiones en que sólo mediante una gran pericia se puede etiquetar... Poetas de ritmo



libre y de atrevidas imágenes como el uruguayo Fernán Silva Valdés son resultado del ultraísmo, pero en realidad sería aventurado llamarlo ultraísta, como también sería falso llamarlo modernista, pues él ha ido mucho más allá de todas las rebeldías de Rubén y sus discípulos...".

En tiempos de Tzara, Reverdy y Cocteau en París, y de Gómez de la Serna o Guillermo de la Torre en Madrid, en la misma nota también se da cuenta del vigor de la revolución literaria en México: "Allí los poetas Manuel Maples Arce y Jean Charlot acaban de fundar el Movimiento Estridentista cuyo Comité Directivo lo forman ellos dos. ¿Qué es lo que se propone este Comité? Pues, nada menos que aventar lo más lejos posible las viejas orientaciones estético sociales y reemplazarlas por otras de uso más práctico y moderno...".

Lo gauchesco y lo nativo. En el número 3 de La Cruz del Sur, una entrevista a Justino Zavala Muniz da cuenta por su parte de los matices a considerar cuando se intenta comprender los alcances del nativismo. Ante la pregunta "¿qué le parece el movimiento artístico nativo, criollo, que se está produciendo actualmente no sólo aquí sino en toda América", responde Zavala Muniz: "...debemos defendernos de inocentes exageraciones que no sólo en el campo está la expresión de nuestro medio social, ni todo es `gauchismo` sentimental y bravo. No debemos incurrir en el error de creer que tan sólo con citar un árbol, o algún accidente de la vida campesina, ya estamos haciendo arte nacional. Creo que en nuestras ciudades y pueblos hay aún inexplorados temas para la obra de un gran novelista o un gran poeta".

Con este aporte y otros queda confirmado que el nativismo fue la propuesta de una élite intelectual que pretendía consagrar un folklore propio y obtener así la convalidación de los centros culturales europeos. Varios de los creadores involucrados, gente de buen pasar económico, habían ya conocido o estaban siempre considerando lo que acontecía en el arte y las letras fuera de América pero apostaban a conformar una obra propia con temas "locales", un americanismo de exportación. La mejor muestra es la pintura de Figari, donde se armoniza lo "novedoso" con lo "aldeano".

La ciudad y las vanguardias. Entre algunas de las figuras que al fin quedaron entre dos orillas, entre lo "viejo" y lo "nuevo", Emilio Frugoni es un buen ejemplo a considerar. Para la vanguardia, fue un escritor tradicionalista sin remedio. Sin embargo, algunos nativistas le prestaron una atención inusitada, quizás los mismos que en La Cruz del Sur escribieron en contra de Oliverio Girondo (el autor del Manifiesto de Martín Fierro) y de la poesía de su libro Veinte poemas para leer en el tranvía, curiosamente asociado a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, consideradas parte de un "lenguaje que cae lamentablemente en la pornografía poética".

Desde La Cruz del Sur, en efecto, se intentó darle crédito al abogado y político socialista Frugoni no bien editó sus Poemas montevidéanos. En reseña publicada en la página 11 del número 1 se afirma que con tal libro: "se inicia en la nueva corriente lírica que triunfa en todas partes porque es la que mejor interpreta las inquietudes y preferencias del momento. Todavía se notan resabios bien visibles de su antigua manera: composiciones demasiado extensas; ritmos gastados; metáforas en desuso; interposición de temas filosóficos en composiciones que debieran ser únicamente pictóricas o sentimentales. Pero en cambio en el dominio de la imagen Frugoni ha progresado extraordinariamente y las hay muchas de una fuerza sintética incomparable, llenas de expresión y de armonía, verdaderos relámpagos que dan en un instante una clara y profunda impresión de lo descripto, dejando ver lo sustancial e imprescindible".

El caso de Frugoni permite además evaluar a distancia el estado de la crítica cultural. En la misma sección de reseñas donde se comenta la poesía de Frugoni, se dice a propósito de la aparición de un libro que recogía "impresiones literarias" de Juan Filartigas: "Falta en nuestro ambiente quien se dedique a la crítica sana y desapasionada, fuera de las sugerencias de camarilla y librada de rencores personales. El objeto de la crítica no es consagrar o condenar... Yo la definiría simplemente como `un espíritu a través de otro espíritu`".

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/06/25/cultural_497014.asp

Cuentos de Thomas Ligotti

Terror y pesimismo existencial

Elvio E. Gandolfo

EL TÍTULO ES engañoso: La fábrica de pesadillas parece anunciar el menú convencional del terror más o menos contemporáneo. Pero los 25 relatos de este nuevo autor esconden en sus páginas un perfil de autenticidad y originalidad tajante, una presencia de peso. Desde los cuentos de los Libros de sangre del inglés Clive Barker no se veía un sacudón semejante a las aguas paradójicamente mansas y repetitivas del género. Disimulado en la serie un poco desaparece de la colección de la Factoría de ideas, Ligotti renueva y continúa una tradición que tuvo sus mejores nombres en Arthur Machen, Algernon Blackwood, o el propio H. P. Lovecraft.

LA BIBLIOTECA Y LAS IDEAS. Ligotti ha declarado en algún extenso reportaje su gusto por otros autores poco comunes: Thomas Bernhard, Cioran, Borges, Burroughs, Baudelaire, Kafka, Bruno Schulz. Afectado desde la adolescencia por una dolencia crónica de ansiedad, pánico y anedonia (falta de deseo), medicado para superar la depresión, lateral y complejo, no fue fácil su lenta inserción en el género, primero en revistas, después en recopilaciones. En la mayoría de sus relatos el fondo que suele ocultarse tras los telones de la realidad es duro, amenazador, implacable. Su convicción personal y filosófica sobre el asunto es una amalgama de su propio estado psicológico con las lecturas ya mencionadas, o la de Schopenhauer y Krishnamurti. Aunque tiene escrito una especie de manifiesto personal, "La conspiración contra la raza humana" ("estilo Unabomber", reconoce él mismo) el modo en que escribe sus relatos es trabajado y literariamente sólido. Incluso dejó de lado juegos de palabras que solía emplear en la época de influencia de Nabokov, para que se traslade de más nitidez su visión del mundo, y no se vea complicada ni siquiera cuando es traducida a otros idiomas. El tono desfasado y curioso recuerda por momentos a un autor inglés, aun menos conocido que él, pero también seguido por un grupo fiel de lectores: Robert Aickman, de quien en español por ahora solo pueden rastrearse cuentos aislados en algunas antologías. A menudo el ambiente es el de grupos creadores de vanguardia, bohemios o subterráneos, contado en una mezcla de rechazo y fascinación, que contribuye a potenciar el tema del relato (en "El bungalow", por ejemplo).

LAS HISTORIAS. Aquí reúne los mejores relatos de sus primeros tres libros. La reacción inicial de rechazo la provocaba en parte su apartamiento de los recursos más fáciles (la explosión sanguinolenta, el efecto "shoking"), para concentrarse en el estilo, el ritmo de las imágenes y las palabras.

Lector primero de Conan Doyle y Machen, cuando dio con Poe y Lovecraft encontró eso que lo ha convertido a su vez en autor de culto para otros: voces que parecían comprender exactamente lo que él experimentaba, una visión melancólica y negra del mundo, que se planta, insidiosa o explosiva, en el ánimo del lector.

El primer cuento, "El retozo", une a un psicólogo de cárcel, una charla nocturna con su mujer, un "killer" de niños, y la irrupción del terror salvaje, indomitable, con un manejo magistral del espacio y la tensión.

Algo semejante ocurre en otros de los cuentos más extensos, como "El último festejo de Arlequín" (dedicado a Lovecraft y con elementos de Poe), "La Medusa" (progresivo acercamiento a un centro de horror), "El Tsalal" (con la imagen del pueblo entregado al Mal) o el extraordinario relato "Las ferias de gasolinera", un



blues melancólico sobre sitios ruinosos y deprimentes de la cultura americana de carretera. Ligotti usa estructuras sutiles, cambios de frente, narradores cruzados. El tono de su lenguaje es tan aplomado y sugerente que resiste incluso las traducciones desparejas, y una carga considerable de erratas. El último relato, "La torre roja", que obtuvo varios premios, tiene una inventiva simbólica y visual dignas de Kafka y Philip K. Dick. En sus lecturas Ligotti ha declarado preferir los autores que de algún modo transmiten su mundo personal. En ese sentido -ha declarado- elige a Lovecraft antes que a Shakespeare, porque comunica una inquietud, una angustia y un mundo que son el núcleo individual de quien escribe, en vez de las variadas historias del mundo. En "Los consuelos del terror", introducción sobre los motivos del género, se niega a las explicaciones sociologistas, o psicologistas. Para él, el terror ocurre "porque sí, no hay más. Por comprobar cuántas rarezas, pesares, desolaciones y ansiedades cósmicas puede soportar el corazón humano, y dejar corazón suficiente para traducir estas agonías en formas artísticas. (...) Como en cualquier relación satisfactoria, el creador del horror y su consumidor se acercan a la unidad". Ese acercamiento ocurre una y otra vez en este libro, tanto en los textos breves, poéticos y experimentales, como en sus grandes sinfonías de horror y pesimismo existencial. LA FÁBRICA DE PESADILLAS, de Thomas Ligotti. La factoría de ideas, 2006, Barcelona, 318 págs. Distribuye Océano.

Lugares y personajes

"EN LO que a mí respecta, sigo en marcha con numerosos seudónimos, ¿pero cree que soy capaz de recordar quién fui en realidad? Un hombre de teatro, eso parece plausible. Posiblemente fuera el padre de Fausto o de Hamlet. O simplemente Peter Pan".

(en "Teatro grottesco")

"Luego alcé la vista hacia el cielo y vi que no estaba nublado y que la luna llena brillaba en el oscuro estanque del espacio. Relucía brillante y borrosa, como si estuviera cubierta por un moho luminoso que flotara como una lámpara en las grandes alcantarillas de la noche".

(en "La escuela nocturna")

"Nos había alcanzado una temporada de horrosa magia de la que nada nos podía liberar. Cada vez con más frecuencia me encontraba volviendo a aquellos recuerdos de las ferias de gasolinera para buscar una respuesta en el atardecer de alguna remota zona rural donde unos tiiovivos y unas norias en miniatura estaban estropeados en un paisaje desierto".

(en "Las ferias de gasolinera")

"Quería creer que aquel artista se había librado de los sueños y los demonios de toda sensiblería para explorar los placeres repugnantes y horribles de un universo donde todo se había reducido a tres crudos principios: primero, que no hay un sitio donde puedas ir; segundo, que no hay nada que puedas hacer; y tercero, que no hay nadie a quien puedas conocer. Por supuesto, sabía que esta perspectiva era una ilusión como cualquier otra, pero también era algo que me había sustentado durante mucho tiempo y muy bien, así como cualquier otra ilusión y tal vez durante más tiempo y mejor".

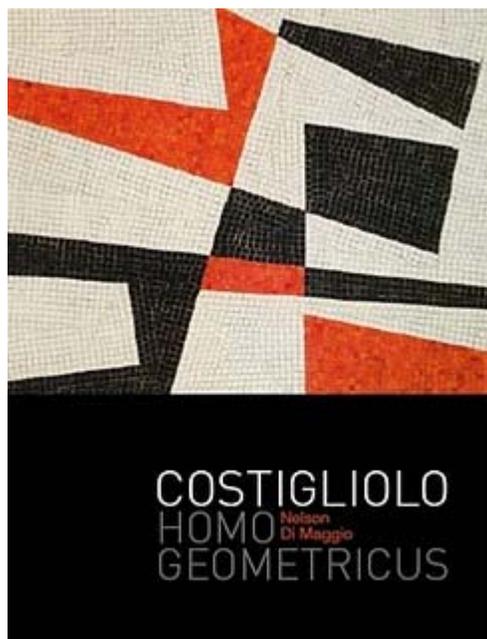
(en "El bungalow")

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/06/25/cultural_497015.asp

José Pedro Costigliolo

Un pintor rectangular

Jorge Abbondanza



JOSÉ PEDRO Costigliolo (1902-1985) era un hombre sumamente discreto. Aplicó en su vida la misma severidad que volcaría en su obra pictórica, enmarcada mayormente en lo que se denomina arte geométrico o concreto. En la etapa de madurez de su carrera, manejó sus trabajos con unos pocos signos -casi siempre rectángulos y cuadrados- convirtiendo esa economía en un desdoblamiento de su parquedad personal. Como suele ocurrir con los artistas concentrados estrictamente en su labor, Costigliolo no fue tan aclamado como correspondía y ni siquiera la posteridad ha sido muy generosa con su figura y su producción.

En cierta medida eso se compensa ahora con el libro *Homo Geometricus* que escribió Nelson Di Maggio y que hace poco se presentó, revestido de un espléndido formato, gran cantidad de reproducciones y esmeros múltiples de diseño, como conviene a un tomo de arte dedicado a una personalidad. Lo valioso empero no es solamente el despliegue gráfico sino la exigencia del texto, donde Di Maggio opera como un historiador para repasar las etapas evolutivas de los lenguajes plásticos del siglo XX, desde la bisagra decisiva del cubismo hasta las dos grandes vertientes de la pintura no figurativa: la abstracta ("más subjetiva, apoyada en la transmisión del sentimiento inmediato") y la concreta ("más objetiva, apoyada en presupuestos matemáticos y geométricos").

Son muy cuidadosos los pasos que va dando el autor para desembocar en el proceso cumplido por Costigliolo a partir de sus retratos planistas, hasta alcanzar la plenitud de los años 60 y 70. En esos pasos hay referencias a la corriente torresgarciana, a los movimientos latinoamericanos -arquitectura de vanguardia, bienal de San Pablo, Arte Madí- así como a las influencias europeas y a los auges culturales del Montevideo de hace medio siglo, que era un medio lleno de estímulos y de notas de expansión. Todos esos enfoques sirven como señales en el camino expresivo que adoptaría Costigliolo. Se trata de un texto esclarecedor, propio de un crítico que desde hace décadas no sólo sabe lo que dice sino que además sabe cómo decirlo, fundamentando como es debido la estima que le despierta un notable pintor y analizando su obra con el detenimiento de una mirada



experta y sensitiva.

El libro, editado por Ignacio Pedronzo Dutra, cuenta asimismo con una minuciosa cronología y un torrente bibliográfico, así como extractos de reseñas críticas que se escribieron sobre Costigliolo y que llevan la firma de especialistas prestigiosos como Celina Rolleri, María Luisa Torrens o Roberto De Espada. Algunos refinamientos de diagramación y tipografía parecen homenajear a la actividad paralela que durante largo tiempo desempeñó el artista en el campo de la gráfica y la publicidad. El texto de Di Maggio se complementa con una entrevista realizada por Sonia Bandrymer a la pintora y escultora María Freire, que formó con Costigliolo una pareja artística antes de consolidar esa relación en la vida, doble encuentro que Freire sabe evocar en sus declaraciones, sin descartar la emoción ni el prolijo recuerdo de aquellos años. Un Montevideo muy vital pero bastante arisco al arte no figurativo -el de la década del 50- forma parte de esos apuntes sobre el pasado.

JOSE PEDRO COSTIGLIOLO, HOMO GEOMETRICUS, de Nelson Di Maggio, Edición de Ignacio Pedronzo Dutra, 2010. Montevideo, 296 págs.

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/06/25/cultural_497020.asp



María

Kjell Askildsen



UN OTOÑO me encontré por sorpresa con mi hija María en la acera delante de la relojería; estaba más delgada, pero no me costó nada reconocerla. No recuerdo ya por qué estaba yo en la calle, pero tenía que tratarse de algo importante, porque fue después de que la barandilla de la escalera se hubiera roto, así que en realidad ya había dejado de salir a la calle. Pero fuera como fuera, me encontré con ella, y se me ocurrió pensar: Qué casualidad tan extraña que yo haya salido justamente hoy. Pareció alegrarse de verme, porque dijo "padre" y me dio la mano. Ella era la que más me gustaba de mis hijos; cuando era pequeña decía a menudo que yo era el mejor padre del mundo. Y solía cantar para mí, por cierto bastante mal, pero no era culpa de ella, lo había heredado de su madre. "María -dije-, eres realmente tú, tienes buen aspecto". "Sí, bebo orina y soy vegetariana", contestó. Me eché a reír, hacía mucho que no me reía, imagínate, tenía una hija con sentido del humor, incluso con un humor un poco atrevido, quién lo diría. Fue un momento hermoso. Pero me equivoqué, qué fastidio que uno nunca consiga quitarse las ilusiones de encima. Mi hija se quedó como embobada y con la mirada perdida. "Te estás burlando de mí -dijo-, pero si yo te contara...". "Me pareció haberte oído decir orina", contesté. "Orina, sí, y me he convertido en otra persona".

No lo dudé ni un momento, era lógico, debe de resultar imposible seguir siendo la misma persona antes y después de haber empezado a beber orina. "Bueno, bueno", dije en tono conciliador, y con ganas de hablar de otra cosa, tal vez de algo agradable, nunca se sabe. Entonces me fijé en que llevaba una alianza y le comenté: "Veo que te has casado". Ella miró el anillo. "Ah, lo llevo sólo para mantener a raya a los pesados". Eso sí que tendría que ser una broma, calculé rápidamente que por lo menos tendría unos cincuenta y cinco años, y tampoco era tan guapa. Así que volví a reírme por segunda vez en mucho tiempo, y en medio de la acera. "¿De qué te ríes", preguntó. "Creo que me estoy haciendo mayor", contesté, cuando me di cuenta de que me había equivocado una vez más, "con que es así como se hace hoy en día". Ella no contestó, así que no sé, supongo y espero que mi hija no sea muy representativa de los nuevos tiempos. Pero, ¿por qué he tenido hijos como ella, por qué?

Nos quedamos un instante callados, pensé que ya era hora de despedirse, un encuentro inesperado no debe durar demasiado, pero justo en ese momento mi hija me preguntó si me encontraba bien. No sé lo que quiso preguntar, pero contesté la verdad, que lo único que me molestaban eran las piernas. "Ya no me obedecen, mis pasos son cada vez más cortos, y pronto no podré moverme". No sé por qué le hablé tanto de mis piernas, y ciertamente resultó que no debería haberlo hecho. "Será la edad", dijo ella. "Desde luego que es la edad -contesté-, ¿qué otra cosa iba a ser?".



"Pero supongo que no necesitas usarlas tanto, ¿no?". "Si tú lo dices -contesté-, si tú lo dices". Al menos captó la ironía, diré eso en su favor, y se irritó, pero no consigo misma, porque dijo: "Todo lo que digo está mal". No supe qué contestar a eso, ¿qué podía haber contestado? Me limité a sacudir la cabeza inexpresivamente, ya hay demasiadas palabras en circulación por el mundo, y el que habla mucho no puede mantener lo dicho.

"Bueno, tengo que seguir mi camino -dijo mi hija tras una pausa breve, pero lo suficientemente larga-, tengo que ir al herbolario antes de que cierren. Ya nos veremos". Y me dio la mano. "Adiós, María", dije. Y se marchó. Esa era mi hija. Sé que todo tiene su lógica inherente, pero no siempre resulta fácil descubrirla.

El autor

CONSIDERADO el mejor narrador de historias breves en su país, Noruega, Kjell Askildsen tiene hoy 80 años. En sus relatos, sin embargo, hace décadas que quien cuenta es un viejo solitario, lúcido, cascarrabias, minimalista. Sus libros fueron traducidos por el sello español Lengua de Trapo, que ahora difunde sus Cuentos reunidos, con prólogo y ordenamiento de Fogwill. La traducción es de Kirsti Baggetuhn y Asunción Lorenzo.

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/06/25/cultural_497023.asp



José Gurvich y el judaísmo

Poética del kibutz

Pedro da Cruz

NACIDO COMO Zusmanas Gurvicius en la aldea de Jieznas en Lituania, José Gurvich (1927-1974) compartió con millones de judíos las consecuencias de las diásporas provocadas por pogroms y guerras, que tuvieron como consecuencia exterminios y migraciones forzadas de poblaciones enteras. Su padre emigró a Uruguay en 1931, y él arribó un año más tarde junto a su madre y su hermana. Se radicaron en el Barrio Sur de Montevideo, donde vivía gran número de inmigrantes judíos que tenían el idish como lengua común. Gurvich compartía la identidad judía de su familia con la vivencia de la sociedad laica uruguaya, niveladora de las diferencias de credos y tradiciones.



El proceso de asimilación fue facilitado por la inclinación de Gurvich hacia las artes plásticas. En 1942, con quince años, estudió con José Cúneo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y dos años más tarde conoció a Torres García, cuyas enseñanzas serían fundamentales para el futuro del joven artista. En el ámbito del Taller Torres García compartió el interés de sus compañeros por las culturas precolombinas y otras expresiones de lo que consideraban parte de un legado universal.

Luego de retornar de su primer viaje a Europa e Israel (1954-56), Gurvich se mudó a una casa que Gonzalo Fonseca dejó libre en la calle Polonia, en el Cerro. Varias de las obras pintadas allí por Gurvich muestran, en el entorno del barrio obrero, motivos familiares, panes y comidas compartidas alrededor de una simple mesa, con ciertas reminiscencias de recuerdos de las aldeas de Lituania.

La influencia de la tradición judía en distintas etapas de la creación de Gurvich es mostrada en la exposición "Los universos judíos de José Gurvich", que se exhibe en el Museo Gurvich, con curaduría de Alicia Haber, quien también está terminando de compaginar un libro de pronta aparición sobre la obra judía del artista.

HOMENAJE. En Israel, Gurvich había trabajado como pastor en el kibutz Ramot Menashé, donde vivía su hermana, que había emigrado a Israel unos años antes. Durante su estadía fue invitado a pintar un mural para el comedor del kibutz, lo que unos años más tarde realizó en Homenaje al kibutz Ramot Menashé (1970), un óleo sobre madera de gran formato que ocupa un lugar preponderante en esta exposición.

Una clave del universo de personajes y objetos que pueblan la obra puede encontrarse en las visitas de Gurvich al Museo del Prado en Madrid, donde estudió con atención las obras de los flamencos Pieter Brueghel y Jerónimo Bosch (El Bosco), especialmente el monumental tríptico *El jardín de las delicias* (c. 1490) de éste último.

En Homenaje... las figuras están compuestas con un marcado planismo, y cubren toda la superficie de la obra sin mantener una escala unitaria. Las reminiscencias de las figuras fantásticas de los flamencos son evidentes, a lo que se sumó un renovado interés por las tradiciones judías que la madre del artista había mantenido vivas en la familia.

Pequeñas escenas imbricadas entre sí muestran, en el estilo característico y sumamente personal de Gurvich, objetos y fenómenos relacionados al judaísmo y el kibutz. Se ven los rollos de la Torá, candelabros de siete brazos, un rabino, un ángel, una estrella de David, una mesa con vino, panes y dos velas, relacionados al kidush, la bendición que da comienzo a la celebración del sabbat. Las tareas realizadas en el kibutz están

representadas por figuras de campesinos y un pastor con un rebaño, mientras los objetos más variados, como numerosas cabezas de ovejas, carros, escaleras y sombrillas, flotan en el espacio. También flotan brazos y piernas, en algunos casos pasando a través de puertas y ventanas, o bajo techos pintados con franjas de colores.

TEMAS BÍBLICOS. En 1965 Gurvich realizó su segundo viaje a Europa e Israel, adonde sus padres también habían emigrado poco antes. Luego de una nueva estadía en Israel en 1969, se radicó en Nueva York, donde frecuentó a sus compañeros del Taller Torres García Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca, así como a parientes lituanos que vivían allí.

Durante los cuatro años en que vivió en Nueva York, una ciudad con una importante presencia de población judía, Gurvich realizó gran número de obras con motivos relacionados a temas bíblicos y festividades religiosas. Recibió encargos de coleccionistas, y en 1973 fue invitado por el Museo Judío a realizar una exposición retrospectiva, la que estaba preparando cuando un año más tarde, a los 47 años, falleció de una oclusión coronaria.

Entre las obras con tema bíblico se destacan las relacionadas con Abraham y su esposa Sara, y sus descendientes Isaac y Jacob. En *La anunciación de Sara* (1969) se ven tres ángeles sentados junto a una mesa señalando a Sara, la que alumbró a Isaac cuando tenía cien años. *El sacrificio de Isaac* (1970) muestra un ángel sosteniendo el brazo de Abraham en el momento en que éste va a matar a su hijo con un cuchillo. El motivo de *El sueño de Jacob* (1970), varios ángeles que bajan y suben por una escalera que une la tierra con el cielo, proviene de un sueño que el hijo de Isaac tuvo durante un viaje.

Otras dos obras de tema bíblico tienen como motivo la historia de Abel y Caín, hijos de Adán y Eva. *Caín y Abel* (1973) muestra el momento en que el primero mata al segundo debido a los celos que sintió cuando Dios, representado por un gran ojo en el cielo, prefirió la ofrenda de Abel. En *Muerte de Abel* (1973) el cuerpo sin vida está tendido sobre un carro, mientras Caín huye por los campos perseguido por la mano de Dios que lo señala desde el cielo.

FESTIVIDADES. Las festividades religiosas también ocupan un lugar preponderante entre las obras de Gurvich con motivos judíos. El shabat, o sabbat, es el séptimo día de la semana judía, durante el que hay que observar un descanso de carácter sagrado. Varias obras con el título común *Shabat* (1973-74) muestran una mujer abrazada por un ángel, flotando en el cielo sobre innumerables personajes y objetos similares a los que aparecen en *Homenaje...* Frente a los personajes se ve una mesa con panes y dos velas, elementos relacionados al kidush.

Otras tres obras representan las *Shalosh Regalim*, o Fiestas del Peregrinaje. En *Pesaj* (1973), nombre de la festividad que rememora la salida del pueblo judío de Egipto, se ve una gran pareja en el cielo, sobre una muchedumbre que a lo lejos marcha por un camino. En primer plano hombres y mujeres sentados junto a una mesa comen pan sin leudar, ya que, según la tradición, la prisa por la salida de Egipto no permitió preparar el pan de forma tradicional. *Shavuot* (1973) representa la fiesta que conmemora la entrega por parte de Dios de las tablas de la Ley a Moisés en el Monte Sinaí. La figura de Moisés flota en el aire, con las tablas en las manos sobre el candelabro de siete brazos con las velas prendidas, y se repite entregando las tablas a un brazo que se ve en la parte inferior de la obra.

Finalmente, *Sucot* (sin fecha) representa la fiesta llamada de las "cabañas", en la que se recuerda las vicisitudes que vivieron los judíos durante su deambular por el desierto luego de abandonar Egipto. Dos grandes figuras de rabinos, con los rollos de la Torá y otros objetos de culto en las manos, pasan frente a una precaria construcción que cobija una familia.

Escenas de una historia que se iba a repetir innumerables veces, desde la esclavitud en Egipto y la destrucción del Templo en Jerusalén hasta los horrores del reciente Holocausto.

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/06/25/cultural_497018.asp

Homenaje a la poetisa Ida Vitale

El bosque de las palabras

EL POETA y ensayista colombiano Juan Gustavo Cobo Borda presentó recientemente, con el texto de esta página, a la poeta uruguaya Ida Vitale en la Casa Silva de Bogotá. Vitale recibió hace pocos meses el prestigioso premio internacional Octavio Paz.

Juan Gustavo Cobo Borda



IDA VITALE, esa voz reflexiva, culta, dubitativa, que tuvo en José Bergamín y Juan Ramón Jiménez, de paso por Montevideo, perspicaces maestros, compone sus poemas dentro de espacios cotidianos. Hay que salir a buscar los víveres, cocinar los alimentos, preparar la mesa, o tejer una prenda, cual Penélope, antes de hundirse en los abismos del poema. En esa negra noche el resplandor se ha atenuado, al máximo, y el fervor atropellado reconoce, con lucidez inmisericorde, sus límites.

"Solo acepto este mundo iluminado/ cierto, inconstante, mío./ Solo exalto su eterno laberinto/ y su segura luz, aunque se esconda./ Despierta o entre sueños,/ su grave tierra piso/ y es su paciencia en mí/ lo que florece" ("Este mundo"). Así dice al comenzar su libro de 1960 Cada uno en su noche, en los artesanales volúmenes de la uruguaya editorial Arca. Delgados volúmenes donde reitera sus motivos: "No es raro/ que una paciencia amarga/ suela cubrirnos/ como una triste tierra anticipada". Ese cauteloso tacto para asomarse a la devastación, multiplica sus señales al contrastar los engaños y las sombras con el sueño, "perpetuo bienvenido", o con una "Ventana sobre un jardín", donde ya en los sesenta irrumpe uno de sus símbolos reiterados: el canto del pájaro. "Un trino alto -que triste celo-/ Áridamente también reclama".

SOBREVIVIENTE. Los inevitables yerros, la resta de cada día, tratan de conjurarse con el fuego lento del poema, que asciende, cual ave Fénix, pero que, inevitable, "Al cabo fue cayendo/ hacia la tierra,/ entre sombras/ de vuelos de ceniza". Pero el contrapunto de dar, con fruición, y recibir, con parquedad, no es inalterable. Algo se va conquistando, algo se va erigiendo, en libertad interior, en dominio expresivo. "dame

noche verdad/ para mí sola,/ tiempo para mí sola,/ sobrevida". Ese espacio de la sobreviviente, tiene un apoyo paradójico: la misma poesía, surcada de interrogantes. De ahí los títulos afirmativos de varias de sus recopilaciones: Fieles (1982), Sueños de la constancia (1988) o Procura de lo imposible (1998) que claro está contrastan con otros como Jardín de sílice (1980), donde afirma "Solo el amor detiene/ el derrumbe" o Reducción del infinito (2002) donde aún proclama su fe "en este mundo que aun se imagina libre de la Bestia y el Límite".

Pero la poesía, curiosamente, es siempre límite: forma y estructura, ceñido ámbito donde se escucha mejor la música. Donde íconos como Quevedo o Góngora, como Girondo o Lezama Lima, contribuyen a lo concreto de sus textos, cada vez más afinados, maduros y sensibles. Que pueden llevar consigo la carga de un país envuelto en sangre o la distancia melancólica del exilio. Pero que en todo momento busca las sutiles, cautas señales, que en el bosque ensordecedor de las palabras, dibujen un golfo de silencio. Así en el Oidor andante (1972) ofrece textos de pocas pero insustituibles palabras:

"Los párpados caen,/ la cabeza derrocada/ cae hacia atrás./ El peso de la corona del amor/ es arduo./ Es rey y muere". (El Gesto) el mercurio del miedo. En ese ciclo de duras resurrecciones, de caídas reiteradas en pozos cada vez más hondos, hay súbitos milagros -"guarnecida quiero seguir/ imaginando como/ se amanece,/ capaz de maullar por las azoteas del frío/ o del ardor final, feliz naciendo/ de la diaria muerte"- o los cielos veloces de Montevideo -"tibios lilas lentísimos". Pero también asoma un horror petrificado: "Veo volar vidrieras que están quietas/ y una infernal granada que derrama/ sus glóbulos de sangre", o ese centro bursátil, de ciudad vieja, y donde quizás también ella debe venderse "para evitar que algo -inútil-/ se desmorone en el orden del mundo".

Así a la apatía y el hastío, "la habitual duermevela", ella opone el riesgo, elige el sobresalto, "el mercurio del miedo de perderte". También la larga persistencia de una memoria, tan inmediata como ancestral, en la percepción tanto del dolor como del irrevocable final: "La historia no se olvida y roe, roe". Por ello el saldo final es de profunda, liberadora ironía, como en "Capítulo":

A partir de la asunción de dicho vacío, se abrían imprevistos caminos. Uno de ellos sería el juego exacerbado con el lenguaje, a través de sus afinidades de sonido y sentido, "mientras parleros pájaros proclaman/ la luz que a todos nos concierne". Lo cual llegaría hasta la exasperación, rizando el rizo, como en la secuencia "La voz cantante", en Procura de lo imposible, donde se topa, una vez más, con el muro: "Y anda de arrebató en arrebató la sinrazón".

El otro camino apuntaba hacia lo que el chileno Gonzalo Rojas ha llamado la reniñez, el dejarse ir en el flujo de las palabras hacia la memoria viva de la infancia, donde la autobiografía se torna poesía tanto en los rostros como en los vocablos que nos determinaron, en arranque y origen. Cerremos esta parcial relectura, con el golpe de clarividencia de esta gran poeta, al fundarnos de nuevo a todos con su personal, única, valiente, hermosa, aventura:

Abuelo

No le conocí.
 Pero su viento oscuro
 aun recorría los cuartos
 como para aventar una brasa de amor
 que alguien guardara.
 Enardeció la casa
 con sus catorce hijos,
 eligió para algunos
 agrios nombres fantásticos:
 Pericles, Rosolino, Publio, Decio,
 Débora, Clelia, Ida, Marco Antonio,



Tito Manlio, Fabrizio, Miguel Ángel.
Cuando un hijo moría
a poco de nacido,
El siguiente ocupaba su nombre
y así borraba el luto.
No lo conocí.
Pero quizás, ya viejo
hubiese sido blando conmigo.
No me hubiese servido.

Premio internacional

NACIDA en Montevideo en 1923, Ida Vitale reside desde 1974 en México, junto a su esposo, el también poeta uruguayo Enrique Fierro. Entre los muchos reconocimientos que ha obtenido por su obra, recibió en 2009 el prestigioso Premio Internacional Octavio Paz, compartido con Ramón Xirau, poeta de origen español también exiliado en México.

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/10/06/25/cultural_497019.asp

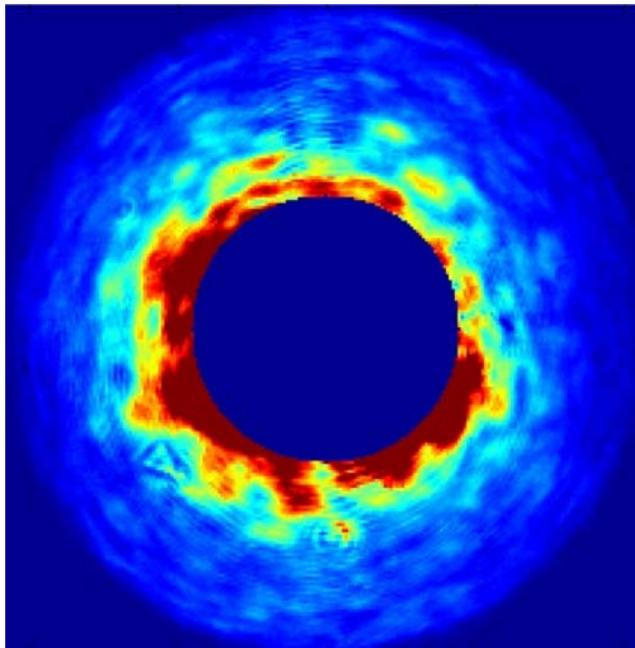


Logran detectar vibraciones en moléculas individuales

El hallazgo, en el que participó un argentino, permitirá controlar reacciones químicas

Jueves 24 de junio de 2010

Susana Gallardo
Para LA NACION



Si miramos en la escala microscópica, las moléculas que conforman cualquier material nunca están quietas: los átomos que las componen vibran sin parar. A pesar de este caos aparente, existe orden y estructura, y de hecho muchas propiedades de los materiales dependen justamente de cómo vibran sus moléculas. En un compuesto, y sobre todo a temperatura ambiente, las moléculas no vibran al unísono. Cada una tiene su propio ritmo (frecuencia) y puede hacerlo con diferente dirección.

¿Cómo conocer el movimiento de cada una de ellas? Ahora, un equipo de investigadores, entre los que se encuentra un argentino que acaba de volver al país, ha logrado medir las vibraciones de una sola molécula a temperatura ambiente. El avance se acaba de publicar en la revista *Nature*.

"Para poder detectar estas vibraciones uno tiene que medir más rápido que los movimientos moleculares, que se producen en *femtosegundos*, es decir, una millonésima de millonésima de milisegundo", detalla el doctor Fernando Stefani, ingeniero de materiales egresado del Instituto Sábató de la Comisión Nacional de Energía Atómica, y ahora investigador en el Departamento de Física de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

En el trabajo, se utilizaron pulsos láser con una duración de 15 femtosegundos y se observaron vibraciones moleculares con períodos de alrededor de 30 femtosegundos.

Según el modo de vibrar, una molécula puede dividirse en dos productos determinados, o en otros diferentes. Hace algunos años, se descubrió que mediante la interacción con luz láser se pueden excitar modos específicos de vibración en moléculas y de esa manera guiar una reacción química, suprimiendo, por ejemplo, uno de los productos de la reacción, y obteniendo sólo el otro.

Uno de los pioneros en esta área fue Ahmed Zewail, un químico estadounidense, de origen egipcio, que recibió el Premio Nobel de Química en 1999 porque mediante el uso de pulsos láser muy cortos pudo detectar los diferentes pasos de una reacción química, como si hubiera filmado esas reacciones. Es lo que se conoce

como femtoquímica o espectroscopía ultrarrápida.

Pero la investigación que se publica en *Nature* avanzó un paso más. "Lo que demostramos es que se pueden observar y controlar vibraciones en una sola molécula. Vemos que moléculas químicamente idénticas pueden vibrar a su propio ritmo individual. Esto explica por qué en los experimentos usuales, que se hacen con muestras donde hay muchísimas moléculas, se obtiene un comportamiento promedio pequeño: si dos moléculas vibran con fase opuesta, su respuesta global se anula", indica el investigador, que se doctoró en el Instituto Max Planck para la Investigación de Polímeros de Mainz, Alemania.

Aprovechando la posibilidad de manipular moléculas de manera individual, los investigadores exploraron los límites de esta técnica utilizando un tren de pulsos láser ultrarrápidos; el tiempo y la fase de cada pulso se controlan en la escala de femtosegundos.

"Cada pulso láser le da un «envión» a la molécula para que vibre, es como si uno la hamacara. Si lo hace a su propia frecuencia, y con la fase correcta, la molécula vibra cada vez más. Si lo hace en el sentido contrario, la molécula se frena. Así se puede guiar su movimiento", señala Stefani.

El trabajo, que estaba "al límite de lo tecnológico", según el investigador, combinó dos técnicas muy complejas: un láser de pulsos de 10 a 15 femtosegundos, y un microscopio óptico ultrasensible para la detección de moléculas individuales. Los experimentos se realizaron en el Instituto de Ciencias Fotónicas (ICFO), de Barcelona, y el equipo estuvo conformado, entre otros, por un estudiante holandés, Daan Brinks, y por Niek van Hulst, investigador holandés que trabaja en España.

Posibles aplicaciones

Estos experimentos fueron realizados con moléculas de un colorante sintético fluorescente (absorbe y emite luz de manera eficiente). Ahora Stefani se dedicará a estudiar moléculas naturales como las involucradas en la fotosíntesis de las plantas, que absorben luz de manera muy eficiente para transformarla en energía química. Estas son moléculas grandes, con muchos átomos, y sus vibraciones no se pueden predecir, hay que medirlas en forma experimental. Al ser tan complejas, hay más probabilidades de que una sea diferente de las otras.

"Entender los movimientos intramoleculares a temperatura ambiente en entornos complejos es un paso fundamental para controlar el flujo de energía en sistemas biológicos y sintéticos", destaca.

"Por ejemplo, sería un gran avance para el desarrollo de celdas solares si uno pudiese encontrar moléculas que absorban luz en forma más efectiva, y que guíen esa energía a centros de separación de cargas", aventura Stefani.

Centro de Divulgación Científica, Facultad de Ciencias Exactas, UBA

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1278022&origen=NLCien

Cuando la historia es una gran novela épica

Entrevista en Módena con uno de los reyes de la narración histórica. El autor italiano de la famosa serie Aléxandros habla del fenómeno editorial del género, de sus investigaciones y del lugar que ocupa la imaginación en sus documentados y trepidantes libros

Sábado 26 de junio de 2010



Foto: ANTONELLO MUSCA

Por Elisabetta Piqué
Corresponsal en Italia - Módena, 2010

El taxi llega a su *villa*, rodeada por un cuidadísimo parque, luego de media hora de viaje desde la estación de Bolonia, a través de una encantadora campiña llena de duraznos en flor. Valerio Massimo Manfredi, barba y melena blanca, 67 años muy bien llevados, nos espera en la entrada.

Apenas lo reconoce, el taxista, un muchacho joven, sale como una saeta del auto y corre a saludarlo. "Me leí todos sus libros y quería felicitarlo", le dice. Manfredi, escritor italiano que saltó a la fama internacional con la serie *Aléxandros*, no oculta su satisfacción. Está acostumbrado a este tipo de escenas. Según cuenta a **adncultura** durante una larga entrevista en su enorme y ecléctica casa de Piumazzo -"hecha a mi imagen y semejanza", según dice-, que se hizo construir hace cinco años en un terreno cercano al de su familia, para él es normal que la gente lo pare por la calle para decirle que ha leído todas sus novelas. En la charla, almuerzo y café de por medio, Manfredi reveló cómo llegó a ser tan conocido en Italia -donde condujo varios programas televisivos de historia- y a ser considerado en el mundo (mal que le pese) una suerte de "rey" de la novela histórica.

La serie *Aléxandro*, que escribió en 1998, vendió seis millones de ejemplares y fue traducida a treinta y seis lenguas en cincuenta y cinco países. "Escribí la trilogía como en apnea, sin parar nunca para mantener la tensión y la excitación. Escribí mil ciento setenta y cinco páginas en once meses: es una exageración y también una blasfemia, porque una opinión difundida entre los escritores es que debe haber una suerte de maceración... Pero el mío es otro modo de escribir, que hace que uno arrastre al lector en un vórtice", explica.

Manfredi, casado con una estadounidense y padre de dos hijos (Giulia, de 25 años y Fabio, de 22), escribió muchos otros libros exitosos. Y acaba de publicar un *thriller* político, *Los idus de marzo*, sobre el asesinato de Julio César. Nacido en Piumazzo, pueblito de la provincia de Módena, en la región de Emilia Romagna, en los años 70 se dio cuenta de que tenía talento para escribir. En ese momento, enseñaba en la universidad Arqueología y topografía del mundo antiguo, tras haber estudiado Letras Clásicas en la Universidad de Bolonia y haberse especializado en topografía del mundo antiguo en la Universidad Católica de Milán. Fueron sus estudios, junto a sus apasionantes viajes y aventuras por el mundo (en Oriente, Pakistán, Afganistán, Irán, Irak, Marruecos, Jordania, etcétera), lo que permitió que fuera madurando en su interior el mundo que luego saldría a flote en sus libros.

-¿Escribía de niño?

-No, de chico leía muchísimo, porque al estar cinco años pupilo en un colegio, tampoco había muchas otras distracciones...

-¿Y leía de todo?

-De todo. Pero me gustaban mucho la aventura, los viajes. Julio Verne, Emilio Salgari, pero también otras cosas. A los 16 años había leído todo Edgar Allan Poe, Dickens. Me gustaba escribir, por ejemplo, las redacciones para la escuela. A los 20 años, como todo el mundo, yo también probé escribir. Justo el otro día encontré en el archivo, poniendo un poco de orden, una carpeta que decía "Intentos literarios". Y hay poesías de cuando estaba en la secundaria. Creo que todos hemos escrito poesías en la secundaria...

-¿Cómo fue el paso hacia la novela histórica?

-A la novela en general, porque yo he escrito de todo. La mitad de mis libros está ambientada en el presente: *El oráculo* (años 70), *La torre de la soledad* (años 30), *Quimaira* (ahora), *El faraón del desierto* (tercer milenio). Es decir, no tengo límites. Por otra parte, creo que todas las novelas son históricas. ¿Quién puede escribir una novela fuera de la historia? ¡Dios! Empecé a escribir por pura casualidad. Yo hacía unas pequeñas colaboraciones para una editorial de Bolonia. Ellos publicaban sólo clásicos, porque no pagaban derechos de autor... Un día la editora me dijo que iban a sacar una serie de narrativa, pero esta vez original y me preguntó: "¿Por qué no probás vos también? Sé que estás en el Instituto de Historia Antigua". Le contesté que nunca lo había hecho, pero que podía probar. Fue así como escribí una novela (en verdad, la mitad de una novela, porque ellos no querían que superara las 150 páginas) que se vendió bastante bien.

-¿Cuál?

-El título era otro, pero esa novela se convirtió luego en la primera parte de uno de mis libros más exitosos, *Talos de Esparta*.

-¿En qué año lo escribió?

-Años 70... Entonces me di cuenta de que era capaz de escribir. Y unos años más tarde se me ocurrió otra idea. Estaba excavando cerca de Roma con mis estudiantes de la Universidad Católica de Milán, huésped de mis colegas de la Universidad de Roma. Pensé que quería un editor más grande y sin ningún tipo de límites. La idea de escribir un libro, enviarlo y que después me mandaran la tarjeta amarilla "No entra en los programas editoriales" no me cerraba. Gracias a un amigo que trabajaba en Mondadori, logré obtener una cita con el editor y le planteé que quería exponerle un proyecto editorial. "Sabe, si todos vinieran a exponernos proyectos editoriales, nosotros no haríamos nada", me contestó. "Tiene razón, ya no lo molesto más", le respondí. Mientras me estaba yendo, agregué: "Pero si usted me da cinco minutos, se dará cuenta de que si no me los hubiera dado, no se lo habría perdonado jamás". Él se quedó descolocado. "A ver, escuchemos", me dijo. Y yo empecé a contarle la trama, como si fuera una película, todo pá, pá, pá...

-¿Era Aléxandros?

-No, *Aléxandros* llegó varios años después. Era *Paladión*, una historia moderna, con un ritmo infernal, un *thriller* arqueológico impresionante. Terminados los cinco minutos que habíamos convenido, le dije: "No quisiera aprovecharme de usted". Y el editor me detuvo: "No, no, tómese todo el tiempo que quiera, siéntese por favor". Entonces me di cuenta de que la cosa estaba cerrada... Me hizo hablar durante una hora, y yo también inventaba mientras hablaba, porque ni siquiera había hecho un esqueleto de la novela. Al final me dijo: "Es una historia fantástica, pero quién sabe cuándo usted la va a escribir". Le contesté: "Este verano, y si mientras tanto usted también me hace un contrato, voy a estar aún más contento". Fue así como salió esa novela, que fue un éxito.

-La primera novela con Mondadori.

-Sí, y después siempre me quedé en Mondadori.

-¿Por qué se leen las novelas históricas?

-Creo que la gente lee lo que le gusta, lo que considera lindo y apasionante. De qué tema se trate es un problema secundario. Como dije antes, no existe una novela que no sea histórica porque ¿cómo se hace, si no, para ambientarla? Para mí, más que la novela histórica, lo que fascina es la Antigüedad. La Antigüedad fascina porque vivimos en una dimensión cada vez más aleatoria, en una situación en la que prácticamente el ser humano, el individuo, es como una hoja al viento. Ya no hay más ideologías, no hay más creencias. La religión sufre por varios motivos. No hay más un punto de referencia: la globalización ha roto todos los obstáculos, todas las separaciones, pero también todas las formas de contención. Si uno va al pueblo a comprar algo, hay cosas chinas. Ya no existe el mundo al que estábamos acostumbrados y las personas tienen la impresión de no ser importantes. Las sociedades son cada vez más grandes y el individuo está cada vez menos presente o es cada vez menos tenido en consideración. Por ejemplo, Internet y el hecho de que todos quieran ser visibles en la Red, que todos quieran comunicarse, es una señal. No quieren estar en la oscuridad. La Antigüedad aparece como una dimensión en la que todavía había espacio para el individuo, el misterio, la aventura, para expandir la propia personalidad. Hoy la gran mayoría de las personas lleva una vida que no tiene ningún sentido: se levantan a la mañana, van a trabajar, hacen lo mismo todos los días, vuelven a la noche a su casa, encienden el televisor y se van a dormir. Esto, trescientos días al año. Y cuando se toman las vacaciones, van a los mismos lugares a hacer lo mismo que hacen todos. Por eso la Antigüedad es *another time*, *another place*, un lugar donde de algún modo todo era posible y todo era imposible. De hecho, podía suceder que un muchacho de 21 años como Alejandro tuviera el mundo de rodillas, frente a él, a la edad de mi hijo, a quien mi mujer todavía persigue diciéndole: "Comé la banana". Y también está la cuestión del exotismo y la curiosidad por dialogar de alguna manera con los propios antepasados. Hay muchos aspectos que ayudan.

-¿Quizás también ayude el hecho de que ya no existe una épica moderna?

-La épica no existe más. La épica fue el cine por un cierto período de tiempo. Pero también ahí estamos en las últimas fronteras. Sí, está *Avatar* pero después de *Avatar*, ¿qué se puede hacer?

-¿La vio?

-Sí, el distribuidor para Italia, que es muy amigo mío, quiso que yo estuviera en el estreno.

-¿Le gustó?

-Bueno... Es un film extraordinario desde muchos puntos de vista. Pero su importancia es que uno se da cuenta de que hemos llegado a un punto en que ya no hay nada imposible. La verdad es que ahora ni siquiera recuerdo la trama de *Avatar*, me acuerdo más de los pitufos. Las películas que me sé de memoria son *Blade Runner*, de Ridley Scott, *The Blues Brothers*, o *Matrix*, el primero, o *El Padrino*. Es decir, ese tipo de películas que te quedan impresas porque están construidas de manera potente, con densidad sentimental, emotiva, con potencia expresiva. Es ése el tipo de películas que recuerdo. *Avatar* es una orgía óptica pero no me convence.

-¿Y cuánto de aventura y cine hay en sus novelas?

-En una novela hay de todo. El objetivo principal de la literatura es transmitir emociones y, a través de las emociones, también mensajes. Deriva justamente del hecho de que tenemos una mente que es mucho más grande que nuestra vida. Una mente que tiene capacidades infinitamente superiores a nuestro destino personal. Salgari, por ejemplo, que es uno de los más grandes escritores de aventura italianos, no se movió nunca de Turín. Sin embargo, ambientó sus novelas en todo el mundo porque era capaz de soñar, de inventar, de imaginar. Para que la emoción se transmita, todo debe parecer auténtico, aun si no lo es, aun donde no lo es. Por eso la perfección de los detalles, de los ambientes, de las situaciones es fundamental, si no, se rompe la magia.

-¿Hay reglas en cuanto a la imaginación histórica? ¿Cuál es el equilibrio entre la imaginación histórica y la ficción o la invención?

-La imaginación es ficción. Si nosotros hablamos de una novela, prescindiendo del período en que está ambientada, porque no cambia nada, siempre es imaginación. El otro día presentaba *Los idus de marzo* en Estados Unidos y en un momento me preguntaron cuánto hay de auténtico y cuánto de imaginación. Y es todo imaginación, si bien todo lo que cuento ha ocurrido en la realidad. Porque cuando habla César y hay un

diálogo entre él, y por ejemplo, su mujer, o entre él y Cleopatra, soy yo el que habla. ¡No es él, no es Cleopatra, soy yo el que habla! De lo que realmente dijo César en su vida tendremos poquísimas frases que nos han llegado. Por lo tanto, es todo imaginación. Al mismo tiempo, digamos que mucho de lo que sucede en las páginas de la novela realmente ha sucedido. ¡Es otra dimensión! La historia con H mayúscula es el intento colectivo de la humanidad de construir una memoria común. La memoria después se transforma en identidad, algo de lo que tenemos una necesidad absoluta. Nadie puede vivir sin memoria, nadie puede vivir sin identidad. Pero sustancialmente hay dos dimensiones: la cronológica (esto pasó antes, esto pasó después) y la "política" (esto pasó debido a esto y tuvo estas consecuencias). La literatura tiene una tercera dimensión que es la de la vida, de los sentimientos, de las emociones, del terror, de la ansiedad, del amor. Tiene la capacidad de recrear ambientes. Ninguna página histórica mueve sus personajes en una situación ambiental de la misma forma, de modo unitario. Tenemos, por ejemplo, textos especializados que hablan de la vida cotidiana de Roma en el siglo I. Pero si hablamos de César, es todo un discurso, a nivel histórico, político, ideológico y cronológico. Son dos formas expresivas totalmente distintas.

-¿Como investiga los temas?

-Bueno, en literatura la investigación es bastante esencial pero no es tan radical, profunda y abarcadora como en el campo científico y es muy distinta de la que se hace en el ámbito histórico y científico. Por ejemplo, nada de lo que se cuenta en mi novela *La torre de la soledad* es verdadero, pero es una de las novelas que más me gustan. Tomemos la *Odisea*, que es para mí la novela más grande de todos los tiempos: nosotros sabemos bien que los cíclopes no existen, que las sirenas no existen, que los monstruos no existen, pero sin la *Odisea* seríamos mucho, mucho más pobres. Porque ahí el tema es otro: es contar la historia de un hombre en el que todos nos reconocemos. Cada uno de nosotros se reconoce en el protagonista de la *Odisea*, en esa ansiedad de ir siempre más allá, de perseguir un horizonte que se aleja cada vez que tratamos de acercarnos. El hecho de querer ir lejos pero también querer volver, las contradicciones del hombre, sus sentimientos, que son contradictorios pero que son el sentido de la vida, la sal de la vida. En suma, la investigación tiene como fin sobre todo dar un ambiente que sea auténtico. Si yo planto una banana en el jardín de Julio César, ya está, no es más algo creíble, no tiene más sentido, se descubre enseguida lo falso.

-Y para Los idus de marzo, ¿cuánto tiempo de investigación necesitó?, ¿qué documentación?

-Son cosas que conozco, por lo que se trata sobre todo de fórmulas de control. Es decir, yo voy a controlar si efectivamente tal día Cicerón estaba presente en Roma, o si Cleopatra estaba tal noche en la *villa* de César del otro lado del Tíber... Porque todo lo que es posible restituir a su autenticidad tiene que estar. Después, está la libertad del escritor de representar a los personajes de modo creíble, pero desde el punto de vista de la vida. O sea, el lector en ese momento puede asistir a un encuentro de los conjurados en una casa de Roma, de noche, a las dos de la mañana; puede asistir a las discusiones, observar las rivalidades, los distintos puntos de vista, los miedos de los unos, las decisiones de los otros... Y todo esto es imaginación, aun si es plausible. Por otra parte, tampoco en la historia existe un confín neto entre imaginación, literatura y expresión histórica. El discurso de Pericles sobre los caídos, llamado *Epitafion*, del primer año de la Guerra del Peloponeso, es considerado una de las piezas más altas tanto de la historia como de la literatura porque, por un lado, es el manifiesto de la democracia ateniense, y por otro, su fuerza y su potencia expresiva son extraordinarias. Si leo una obra literaria ambientada en un determinado período histórico, absorbo también una cantidad de elementos que son parte del ambiente de esa época, pero que nunca veo juntos en una página de historia. Por ejemplo, en este momento está ocurriendo una cosa: hay una entrevista, yo estoy vestido de un cierto modo, ésta es una alfombra hecha de tal otro modo, hay un cuadro en la pared, hay un fotógrafo que está sacando fotos, estamos tomando un café, que fue hecho de tal modo, etcétera. Son los elementos que forman la realidad. Nunca están todos juntos en una página de historia, sino que sólo están en una página de literatura, y es ésa la magia, la fascinación... ¡Es la vida! ¿Nosotros qué queremos de la literatura? Queremos esa vida que nuestro destino personal no nos ha concedido. Por eso soñamos de noche y soñamos también de día. La investigación, si uno quiere, se la puede mandar a hacer a un muchacho del tercer año de la universidad. Le da tres mil euros y le dice: "Controlame estas cosas". Si es diligente y no es un estúpido, lo hace. Pero ser un escritor exige una cosa que se llama talento, que no se puede aprender. O se lo tiene o no se lo tiene. En eso reside la capacidad de cautivar a las personas, de transmitir emociones.

-¿Con cuál de todas las novelas que escribió se divirtió más?

-Más que diversión escribir es siempre una fatiga... Una de las novelas que más amo es *El oráculo*, que está

ambientada en la Grecia de los años 70, durante la dictadura de los coroneles. Yo estaba en Atenas durante la noche del asalto al Politécnico... La historia está infiltrada por una profecía del undécimo libro de la *Odisea*, es decir, una profecía de dos mil setecientos años, que en un momento es lo que da el sentido del misterio y de la imaginación, lo que da el sentido de todos los hechos. Esto sólo puede suceder en una historia imaginada, inventada, construida, donde existe la posibilidad de combinar de todo, de crear todos los elementos posibles, que pueden recrear completamente el mundo. Eso es lo que hace que el lector se encuentre dentro de la novela y no afuera. Como en una página histórica, en la que el lector también está fuera de los sentimientos y de las emociones, porque debe él mismo, como el historiador, intentar acercarse lo más posible a una posible verdad. ¿Qué pasó realmente? Sabemos que la verdad es un concepto abstracto. Cada uno de nosotros tiene su punto de vista sobre la verdad. La historia tiene la carga de la prueba, mientras que la literatura, no. En literatura uno habla como si fuera el único testigo existente de lo que está contando. Después, está en su honestidad intelectual crear un mundo donde existen las emociones, que son protagonistas, y al mismo tiempo, un mundo que él, en su alma, siente que es el más cercano posible, de todos modos, a una verdad. Pero es otro registro, es otra forma expresiva.

-¿En qué sentido?

-Cuando Tucídides escribe la *Guerra del Peloponeso*, que marca el inicio de la historiografía moderna, dice: "Olvídense de los poetas, ellos escriben por el placer del auditorio, de la gente que los escucha, ellos escriben para entretener; lo que escribo yo es un patrimonio para siempre, porque yo soy testigo de las cosas, yo les digo lo que realmente sucedió". Aunque después esto no sea cierto, porque existe lo que llamamos "crítica de las fuentes", que es un sistema muy sofisticado para analizar cualquier tipo de testimonio y tratar de extraer todo lo que es atendible y lo que, en cambio, es un punto de vista, también quizá muy personal, de la fuente que estamos leyendo. Por eso, al final, se trata de mundos que no se pueden separar con una línea neta. Reitero, no importa el tipo de ambientación. Cualquier ambientación es posible en literatura. También en el futuro. Las cosas no cambian por eso. ¿Por qué nacieron la épica, el teatro, la poesía, la ópera, el cine? Porque nos ofrecen vidas que nosotros nunca hubiéramos podido vivir, pero que queremos vivir. Cuando íbamos al cine de chicos, salíamos y enseguida cada uno quería ser en el juego el héroe que había visto en la pantalla. Imitábamos su modo de comportarse, de hablar, de empuñar la pistola. ¿Por qué? Porque en esas dos horas cada uno de nosotros se había convertido en el héroe que veía en la pantalla, así como cuando uno lee la *Odisea*, se convierte en Ulises. Ésa es la fuerza de este modo de narrar. Nosotros necesitamos de la memoria y de la identidad, pero también necesitamos de la emoción. Porque una vida sin emociones es una vida sin sentido.

-Usted dirigió una colección en la que eligió a escritores para que novelaran todo Roma...

-Sí, el editor eligió buenos escritores y cada uno tomó un argumento principal de la historia de Roma. Yo participé en el proyecto general y es algo que está funcionando bien. Son cosas que, si están bien hechas, ejercen siempre mucha fascinación.

-¿Ahora en qué está trabajando?

-El año pasado trabajé mucho para el cine, un gran proyecto internacional, una trilogía épica que está en fase de guión... Pero veremos, son proyectos enormes.

-¿De qué se trata?

-Lamentablemente no puedo decir más que eso. La producción en su momento anunciará la cosa, porque son proyectos tan complejos, difíciles y costosos que es mejor no hablar. Para mí fue una experiencia extraordinaria. Lo más extraordinario fue indagar sobre un período, una época y una situación que conocía en la medida en que cualquier persona de cierta cultura conoce esas cosas, pero en las que nunca había ido a fondo. Ahí sí que tuve que estudiar a fondo, porque si uno quiere tener una competencia aceptable en cualquier campo, debe especializarse, si no, es imposible saber todo.

-¿Entonces no está escribiendo ninguna novela ahora?

-No. Mi última novela fue *Los idus de marzo*, que presenté en Estados Unidos hace unas semanas.

-Una novela que es muy actual...

-Sí, es un *thriller* político. Yo me quedé fascinado por el componente caótico de la historia. Es una ilusión creer que el ser humano puede forjar su propio destino. Puede hacer mucho, pero al final se le escapa. Puede pasar cualquier cosa. Basta un terremoto, o pensemos en el avión que se cayó con el presidente y medio gobierno de Polonia... Ése es un aspecto caótico de la historia. Nadie podía esperarse algo parecido. En *Los*

Idus de marzo yo me di cuenta de que en los últimos veinte minutos, pasó de todo. Yo hice mis cálculos y diez minutos antes de que se diera el primer golpe de puñal, los conjurados estaban listos para matarse. Pero después pasó otra cosa, una estupidez, y eso es muy fascinante. El hecho de que llega cierta noticia, o de que uno interpreta de una cierta manera una mirada, hubiera podido cambiar el curso de los hechos, también de los nuestros, y hubiera podido cambiar nuestra vida de hombres de hoy. Eso es fascinante. Además, hay algo siempre actual, que es cuánto el hombre está dispuesto a pagar en términos de libertad para tener paz, prosperidad, tranquilidad; para olvidar el horror, las venganzas, los asesinatos, las ejecuciones sumarias. ¿Cuánto pesa el miedo en el plato de la balanza? Y el rol de hombres especiales como lo fue César. Un hombre que dice: "Aquí alguien tiene que poner fin a las guerras civiles porque si no, todo este mundo terminará", y tenía razón. Muchos años después Tácito, hablando de la "pax Augustea", dirá *tranquillitas non libertas* (tranquilidad, no libertad). Pero también es cierto que seguimos viendo cosas tan tremendas como esos padres a quienes les devuelven el cadáver de un hijo de 20 años, uno de esos chicos que caen en Bagdad o en Afganistán... ¿Cuánto estamos dispuestos a pagar para que esto no sea más necesario? Son problemas eternos. César estaba convencido de que era el hombre justo para poner fin a todo eso. Pero para lograrlo era necesario un poder casi absoluto, nadie sabe por cuánto tiempo. Él se metió en un camino sin retorno, dijo "Ahora o nunca más. O lo hago yo o será el fin".

-¿Qué diferencia hay entre su *Idus de marzo* y lo que hizo Shakespeare?

-Que Shakespeare es un genio y yo no [risas]. Yo soy una persona dotada de alguna capacidad de imaginación, de intensidad de sentimientos y de capacidad emotiva, pero Shakespeare era un gigante, como Dante Alighieri. Dante siempre me impresionó porque escribió una carta a su protector Cangrande della Scala que dice: "Yo vi en serio las cosas que escribí". Lo cual obviamente no es cierto porque Dante no fue al infierno ni al purgatorio ni al paraíso... Esperemos de todos modos que exista el paraíso, porque se lo ha merecido. Su mente, su potencia imaginativa lo hicieron real. Nunca me olvido de una frase del film *Matrix*, el primero: "Your mind makes it real" (Tu mente lo hace real), no hay nada más cierto... ¿Cuántas veces a la una o a la dos de la mañana, mientras escribo en la oscuridad, con la música, se me llenan los ojos de lágrimas, o siento terror y tengo que parar, mirar un poco de televisión e irme a la cama? ¿Por qué? Porque uno se autosugestiona y es el modo con que uno puede comunicar emociones a la gente. Esto queda confirmado por el hecho de que la gente me para en la calle y me dice: "Leí todo lo que usted escribió", y las ediciones económicas de mis novelas son reimpresas cada cuatro o cinco meses en Italia y también en el exterior.

-¿Cómo es su rutina?

-Lo ideal sería sentarse a escribir cuando uno tiene ganas. Pero en la realidad la vida es distinta. Existen empresas con miles de empleados que ponen en pie toda una maquinaria y uno no puede hacerse la estrella de Hollywood. Existe también un aspecto profesional por el cual, si uno se compromete a entregar el libro tal día, hay que tratar de cumplir. Dicho esto, uno logra desarrollar la capacidad de sumergirse repentinamente adentro de una gran aventura como si no hubiera pasado nada. Yo prefiero trabajar de noche.

-Es un pájaro nocturno...

-Sí, todas las mañanas hago una hora de gimnasia, después leo los diarios, los mails, respondo mensajes, llamados. De tarde estudio, me preparo, pero para la narrativa trabajo de noche. Para los ensayos no, escribo de mañana o en la tarde. Como estoy firmemente convencido de que mis lectores esperan de mí una gran historia y emociones fortísimas, no estoy dispuesto a escribir una página que no merezca ser escrita. Por eso, tengo que trabajar en condiciones ideales. Yo no podría nunca trabajar en un hotel o en una estación. Puedo hacer trabajos de corrección o revisión de cosas ya escritas. Pero nunca lograré componer en un avión, en un tren o en un no lugar.

-¿Y escucha música clásica o de qué tipo mientras escribe?

-No, no. La música clásica es tan importante que termina por distraerte. Uno piensa en Beethoven y no piensa en la historia...

-¿Radio?

-No, son músicas ambientales. Tengo una persona que me hace especialmente unas compilaciones de diversas músicas. Me di cuenta de que para mí la música era vital, fundamental y conocí casualmente a una persona que se ocupa de eso y que elige las músicas. Yo ni siquiera sé lo que estoy escuchando, ella me prepara cosas extraordinarias, la alfombra narrativa: música de suspenso, de terror, patética, etcétera. Es la banda musical de mis sueños o de mis pesadillas.

-Si usted llega a un capítulo dramático, ¿ella ya sabe?

-Cuando yo empiezo a escribir, mi historia ya existe. Entonces le digo: "Mirá, voy a necesitar sustancialmente estas atmósferas", y ella me crea eso y me manda los CD.

-¿Fuma?

-Fumo dos cigarrillos por día.

-¿Cuáles son sus escritores preferidos contemporáneos? ¿Autores de novelas históricas?

-No leo novelas históricas, sino que leo de todo. Hace poco leí *La elegancia del erizo* . Pero también leo a Saviano, a Valerio Evangelisti, a McEwan... Leí mucha literatura del siglo XIX. A menudo releo los clásicos: Tolstoi, Dostoievski, Manzoni, Verga. Lamentablemente, en los últimos tiempos escribo más de lo que leo.

-Para terminar, usted dice que todas las novelas en verdad son históricas, pero ¿es menos artista un escritor de novelas históricas?

-Depende. Hay escritores que tienen un buen conocimiento de una determinada época y piensan que eso es suficiente para ser escritores. Y hacen ese híbrido que yo no amo mucho y que llaman historia novelada. En realidad, son personas que no tienen la capacidad de inventar una historia, por lo cual, como la historia ya está hecha, la cuentan como una ficción. Eso es un tipo de literatura menor, sin duda, porque no hay creatividad. Pero, por ejemplo, la literatura italiana moderna comienza con *Los novios* , de Alessandro Manzoni, que es una novela histórica y una obra maestra. ¿Por qué? Porque existe una historia que imaginó él, pero también existe la descripción de hechos reales, por ejemplo la peste de Milán, que es algo como para quedarse sin aliento. Ahí está la potencia creativa de un gran genio, que toma un hecho histórico y lo transforma en una visión onírica, de pesadilla, de una potencia devastadora. El dónde y el cuándo son relativos, lo importante es que salga una gran historia, que apasione, que cautive, que encante.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277562

La comunidad de los músicos

Por Carlos Guyot

De la Redacción de LA NACION

Sábado 26 de junio de 2010

Indaba es una comunidad internacional de músicos que exploran las posibilidades de la creación compartida on-line. "El sitio es más que una herramienta, es una comunidad de personas conectadas que colaboran creando música de una nueva manera", explican sus fundadores. El funcionamiento de Indaba es muy sencillo: cualquier músico (profesional o amateur) puede crear una sesión de grabación y subir al sitio una canción propia, un fragmento, o simplemente una idea musical en la sucesión de cuatro acordes de guitarra. A partir de allí y de acuerdo a las

elecciones del autor (hay sesiones privadas o públicas) el resto de la comunidad puede agregar su propio trabajo, haciendo regrabaciones de cualquier instrumento, colaborando con la composición, la ejecución, los arreglos o la mezcla de la canción.

En su búsqueda por desarrollar una nueva manera de concebir la creación musical, el sitio propone competencias y desafíos, uno de los cuales tiene como protagonista a Peter Gabriel. El músico liberó la grabación de su tema Games Without Frontiers, poniendo a disposición la pista original de cada instrumento y de la voz de aquel éxito de 1980. La competencia consiste entonces en hacer una mezcla (remix) del tema original agregando o quitando cualquier instrumento. Las más de 300 versiones ya subidas al sitio tendrán 25 finalistas votados por la comunidad, y un ganador elegido por un jurado que integra el propio Gabriel.

La revista Wired organizó su propio concurso bajo el lema "Veamos cómo podemos mejorar la colaboración musical derribando las barreras del espacio y el tiempo". Publicó en Indaba el fragmento de una canción original (batería, bajo y guitarra) e invitó a sus lectores a crear nuevas versiones agregando instrumentos y voces. Durante mayo, 122 participantes co-crearon 85 temas, de los cuales 5 finalistas están siendo votados en el sitio de la revista.

Si bien Indaba no es el único sitio de su tipo (MixMatchMusic ofrece un servicio similar y eJamming permite tocar en vivo vía Internet, por ejemplo) es el mejor exponente de los cambios en marcha: Internet ya modificó profundamente la manera en que escuchamos música, y posiblemente modifique ahora el modo en que la creamos.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1278659



Logo designed by

Laura Ramos

Mentir para contar una historia real

Las vidas de una docena de mujeres homosexuales constituyen la materia narrativa de La niña guerrera (Planeta), en cuya escritura la autora combinó biografía, ficción y prosa periodística

Sábado 26 de junio de 2010



Laura Ramos Foto: MARTÍN ACOSTA

Por Natalia Blanc

De la redacción de LA NACION

Hace tiempo ya que Laura Ramos trabaja con el cruce entre géneros: historia de vida, ensayo, reflexión crítica y autobiografía. En su primera novela, *Diario íntimo de una niña anticuada* (Sudamericana, 2002), combinó el tono confesional con el relato de las aventuras sentimentales de una adolescente porteña de los años setenta, narrado con diversos estilos e influencias, de Emily Brontë a Jane Austen. En su último libro, *La niña guerrera* (Planeta), conjuga la biografía, la ficción y el perfil periodístico en una docena de historias de mujeres homosexuales.

Entre las protagonistas hay argentinas y extranjeras, profesionales y artistas, religiosas y ateas, militantes por los derechos gays que usan su nombre real y algunas que aparecen con seudónimo para preservar su identidad. Durante cinco años, la escritora (hija de Jorge Abelardo Ramos) realizó las entrevistas, escribió y reescribió las historias y seleccionó aquellas que más la conmovieron. Decidió presentarlas en dos partes (denominadas Primer y Segundo Álbum). Guardó para el final las semblanzas de la cineasta Albertina Carri y la periodista Marta Dillon, a quienes retrata en principio en forma individual y luego como pareja. Para el prólogo, titulado "La niña mentirosa", Ramos eligió una anécdota personal, un episodio de la infancia que la coloca en un rol ambiguo. "Me encanta que ese texto siembre una sospecha -dice Ramos durante la entrevista con **adn cultura** -. El lugar del escritor es el del mentiroso; el escritor es el que elige mentir para contar situaciones corridas de la realidad."

La decisión de aparecer como una protagonista más del libro tuvo que ver, según la autora, con su interés por explorar el cruce de géneros y también con la relación que estableció con las entrevistadas. "Quería mostrarles a ellas y a los lectores dónde estaba plantada. Necesitaba decir sin hipocresía desde qué lugar estaba escribiendo. Si bien intenté desaparecer en la escritura y subordinar mi estilo a la voz de los personajes, sé que eso es una impostación. Uno nunca desaparece del todo. Esa elección es una postura literaria y política",

explica mientras sirve un té inglés con masitas.

Durante el proceso de escritura, Ramos cambió varias veces de idea con respecto a cómo presentar las historias. "En un momento eran sólo entrevistas. Después me pareció que sería mejor escribir cada caso con un estilo distinto: carta, confesión, uno a la manera de Henry James, otro a la Jane Austen. Pero las historias resultaron tan potentes que se impusieron solas y me di cuenta de que no podía cargarles un estilo. Entonces decidí oscurecer mi papel de escritora en función de la voz de las protagonistas. Creo que eso está cumplido. Cada una está contada desde su mirada: me metí en el personaje y tomé su voz."

-¿Por qué decidió contar historias reales de lesbianas?

-Creo que el tema surgió como un subproducto de "Buenos Aires me mata", la columna sobre vanguardias artísticas que escribí en el suplemento Sí, de *Clarín*, durante los años noventa. Había terminado mi primera novela y necesitaba aire fresco. Miré a mi alrededor y encontré lo que había quedado de aquella gran movida cultural, integrada en su mayoría por lesbianas. Pensé que sería interesante acercarme al mundo vivo de esas chicas gays, modernas, interesadas en el arte. Una de ellas, Lisa Kerner, que organiza las fiestas itinerantes Brandon, me pasó su red de amigas en Buenos Aires. Mientras tanto, empecé a pedir contactos en todo el mundo; recibí muchas respuestas y hasta entrevistas realizadas por amigas que vivían en el exterior. Si me parecían interesantes, les pedía que volvieran a entrevistarlas y yo les mandaba preguntas. Después viajé para conocerlas y escucharlas de primera mano.

Cuando se le pregunta con qué criterio eligió las historias para incluir en el libro, Ramos responde: "Debe de haber muchos motivos que desconozco, pero hay dos que puedo reconocer: uno es la profundidad y la verdad artística de cada una. A pesar de que uno edita cuando cuenta algo y elige a quién poner en el lugar del bueno y a quién en el del malvado, creí en sus verdades y decidí tomar partido desde esa mirada. Cuando yo las juzgaba y no lograba meterme en esa historia, las eliminaba. Ése fue el primer criterio".

El segundo, para Ramos, es "más perverso y complicado". Explica: "Tiene que ver con mi *leitmotiv*, mi trauma, para usar una palabra muy antigua, que deriva de la particular educación que recibí. Crecer con un padre revolucionario y una madre feminista me llevó a formar unos estereotipos ligados al lenguaje y la estructura de la literatura para chicas, afectada, insoportable. Estos tics, para mí, están relacionados con mi formación moral, como persona y escritora. Para poder salir adelante en ese lugar tan dislocado, me estructuré un mundo, una literatura alrededor de *Mujercitas* y todas sus representaciones".

-¿Hablar sobre la elección sexual de personas reales fue un límite o un desafío a la hora de escribir?

-Fue un límite y me resultó muy complicado. Cada historia era escrita en una primera versión y reescrita en función de las observaciones de las chicas. Eso me limitó muchísimo. En algunas, ficcionalicé a partir de mi propia historia. En otras, como con Dalia Rosetti, por ejemplo, que es el seudónimo de una artista, un personaje de ficción cuenta su historia verdadera. Se dio un juego entre ficción y realidad que me apasionó. No era una biografía ni tenía secretos que revelar. Yo quería contar la visión arbitraria, subjetiva de cada una, sobre su propia vida. Como dijo Truman Capote, "sólo escribí la mitad de lo que vi". Las historias parecen fuertes, pornográficas, políticamente incorrectas o muy arriesgadas, pero es la mitad de lo que me contaron.

-¿Le resultó más difícil escribir sobre su propia historia?

-No, porque hace rato que trabajo con textos autobiográficos, reflexivos, un poco irónicos. Llegué a una instancia en la que agradezco la vida extravagante de mi familia porque me proporcionó material. Soy una persona sin imaginación, pero por lo menos tengo una historia interesante. Doy gracias a mi madrastra, a mi papá, al puré instantáneo que preparaba mi mamá, porque son una herramienta artística con la que opero sobre el mundo.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277563

Andreas Huyssen

"Lo 'post' sigue perturbándome"

El crítico cultural alemán habla del problema todavía vigente que se deriva de considerar al modernismo superado por la posmodernidad, tema de su último libro, y de la necesidad de vincular memoria y justicia con una comprensión profunda de los derechos humanos

Sábado 26 de junio de 2010



Huyssen aborda los cambios culturales y políticos que se produjeron desde la década de 1990 Foto: Gentileza del autor

Por Pablo Gianera

De la Redacción de LA NACION

Cuando hacia 1986 publicó su recopilación de ensayos *Después de la gran división*, un libro que se convertiría rápidamente en una referencia en las discusiones sobre estética contemporánea, el crítico cultural alemán Andreas Huyssen, cofundador de la prestigiosa revista *New German Critique*, puso en negro sobre blanco la insidiosa dialéctica entre el modernismo y la posmodernidad en un mundo que era muy diferente. A partir de la pugna entre arte alto y cultura de masas, típica del pensamiento modernista (ese divorcio categórico es justamente la "gran división"), se mostraba el modo como las vanguardias históricas habían procurado encontrar una relación alternativa entre esos extremos. Lo posmoderno, justamente, quedaba entramado con el alto modernismo y con la vanguardia, con el neoconservadurismo y con el posestructuralismo. Lúcidamente, Huyssen parecía tan desconfiado de la negatividad radical de la teoría crítica como del optimismo afirmativo. Lo posmoderno era visto como "nuestro problema y nuestra esperanza".

Casi un cuarto de siglo más tarde, *Modernismo después de la posmodernidad*, recién distribuido por Gedisa, revisa críticamente esos problemas y esas esperanzas. Los objetos ya no son Peter Weiss, Hollywood, el arte pop, Warhol, Duchamp sino la nostalgia de las ruinas, la pintura de Guillermo Kuitca, la escultura de la colombiana Doris Salcedo, W. G. Sebald, el *fin de siècle* vienés, las políticas de la memoria y, de manera más general, los vínculos entre historia y memoria; la perspectiva es más abierta, pero los intereses son los mismos. Acaso por eso Huyssen no concibe este libro en oposición al anterior. "*Después de la gran división* discutía que mucho de lo que se entendía como posmodernismo en las artes constituía una apropiación y transformación específicamente estadounidenses de las vanguardias históricas europeas", explica. "Y el posestructuralismo, por lo general identificado equivocadamente en Estados Unidos con lo posmoderno, proporcionaba una genealogía teórica del modernismo antes que una ruptura posmoderna con el pasado. Gran parte de este análisis sigue vigente, aun cuando en su momento pueda haber subestimado los tráficados entre el alto modernismo y los medios populares. En este sentido, este nuevo libro no constituye ni una corrección ni

una mirada retrospectiva. Es una tentativa de abordar algunos de los cambios culturales y políticos que se produjeron desde principios de la década de 1990: la extensión geográfica del modernismo en el mundo colonial y poscolonial, las modernidades alternativas y la política de la memoria en la literatura y en las artes."

Modernismo después de la posmodernidad empieza con una cita de Samuel Beckett: "Ah, las viejas preguntas, las viejas respuestas; no hay nada como ellas". En su momento, Theodor Adorno interpretó esa frase como una denuncia de la imposibilidad de la filosofía y de la teoría. ¿Implica la vuelta del modernismo también un regreso de la teoría?

-Por supuesto, la "vieja pregunta" es la del modernismo, que volvió para vengarse luego de que el posmodernismo creyera haberlo relegado al basurero de la historia. Desde una perspectiva actual, el abordaje que Adorno hizo del modernismo es una de las "viejas respuestas". No hay nada como su *Teoría estética*, un libro que declaró obsoleta la teoría estética en un sentido kantiano y hegeliano y sin embargo teorizó el alto modernismo más poderosamente que cualquier otro en ese momento. Pero nuestra comprensión del modernismo se ha expandido considerablemente más allá de la visión de Adorno, muy ligada a las experiencias del Holocausto y la Guerra Fría. Por eso yo diría que el debate entre el modernismo y la vanguardia no implica un regreso a la teoría sino una reformulación más vasta de una teoría antigua en el contexto histórico de la globalización.

-La idea de Jürgen Habermas de que la modernidad era un proyecto incompleto ¿es válida también para la posmodernidad? ¿Podría concebirse la posmodernidad como un proyecto incompleto?

-Lo "post" sigue perturbándome y la verdad es que no lo encuentro demasiado esclarecedor. Tiendo a ver la fase actual de la cultura capitalista global como parte de una larga trayectoria de la modernidad; una modernidad que, ciertamente, sigue siendo un proyecto incompleto. Pero lo incompleto de la modernidad es menos la orientación normativa hacia un fin de racionalidad iluminista que una nueva manera de entender los derechos humanos en el contexto de la sociedad civil, la desigualdad en el reparto de la riqueza y el control del cambio climático. Éstos son problemas mayores que pueden todavía provocar el naufragio del capitalismo.

-Usted describe al pintor Guillermo Kuitca como un modernista posterior al modernismo que, sin embargo, no es posmodernista. Daría la impresión de que el modernismo pudiera sobrevivirse a sí mismo. ¿Lo cree así?

-Sí, de algún modo, sí. Pero dado que el modernismo nunca desapareció, como pretendían algunos posmodernistas, no me atrevería a decir que se sobrevivió a sí mismo. Más bien, experimentó algunas metamorfosis. El posmodernismo fue una de esas transformaciones. Ni siquiera podría decirse que el modernismo clásico haya "resucitado", en la medida en que su poderío para estimular obras nuevas se mantuvo completamente activo, como se puede ver en los artistas Kuitca, Salcedo o William Kentridge.

-La imposibilidad de narrar aparece explícita en Rilke, pero podría rastrearse en los primeros románticos. ¿Cómo se vincula el empobrecimiento de la experiencia con esa imposibilidad y con la aparición de las miniaturas en prosa y los Denkbilder o "cuadros de pensamiento", a los que usted les dedica todo un capítulo?

-El hecho de que los románticos tempranos de Jena no pudieran narrar se debe a que la novela no se había establecido todavía en Alemania tan firmemente como en Inglaterra. El talento de esos primeros románticos estaba en otra parte. Creo que la crisis de la narración que se produjo a partir de 1900 es de otro orden: una reacción a la modernización urbana en Rilke, Kafka, Musil, Joyce, Dos Passos o Aragon. Las miniaturas en prosa y los *Denkbilder*, un tema sobre el que estoy escribiendo para mi próximo libro, son en realidad una parte de esa gran transformación modernista de la narrativa que disolvió las formas de la novela del siglo XIX y funcionó como un laboratorio literario de la percepción urbana. Me interesa mucho esta tradición de miniaturas y prosas breves. Cumplen en el modernismo una función bastante más central de lo que suele reconocerse, y esto no solamente en Europa sino también en la literatura latinoamericana de principios del siglo XX.

-Usted estuvo varias veces en la Argentina y entiendo que sigue de cerca la situación local. ¿Qué evaluación hace de la política de la memoria del actual gobierno argentino a la luz de la idea de "hipertrofia de la memoria" que aparece en su libro?

-Viendo la Argentina desde afuera, siempre pensé que las leyes de obediencia debida y punto final fueron un



"lavado de manos" político después de los primeros juicios. Existen ciertas analogías con la historia de Alemania posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando muy pocos de los responsables de los crímenes fueron juzgados. Algunos podrían alegar que, en la Argentina, esta amnistía fue necesaria para garantizar una transición democrática exitosa. Personalmente, soy un poco escéptico frente a esa posición. Es evidente que la reciente reapertura de los juicios ha polarizado nuevamente a la sociedad argentina, pero es una marca de cualquier sociedad civil exitosa ser capaz de llevar adelante los juicios y respetar sus resultados. Desde mi punto de vista, la solución jurídica para el terrorismo de Estado es necesaria precisamente para prevenir una hipertrofia de la memoria. Los juicios pueden no deparar un "cierre", y pueden fallar asimismo en ampliar nuestra comprensión del terror más allá de los responsables y las víctimas. La memoria sin justicia lleva a regodearse en el pasado. Pero la justicia necesitará todavía una memoria históricamente precisa para ofrecer el contexto social y político que permita comprender ese período oscuro de la historia argentina. Respecto de la memoria, la justicia y la ley a lo largo y a lo ancho del planeta, queda mucho todavía por hacer. Hace falta vincular las memorias de la injusticia y la opresión con una comprensión más profunda de los derechos humanos.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277564



La desolación recuperada

Principiantes, de Raymond Carver, rescata la versión original del primer libro de cuentos del narrador norteamericano, sin los muchos recortes del editor Gordon Lish; surge así, un escritor de estilo renovado, pero igual de deslumbrante

Sábado 26 de junio de 2010



Carver Foto: SOPHIE BASSOULS / SYGMA / CORBIS

Por Armando Capalbo

Para LA NACION

PRINCIPIANTES

Por Raymond Carver

Anagrama

Trad.: Jesús Zulaika

312 páginas

\$ 64

Con *Principiantes*, de Raymond Carver (1939-1988), los lectores de habla española pueden ingresar en el último estadio de una polémica que comenzó doce años atrás cuando, desde las páginas del *New York Times*, el crítico D. Max reveló lo que ya para ese momento era un secreto a voces: el editor de la empresa Knopf, Gordon Lish, se había tomado la atribución de cercenar los cuentos de *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, *De qué hablamos cuando hablamos de amor* y, en menor medida, *Catedral*, hasta convertir a Carver en un prestigioso representante internacional del subgénero del realismo sucio y en el más reputado de los cuentistas minimalistas estadounidenses. *Principiantes* es una edición que rescata, tras una frondosa restauración, los cuentos que integraban *De qué hablamos...* tal como estaban antes de la controvertida operación de Lish, pero que respeta la disposición de los relatos en el volumen, con la evidente intención de que el lector se apronte rápidamente a una comparación.

En la larga relación de Carver con Lish -quince intensos años de encuentros y desencuentros en un auténtico pacto fáustico-, el autor aceptó explícitamente, más de una vez, las correcciones y la poda del editor, agradeciéndole incluso el hecho de que sus relatos originales, devenidos pequeñas y poderosas piezas de proverbial laconismo y aspereza, hayan ejercido una fascinación incomparable. Sin embargo, antes de morir prematuramente, Carver se aseguró de que la que sería su viuda, la poeta Tess Gallagher, publicase el manuscrito titulado *Beginners*. Irónicamente, el designio pudo ser cumplido gracias a que los editores William Stull y Maureen Carroll exhumaron el archivo de Gordon Lish, oportunamente cedido por éste a la Lilly Library de la Universidad de Indiana, y trabajaron directamente sobre los manuscritos tachados por el célebre editor de Knopf, con la anuencia y el apoyo de Gallagher. En realidad, desde fines de 2007, los lectores de *The New Yorker* pudieron comenzar la lectura comparada de algunos originales con la versión de Lish, a manera de aperitivo respecto de las posibilidades que ofrece esta edición.

Ahora sin mutilaciones, puede apreciarse, en primer término, una diferencia notable de extensión que revela la dimensión de las ya famosas podas: en algunos casos, más del cincuenta por ciento, y a veces mucho más.

En su propia versión, Carver se da el tiempo necesario para suscitar el pasado de varios de los protagonistas de los cuentos o para bosquejar un reducido universo emocional en el que, imprevistas, surgen notas tímidamente sentimentales, actitudes que parecen estar en las antípodas de la elipsis episódica y de las evidentes sustracciones de todo atisbo de intimismo que refulgían por omisión en las versiones publicadas en la década de 1980. Así ocurre, por ejemplo, en "Diles a las mujeres que nos vamos", "Tanta agua cerca de casa" o "Dummy". En "Si ello te place", "¿Por qué no bailáis?" y "La aventura", reconocemos la precisión escueta y la información esquiva sobre las pequeñas tragedias de los personajes, pero también sorprende con el tono confidencial de breves revelaciones psicológicas en las que el latido de lo privado está en equilibrio con la fotografía impersonal de los hechos.

El relato del título, "Principiantes", es un ejemplo rotundo de la incorporación del pasado de los personajes o, por lo menos, de cierta memoria emotiva que intenta recomponer los restos de personalidades complejas aun en su flagrante trivialidad. El cuento recupera un largo *racconto* en el que, por comparación, su protagonista - que antes era Mel y ahora Herb- accede, entre los vapores del alcohol, a una reflexión desencantada sobre su condición de principiante en el amor. "Visor", "Una cosa más" y "Mfo" se permiten en esta versión ciertos contundentes destellos, simplemente perceptibles, de psicología en medio de la implacable amenaza con la que se experimenta la sordidez de lo cotidiano. "¿Quieres ver una cosa?" conjuga el ayer para explicar el ahora, así como "Belvedere" luce *flashbacks* que agudizan la continuidad del desaprensivo final de una joven pareja en descomposición. En "La distancia", "La tarta" y "La calma" regresan el estilo fragmentario, la visión contenida del terror por lo real y la sospecha de la prolongación indefinida de un estado de desdicha que apenas se traza en su emergencia más visible.

El debate, la polémica, las indignaciones, los posicionamientos, a estas alturas, podrían ocupar a lo sumo un costado interesante de la consideración de Carver como cuentista excepcional, a casi treinta años de la publicación de *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Pero *Principiantes* ofrece una fervorosa línea de reflexión para el lector que aprecia y extraña la narrativa de Carver. Aquel agudo realismo sucio, aquella atmósfera en la que un puñado de antihéroes desamparados libraban su último combate contra la fría impiedad de un mundo agónico, exento hasta de los despojos del sueño americano, no sólo se erige y se distingue en *Principiantes* sino que además se destaca con una dimensión nueva, quizá más dolorosa por el tiempo transcurrido desde esa época reciente hasta nuestros días. Aquella retórica de exasperante laconismo y brutal coloquialidad, aquel léxico reticente y feroz del retrato minimalista, se trastoca ahora en un nuevo territorio de lenguaje, en el que el cuento se enriquece con matices, alusiones y referencias, en el que la emoción y los sentimientos se perciben aunque se omita toda profundización, en el que el trazo de lo esencial no exime al narrador de plasmar el trasfondo.

En *Principiantes*, un Carver original se nos presenta como si fuera nuevo, y por más que la técnica que lo volvió único exhiba una insospechada moderación, se respira su aire inconfundible, con un realismo tibiamente compasivo que, quizás, hierde mucho más hondamente que la devastación que paralizaba al lector de los textos de los años ochenta. Como el del padre de Hamlet, el fantasma de Carver regresa para señalar la falta de justicia y humanidad sobre la faz del mundo, con un estilo "renovado" -y no menos deslumbrante-, y la misma profundidad que lo perfiló como el maestro literario de la desolación contemporánea.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277565

La violencia del presente

Sábado 26 de junio de 2010



Clausewitz Foto:

Por Cecilia Macón

Para LA NACION

Clausewitz en los extremos

Por René Girard Katz

Trad.: Luciano Padilla López

306 páginas

\$ 87

Que René Girard (Aviñón, 1923), uno de los más relevantes pensadores contemporáneos sobre la violencia, convoque a Carl von Clausewitz (1780-1831) para un debate a través del tiempo resulta casi natural. Que las palabras de Clausewitz, evocado siempre como el gran teórico de la guerra, encuentren su radical interpretación contemporánea en Girard, también. Menos previsible era que el hilo conductor de esta charla imaginaria fuera el inminente apocalipsis augurado por el francés. Tampoco era de imaginar que la publicación de *Clausewitz en los extremos. Política, guerra y apocalipsis*, hace tres años, disparase la popularidad de Girard al punto de que el presidente galo Nicolas Sarkozy terminara citando públicamente párrafos enteros.

Para el autor de *El chivo expiatorio*, la hostilidad radical del presente, en el que los adversarios buscan la simple desaparición del otro, muestra que es hora de llevar el pensamiento de Clausewitz, como sugiere el título, a los extremos. Ya no se trata de aceptar meramente -tal como proclamó el militar prusiano- que "la guerra es la continuación de la política por otros medios", sino que la política corre hoy detrás de la guerra: los medios de la guerra se han convertido en fines.

Desde hace tres siglos, asegura Girard, asistimos a una disgregación progresiva de todas las instituciones. Incluso la guerra, entendida como suceso puntual capaz de generar en su momento sentido, ha dejado hoy de producirlo al transformarse en una violencia total sin reglas. Ante este panorama, donde los conflictos se enmarcan en una lógica caótica y expansiva, es necesario dejar de pensar como ilustrados y encarar la radicalidad de la violencia del presente.

A lo largo del diálogo entre Girard y Benoît Chantre que reúne *Clausewitz en los extremos*, se perfila una certeza perturbadora: se argumenta sobre la posibilidad de un final de Europa, del mundo occidental y del mundo en su conjunto. Las intuiciones de Clausewitz, que quedaron enmascaradas bajo la forma del tratado técnico (su célebre *De la guerra*), son aquí multiplicadas hasta la última de sus consecuencias. Es la aceleración de la historia, implacable, la que lleva al especialista francés a ver en el fin de la guerra, que hasta hoy se ocupaba de regular la violencia, un vaticinio dramático: la actual inmersión en la autodestrucción. No se adivina ya, como ocurría en las teorías apocalípticas milenaristas, la promesa de un nuevo comienzo tras la debacle.

Girard -que también discute a lo largo del libro con Raymond Aron, Emmanuel Lévinas y Charles Péguy-



puede ser presentado como filósofo, teólogo, historiador, antropólogo o politólogo. Esto resulta posible porque su propia teoría sobre la violencia se pretende omniabarcativa: la configuración del deseo propio por imitación de los deseos de otros es el motor de todo conflicto y de la historia misma, una verdad que se halla presente, según el pensador, en la literatura, la teología, la antropología y la política. La imitación no es el mero punto de partida para el aprendizaje, sino, también, para el enfrentamiento permanente. Aun cuando la religión -un tema clave en las investigaciones de Girard- es lo que da amparo frente a esa conflictividad creciente, el paso hacia el fin es irrevocable. A menos que, como sostiene en las últimas páginas de *Clausewitz en los extremos*, nos rindamos a aceptar la paz incondicional.

En algún punto, Girard se transforma aquí en un teórico del fin de la historia; aunque, a diferencia de Francis Fukuyama o Arthur Danto, que tenían la certeza de que el progreso había cumplido sus objetivos, el francés cree que el propio movimiento de la historia, guiado por el conflicto, nos está llevando al apocalipsis. Es aquí donde su pensamiento se emparenta extrañamente con el de un liberal escéptico como John Gray o con un freudiano ateo como James Berger. El resurgimiento en los últimos años del "pensamiento apocalíptico" bajo marcos teóricos e ideológicos extremadamente diversos seguramente expresa una sensibilidad histórica sumida en la incertidumbre. A veces, sugiere algún tipo de resguardo; otras, como en el caso de Girard, la posibilidad del fin resulta plenamente descarnada.

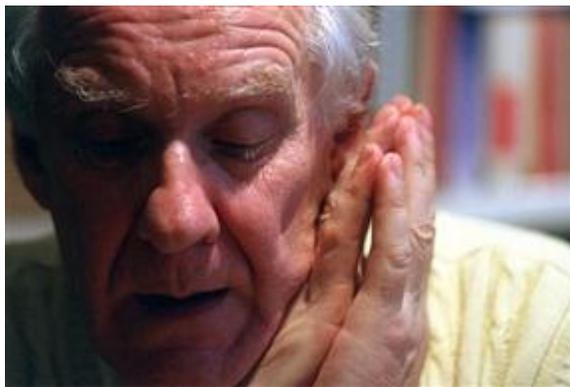
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277567



Defensa de las verdades eternas

Gustavo Santiago

Sábado 26 de junio de 2010 |



Badiou Foto: GENTILEZA LA VOZ DEL INTERIOR

Segundo manifiesto por la filosofía

Por Alain Badiou

Manantial

TRAD.: María del Carmen Rodríguez

160 páginas

\$ 39

Quizá no sea demasiado arriesgado sostener que Alain Badiou (Rabat, 1937) ha construido la filosofía más sólida de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. En una época como la nuestra, en la que se elogia lo líquido, lo flexible, lo rizomático o lo fragmentario, se podrá cuestionar que la solidez sea una virtud. Pero difícilmente se pueda negar que el pensamiento de Badiou exhibe esa característica de un modo ejemplar. Sus textos se asemejan a bloques de construcción que se montan unos sobre otros sin dar lugar al más mínimo balanceo. A su vez, cada uno de ellos parte de firmes fundamentos desde los que se construye el camino hacia las conclusiones empleando argumentos de impecable rigor lógico. Los dos grandes pilares de esta construcción son *El ser y el acontecimiento* (1988) y *Lógicas de los mundos* (2006). Se trata de libros voluminosos, arduos, en los que abundan las demostraciones matemáticas y los términos específicos, a tal punto que ambos libros contienen un apéndice con un vocabulario destinado a facilitar la tarea del lector. En torno de esos textos centrales, Badiou ha producido otros trabajos menores en los que se aplican algunas de sus tesis pero se evitan las complejas demostraciones. En esta categoría podemos incluir conferencias y artículos breves sobre cine, teatro, literatura, política. Pero, además, ha escrito dos "manifiestos" a modo de suplemento de sus obras principales. El objetivo es explicitado por su autor: "Dar una forma simple e inmediatamente movilizable a temas que la 'gran obra' presenta en su forma acabada, formalizada, ejemplificada, minuciosa". En la construcción arquitectónica de Badiou, los manifiestos operan como ventanas que favorecen la conexión con el mundo exterior. *Manifiesto por la filosofía* se publicó en 1989 (la traducción al español, de Nueva Visión, es de 1990); *Segundo manifiesto por la filosofía* acaba de aparecer en español.

Veinte años atrás, la filosofía parecía condenada a muerte. Badiou sentía en aquel momento la imperiosa necesidad de oponerse a la deconstrucción, el pensamiento débil, el pragmatismo estadounidense, y recuperar un lugar de privilegio para nociones desgastadas como la verdad, el ser, el sujeto. En el *Manifiesto por la filosofía*, la política, el arte, la ciencia y el amor aparecían como los ámbitos privilegiados para el surgimiento de acontecimientos portadores de verdades que pudieran ser consideradas universales aun cuando necesitaran de la fidelidad de los sujetos para transformar las situaciones dadas. A contracorriente del pensamiento dominante entonces, Badiou anunciaba la vigencia de la verdad universal y la vitalidad del sujeto. Al referirse, en el *Segundo manifiesto por la filosofía*, a las diferencias entre aquel contexto y el actual,



Badiou comenta que en uno de sus últimos encuentros con Derrida, éste le dijo "Hoy tenemos los mismos enemigos". El peligro en este tiempo, para Badiou, es la proliferación de un pensamiento complaciente con el estado de cosas, en el que la presencia de la filosofía parece ampliarse pero que, en realidad, no hace más que diluirse. "La filosofía está en todos lados [...]. Anima cafés y centros de puesta en forma y bienestar. Tiene sus revistas y sus gurúes", pero corre el riesgo de perder todo su potencial revolucionario, transformador. En los años ochenta, el peligro para la filosofía era dejar de existir; hoy se encuentra "prostituida por una sobreexistencia vacía". Al mismo tiempo, se ha producido una transformación a raíz de la cual la técnica mercantilizada parece desplazar a la ciencia; la administración cultural, al arte; la gestión, a la política; y la sexualidad, al amor. Lejos de amedrentarse por tal situación, Badiou avanza con su propuesta. Por ello en su último texto -tanto como en *Lógicas de los mundos* - postula no sólo la universalidad de las verdades, sino su eternidad: "Este segundo manifiesto resulta del hecho de que el momento actual, confuso y detestable, nos impone decir que hay verdades eternas en la política, en el arte, en las ciencias y en el amor". La tarea de Badiou consiste en explicar cómo dichas verdades aparecen en un mundo.

Si se confrontan los dos "manifiestos", se percibe rápidamente que la claridad imperante en el primero de ellos sólo se alcanza en muy pocas páginas del nuevo texto. Es cierto que, comparado con *Lógicas de los mundos*, resulta más ameno. Pero la estructura arquitectónica propia del pensamiento de Badiou hace que para leer el *Segundo manifiesto por la filosofía* sea imprescindible manejar conceptos expuestos en trabajos anteriores.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277569



Tras la inocencia primigenia

Felipe Fernández

Sábado 26 de junio de 2010



Le Clézio Foto: Reuters

Mondo y otras historias

Por J. M. G. Le Clézio

Tusquets

TRAD.: Vera Waksman

296 páginas

\$ 63

Mondo y otras historias se compone de ocho cuentos, todos protagonizados por niños, como si en ellos Jean-Marie Gustave Le Clézio (Niza, 1940) hubiese querido encarnar diferentes etapas de un viaje recuperador de la infancia de la humanidad.

Un día la chica de "Lullaby" decide no ir a la escuela; se dedica a vagabundear por la playa y en el transcurso de su aventura experimenta una sensual comunión con la naturaleza, cercana al éxtasis espiritual ("Lullaby sentía que su cuerpo se abría muy despacio, como una puerta y ella esperaba el encuentro con el mar [...], parecía una nube, un gas, se mezclaba con todo lo que la rodeaba"). En otra ciudad marítima encontramos a Mondo, una criatura de la calle sin familia ni morada cuyo estilo de vida va en contra de las normas establecidas. Este relato, que inicia el libro, es el menos audaz del conjunto y sus cuestionamientos permanecen dentro del plano de lo social.

"La montaña del dios viviente", en cambio, propone un pasaje a una dimensión mítica a través de la escalada del protagonista hasta la cumbre de un monte en el cual mora una deidad pánica. Y Juba, el pequeño campesino de "La rueda del agua", tiene la visión de una fantástica ciudad, mientras sus bueyes mueven la noria que provee de agua sus campos.

Mondo y otras historias fue publicado originalmente en 1978 y forma parte de un programa de reedición de la obra de Le Clézio, ganador del Premio Nobel de Literatura 2008. En este libro, el autor francés bordea muchas veces el cuento de hadas y la leyenda folklórica. Un lenguaje poético, de convincente intensidad, se impone a la línea argumental con imágenes animistas que convierten los elementos primordiales del universo en presencias fundamentales de la narración. Así ocurre en "El que nunca había visto el mar" con el océano, transformado en símbolo del anhelo de libertad por los pupilos de un liceo.

"Hazarán" se desarrolla en un humilde asentamiento de inmigrantes donde los chicos se reúnen a escuchar los cuentos de un hombre que practica el ayuno porque ya no siente ganas de comida ni de agua, sino sólo de



Dios. La heroína de "Pueblo del cielo", un texto construido como un poema en prosa que concluye de manera apocalíptica, se llama Pequeña Cruz: vive en un "país sin hombres [...] de arena y polvo" y es visitada por los "caballos del azul". En "Los pastores", un muchacho de la ciudad arriba al "país de las dunas" y allí, sumergido en el encantamiento de un tiempo infinito, "olvida todo lo que conocía antes de llegar" y se esfuerza por escuchar lo que dicen las estrellas.

La ausencia de figuras parentales en los relatos remarca la celebración de una niñez sin ninguna clase de ataduras. En ese ámbito reina un panteísmo vital que se opone a la lógica y el materialismo de los adultos, que rechaza la enseñanza escolar y se interesa en el conocimiento de "cosas silenciosas y fuertes, cosas llenas de belleza y misterio". El rescate de lo salvaje y lo primitivo en la percepción del mundo, por sobre lo civilizado y lo moderno, culmina en una proyección cósmica representada, en una de las historias, por un fulgor que comprende "la luz de todos los soles y de todos los astros invisibles".

Estos cuentos se fortalecen en su unidad temática. Añoran una inocencia primigenia e incluso podría afirmarse que se funden en un mismo tono evangélico (aquel de "les aseguro que si ustedes no cambian o no se hacen como niños, no entrarán en el Reino de los Cielos"), lo suficientemente generoso de espíritu como para eludir las mezquindades de un hueco fundamentalismo.

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1277576



La nueva casa del hereje Galileo

Florenia hace justicia al científico con la apertura de un museo

MILENA FERNÁNDEZ - Florenia - 26/06/2010



Florenia -la ciudad donde Galileo Galilei (Pisa, 1564-Florenia, 1642) miró al cielo con otros ojos, experimentó la gloria, la cárcel y murió pobre, solo y ciego- ha querido rendir un homenaje al gran científico renacentista cuando se cumplen 400 años de sus descubrimientos. A pocos metros del Ponte Vecchio, en el Palazzo Castellani, la antigua sede del Museo de la Ciencia, transformada en un modernísimo centro expositivo, acaba de abrir al público el Museo Galileo.

El museo ofrece un apasionante viaje al mundo del científico de quien se exhiben, entre otros instrumentos, dos telescopios, con los cuales descubrió el planeta Júpiter, en 1609 y "las montañas y los cráteres en la Luna". A partir de ese momento, unió sus teorías a las de Copérnico y pagó muy caro sostener que era el Sol, no la Tierra, el centro del universo. La colección reúne, además 1.000 objetos científicos, pinturas, facsímiles, dibujos, que reconstruyen el contexto histórico y cultural de otros protagonistas del Renacimiento. También se exhiben por primera vez, dos dientes y un dedo del científico que durante más de 100 años se dieron por desaparecidos.

Tras su muerte, el cuerpo de Galileo permaneció sepultado durante casi un siglo en un cementerio clandestino. En el olvido. Sus "opiniones falsas y erróneas", según el Vaticano impidieron una sepultura



digna. En 1737, varios discípulos extrajeron tres dedos de la mano derecha (el índice, el pulgar y el medio), la quinta vértebra y un diente. "Querían conservarlas como reliquias. Hubo detrás de este acto una clara intención anticlerical. Conservar el cuerpo de Galileo es una forma de demostrar las contribuciones de un laico, un símbolo de un mártir y de la libertad de pensamiento", comenta el director del museo, Paolo Galluzzi, uno de los mayores expertos en el científico revolucionario. Tras pasar de coleccionista en coleccionista, ahora, por fin, se han reunido.

El Museo Galileo ofrece un completo recorrido que se inicia con las colecciones científicas de las dinastías que gobernaron la Toscana durante casi cuatro siglos. Como la enorme esfera dorada, de cuatro metros de alto y dos de diámetro, construida por el astrónomo Antonio Santucci (entre 1588 y 1593) que representa el mundo, según Aristóteles, con los astros girando a su alrededor. O los relojes solares, último grito del Cinquecento florentino. También se puede ver el primer gran invento de Galileo, el compás militar, realizado en Padua (1606) y que servía para calcular la cantidad de pólvora de los cañones. En la sala dedicada exclusivamente al nuevo mundo de Galileo se exponen los instrumentos originales de leyes del movimiento y el facsímil del polémico libro *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, escrito en 1632. No podría faltar tampoco la lente con la cual el científico revolucionó el mundo.

El centro es uno de los más modernos en Europa. Sin embargo, su futuro es incierto. El Gobierno italiano ha decretado un recorte del 50% de los fondos que afectará a 242 entes culturales. El día de la inauguración, Galluzzi no oculta su rabia: "Galileo, hoy estaría contento, pero con una sombra de tristeza".

http://www.elpais.com/articulo/cultura/nueva/casa/hereje/Galileo/elpepucul/20100626elpepucul_6/Tes

La sacerdotisa Ouka Leele

ELISA SILIÓ 26/06/2010

"El artista tiene que sanar a los demás", afirma la fotógrafa, protagonista de un nuevo documental de Rafael Gordon

En el contestador telefónico de Ouka Leele (Madrid, 1957) suena de fondo una música celestial más propia de la consulta de una pitonisa que de un taller de fotografía. Y es que en su espacio de trabajo Bárbara Allende se siente una "sacerdotisa del arte". "El artista tiene que tener algo de curandero. Tiene que sanar a los demás, hacer lo que le sirva a la gente, no estar a expensas de las modas que imponen las galerías. Debe estar en medio, entre lo real y lo intangible", razona la premio Nacional de Fotografía 2005. Estos días promociona *La mirada de Ouka Leele*, un documental de Rafael Gordon que ha filmado su travesía creativa durante unos interminables cinco años. El mismo tiempo lleva imaginando 20 serigrafías para una edición del *Quijote* del sello Ahora. "El editor es un santo", reconoce Bárbara Allende, autora del cartel anunciador del próximo festival La Mar de Músicas.

En 1982 la fotógrafa de la movida se mudó a este piso-obra en el centro de Madrid. Una ristra de pimientos de plástico da la bienvenida a los visitantes en la puerta de entrada. Al principio dormía en un altillo y el arte lo conquistaba todo, dejando pocos metros al hogar. Hoy Bárbara Allende tiene una hija veinteañera, María, y la zona de trabajo se ha reducido a favor de la residencial. También su particular zoológico reduce sus miembros a dos gatos y cuatro perros. "Antes tenía un conejo, cacatúas..., pero lo dejaban todo perdido", recuerda. Su estudio sería el paraíso de cualquier chamarilero. Máscaras venecianas, sillas de mimbre, un ángel de cartón piedra, una pequeña cama elástica, una mesa de pimpón -ideal para trabajar-, un andador, un maniquí propiedad de su hija, que es diseñadora ("ha hecho un traje de araña", describe orgullosa), un arpa rota... Saca también tiempo para retocar el retrato de Izaskun Bilbao, penúltima presidenta del Parlamento Vasco, que colgará de las paredes de la Cámara de Vitoria. "Es la primera vez que encargan una foto (pintada encima) en vez de un óleo más oficialista. Me encantó la idea". Polifacética, el año pasado publicó dos poemarios: *De la embriaguez desnuda* (Sial) y *Este libro arde entre mis manos* (Huerga y Fierro). "Escribo por las noches, cuando hace luna nueva que duermo menos". Tampoco para de día. Para la sala La Gallera, de Valencia, prepara una instalación sobre el martirio de santa Bárbara de Nicomedia y otra para Santander 2016. Este verano, como desde hace casi treinta años, la sacerdotisa dibujará en su terraza pintada de azul cielo, el color del techo de su estudio-santuario. "Quiero creer que estoy en Ibiza".



http://www.elpais.com/articulo/portada/sacerdotisa/Ouka/Leele/elpepuculbab/20100626elpbabpor_2/Tes

Sonido Boulez

JESÚS RUIZ MANTILLA 26/06/2010



Lucerna. Apoteosis de la música. Festival de festivales. Pasarela de los mejores directores y las mejores orquestas del mundo. Allí, Claudio Abbado y Pierre Boulez ejercen como sumos sacerdotes. Boulez habla en esta entrevista de su "noción del sonido".

Muy poca gente discutiría hoy el genio de Pierre Boulez (Montbrison, Francia, 1925). Puede gustar o no su música, pero si consideramos la genialidad como esa cualidad de los elegidos para inventar caminos que no existían, él la posee. Genio y figura. Maestro ahora, con 85 años. Personalidad tan creativa como destructora de convenciones anteriores, implacable y soberbia muchas veces en sus años de juventud... Quiso superar el dodecafonismo de la Escuela de Viena, las vanguardistas propuestas de Schönberg, Berg o Webern, para él insuficientes, demasiado dependientes de un sistema clásico. Pero tampoco comulgó con Stravinski, ni al final con su maestro Messiaen, a quienes trató despectivamente, o con colegas de generación como John Cage. Se enfrentó a ellos y combatió sus ideas de forma irredenta, desagradable en ocasiones, sin concesión a las blandenguerías, con obras como *Le Marteau sans maître*, que marcó época, sus sonatas o *Pli selon Pli*. Fue y es todavía fiel a un sustrato radical, destructivo con el pasado, como sus colegas Luigi Nono o Luciano Berio, Milton Babbitt o Stockhausen. Eran los miembros más destacados de la generación que se formó en Darmstadt (Alemania), allá por el principio de los años cincuenta. Inventó el serialismo con muchos de ellos y lo destruyó después. Buscó nuevos sonidos e introdujo la electrónica en la música contemporánea. Impulsó el Ensemble Intercontemporain y la Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique) en París. Como director impactó con sus visiones de Wagner en Bayreuth junto a Patrice Chéreau, Ravel, Debussy o Mahler. Sigue dirigiendo y componiendo. No se arrepiente de nada: ni de los excesos, ni de los defectos, ni de los pasos en falso. Ríe mucho y reta a los jóvenes a matar al padre. Trabaja y atiende a homenajes. Será una de las figuras centrales del Festival de Lucerna (Suiza) este año, donde dirigirá obras de Mahler -la *Sexta sinfonía*-, Webern, Stravinski o del suizo Ammann.

"Lo que me aceptan a mí no es fácil para otros, así que me lo tomo como una misión"

"La próxima temporada dirigiré mucho menos, voy a componer"

PREGUNTA. ¿Dirigir no cansa a los 85 años?

RESPUESTA. No, al contrario, haces ejercicio. Es verdad que si ensayo dos veces no lo haré una tercera, tienes que ser muy consciente de hasta dónde puedes llegar. Los gestos son importantes, hay que economizar esfuerzos. Tampoco me quedo levantado seis horas, me siento. Pero cuando estás en forma, te encuentras bien, te alegra la vida, así que no me cansa. También depende de mi trabajo como compositor. La próxima temporada dirigiré mucho menos. Voy a componer. Tengo 85 años, no todo el mundo llega hasta aquí. De mi

generación, la mayoría están muertos: Nono, Berio, Ligeti, Stockhausen...

P. Un superviviente.

R. Sí, más o menos.

P. ¿Qué recuerda de aquellos agitados comienzos de los cincuenta donde había mucho que indagar?

R. Éramos jóvenes y se nos imponía luchar por nuestras ideas, nuestras creencias. Ahora también cuesta imponer ciertas cosas. Lo que me aceptan a mí no es fácil para otros. Así que me tomo como un deber, como una misión, interpretar piezas de Berio, Ligeti.

P. Era usted todo un carácter.

R. Lo era y lo soy todavía, supongo.

P. Ya lo dice usted, que cuanto más viejo más radical se hace. Pero resulta difícil imaginar hasta dónde puede llegar, cuando era joven resultaba un salvaje. Le temían.

R. No vivimos la misma situación. Ahora se aceptan cosas que no se aceptaban hace tiempo, especialmente en Francia. En mi país había un desinterés sistemático por la cultura centroeuropea y alemana. Darmstadt fue un punto de encuentro para toda Europa, allí estaban Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, pertenecían a nuestra generación, lo mismo que italianos, muchos ingleses, pero franceses, no tantos. La hostilidad de entonces hacia nosotros ha desaparecido, pero hay que convencer a la gente de lo que creemos importante. Pienso igual que antes, pero no definiendo las cosas con la misma vehemencia.

P. Esa vehemencia le llevó a enfrentarse a Stravinski, Messiaen, John Cage...

R. Sí, sí, pero no era con ellos personalmente, era con sus concepciones de la música. Polemizo con las ideas.

P. También con Schönberg, que había roto varias barreras antes que ustedes. ¿No les pareció suficiente?

R. Sí, lo combatí y sigo teniendo la misma opinión. Porque se empeñó en demostrar la validez de su sistema dodecafónico con moldes clásicos. No tenía sentido. No puedes comprobar si algo nuevo funciona con viejos presupuestos.

P. Y usted propugnaba la destrucción de todo lo anterior... Violentamente.

R. Sí, debía haber una ruptura. Hacerlo todo más pendiente de lo inesperado, una idea que organice el mundo de una obra, un motivo. El sistema de Schönberg no permitía esa libertad, lo enclaustraba todo.

P. Ya, pero de ahí a propugnar una destrucción, insisto, violenta. ¿Era ese el lenguaje propicio para el siglo XX?

R. La violencia era muy productiva. Yo tenía 20 años cuando acabó la Segunda Guerra Mundial. Habíamos sido testigos de demasiada destrucción. Nuestra obligación era destruir para construir de nuevo, y yo estaba empeñado en crear música que no respondiera a nada previsible, ni esperado. Creo que conseguí un método que me llevó a un momento en el que debí inventar otro.

P. ¿Mereció la pena destruir todo eso? Ustedes pusieron patas arriba la armonía y ahora muchos tratan de reconstruirla.

R. Sí, mereció la pena. La armonía son intervalos, debes organizar un sistema en el que polarizar esos intervalos y mezclarlos. El sistema tonal organizaba categorías que todavía son relevantes, pero ahora, con los nuevos métodos creados después del sistema tonal, puedes ampliar la percepción del sonido.

P. Cuando habla de percepción, ¿se refiere al público?

R. O a uno mismo. No solo trabajas para el público. Primero escuchas tú lo que haces.

P. Pero el público importa.

R. Bueno, importa, pero en la idea de que debe escuchar un mensaje. Un mensaje que tú no lanzas contra el espejo, sino que debe ser escuchado.

P. ¿En qué medida el público ha aceptado esas propuestas tuyas tan radicales?

R. Bueno, siempre hay una adaptación. Lo que el público acepta ahora no se aceptaba hace cincuenta años. Hay piezas que hoy son un éxito cuando las tocas y entonces no se entendían.

P. ¿Está satisfecho con lo que ha logrado?

R. Bueno, por momentos. Hay piezas más que resultan seductoras y otras que convencen más por el contenido, la densidad, el concepto.

P. ¿Qué ha aportado la música proveniente de América al siglo XX?

R. Bueno, ellos no tenían nuestra tradición, ni nuestra educación. Por ejemplo, Cage era un *amateur* desde este punto de vista, no conocía profundamente la historia de la música, no sabía cómo escribir realmente. Pero

tenía grandes ideas, grandes ideas que no sabía cómo trasladar al lenguaje, al papel. Con su propuesta del piano preparado, que era muy interesante, no calculó bien qué cosas podían ser legítimas y cuáles no. Me gustaba Cage por estas cosas, pero no cuando a floraba su faceta de aficionado.

P. Y con Stravinski, ¿cuál fue el problema?

R. El neoclasicismo. Era un gran narrador. Cuenta una historia maravillosamente. *¿El pájaro de fuego?* Te lo cuenta estupendamente. *¿Petrushka?* Igual. Pero luego vienen todas esas obras relacionadas con los griegos, *Edipo rey*, y así. Aplica metodologías clásicas basadas en los barrocos, pero eso no era Stravinski, era un amaneramiento.

P. Como director ha ahondado usted en Wagner y Mahler.

R. También me gusta gente como Varèse o el último periodo de Janáček. No pertenece a la corriente, pero sí se mueve en los límites, como Bartók. No están absorbidos por la corriente y preservan su originalidad. No me gustaba Shostakóvich, pero hubiese sido interesante ver qué habría hecho sin Stalin. Estaba en una jaula, no se puede imaginar qué hubiese inventado en libertad, no quiero juzgarle.

P. Pero ha sido un juez severo.

R. No, simplemente, hablo de lo que me interesa y de lo que no expongo mi opinión y si se acepta bien, si no, también. No quiero ser injusto. Tengo derecho, pero no obligo a nadie a aceptar mis puntos de vista.

P. Con respecto a sus críticas a Schönberg, si hubiese alcanzado más de lo que hizo, ¿qué hubiese sido de ustedes?

R. Schönberg compuso antes de la Primera Guerra Mundial *Erwartung* (1909) y muy rápido, *Pierrot Lunaire*. Después de eso, cuando vuelve a una forma clásica, el ritmo se apalanca, la melodía igual, está bajo el peso del clasicismo.

P. También le interesa el pop, el rock, Frank Zappa.

R. No el pop... Solo gente como Frank Zappa, que se alejaba de las convenciones de ese mundo. Porque esas convenciones sí que son duras, muy duras.

P. ¿Los salvajes están en otra parte?

R. Desde luego, lo que encuentro interesante del rock o el pop es la determinación de los jóvenes a expresarse de alguna manera. Pero el lenguaje rítmico es primitivo, mucho más que en la época de Stravinski. Les falta una formación que les lleve a inventar algo más excitante que el uno, dos, tres, cuatro.

P. La canción, como fórmula musical, se ha impuesto. ¿Será la forma de este tiempo?

R. No lo creo, es muy simple. El verdadero reto es inventar nuevas formas para cada pieza creada, superar las que hay. También lo es para quien escucha, porque debe enfrentarse a esa nueva forma por primera vez. A la segunda, a la tercera, lo apreciará más. Siempre hay que orientarle, desde luego.

P. ¿Dónde queda un lugar para el placer en la música radical?

R. El placer está.

P. Pero no lo buscaban.

R. Bueno, no lo buscábamos. No estaba entre mis parámetros. Otra cosa es que el resultado nos guste o nos disguste. A mí me gusta la irrupción de la violencia, el desorden, lo duro, aunque no se puede calificar, que no haya palabras para describirlo. Si entran las palabras, lo ilustras y eso no me interesa.

P. Pero había sexo en su música, decía Michel Foucault.

R. No lo veo.

P. ¿Como inspiración?

R. Tampoco, mire, intentar relacionar mucho la obra con aspectos personales no lleva a ningún lugar interesante, hay que intentar trascender eso. Es lo principal, lo que diferencia la vida de la obra.

P. ¿Esa trascendencia es espiritual, mística?

R. No se pueden separar objeto e intención, deben ir juntos. Lo que da impulso es importante, pero no debes analizar por qué, simplemente porque quieres, a veces te basas en una idea general, otra específica. A veces ves un edificio y piensas más en la forma que en la intención. No debes analizarlo.

P. Dicen que usted ha hecho una música intelectual más que emocional. Pese a que respondiera muchas veces a sus impulsos. ¿Por qué se ha dejado llevar más?

R. Las dos cosas. Incluso, le diré, es muy difícil encontrar el equilibrio entre construcción y sentimiento. Si te dejas llevar por lo primero solo no llegas a contar gran cosa, pero si te nubla el sentimiento... está bien, puedes dejar entrar tres o cuatro momentos, pero inmediatamente cortarlo e introducir algo de organización. Hay que

construir, cuanto más conoces la arquitectura, más espontáneo podrás llegar a ser.

P. Luego están los intérpretes, que tienen su parte de responsabilidad al hacer llegar la obra en ese balance entre construcción y emoción. A veces, según usted, les falta valentía.

R. Bueno, no. El problema es que temen no complacer al público. Pero primero deben complacerse a sí mismos. Así es como después podrán convencer a quienes les escuchan. Si no, pierden el tiempo. Nunca tuve miedo de eso. Cuando pensaba que algo debía hacerse, lo hacía.

P. En cuanto al serialismo integral, usted, que fue de sus inventores, dijo que había sido aniquilado por quienes lo crearon. ¿Asesinado por una especie de *serial killers*?

R. El serialismo, pura y simplemente, fue un túnel para acceder a otro paisaje. Cuando llegamos a ese lugar, el de la libertad absoluta, ya no servía.

P. Y ahora, cuando compone, ¿se encuentra más libre que entonces?

R. Desde luego.

P. ¿Se siente rechazado por las nuevas generaciones?

R. Sinceramente, no.

P. ¿No como cuando usted opinaba sobre sus mayores?

R. Pueden tener su opinión, deben, si no nunca serán ellos mismos. Acepto cualquiera que sea. Su obligación es matar al padre.

P. ¿Y lo han hecho?

R. Bueno, tienes que matarlo, pero llevarte lo que tiene en el bolsillo.

P. ¿Piensa que se han apropiado de lo suyo?

R. Supongo que una noción del sonido, en cualquier parte del mundo. Sobre todo de obras como *Le Marteau sans maître*.

P. ¿Conviene que un compositor dirija su propia obra?

R. No siempre. Debes tomar distancia. No todo el mundo es capaz de hacerlo. Hay algo esquizofrénico. Dos personalidades, discutes contigo. Yo trato de distanciarme. Te haces muchas veces el traje, acortas, aumentas.

Pierre Boulez dirigirá la Academia del Festival de Lucerna los días 22, 23, 25, 27, 28 y 30 de agosto, y los días 1, 3, 4 y 5 de septiembre.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Sonido/Boulez/elpepuculbab/20100626elpbabpor_3/Tes

Europa late en el corazón de la música

J. Á. VELA DEL CAMPO 26/06/2010



Toscanini encendió el fuego de Lucerna el 25 de agosto de 1938. Hoy, Abbado y Boulez lo mantienen vivo y enfrentan, con una ambición sin límites, los desafíos musicales del siglo XXI

En Lucerna no se andan con chiquitas. Ni siquiera la crisis imperante parece amenazar lo más mínimo una trayectoria musical sólida y coherente en la que se dan la mano, en buena armonía, tradición e innovación. El Festival de Lucerna, en su edición de verano, es, en una primera aproximación, el de las grandes orquestas. No suele faltar ninguna de las que juegan en primera división: Filarmónica de Berlín, Concertgebouw de Ámsterdam, Filarmónica de Viena, Orquesta de Cleveland, Sinfónica de Chicago, Staatskapelle de Dresde, Filarmónica de Nueva York...

Pero el festival es mucho más que una pasarela de las mejores orquestas y directores. Atiende como pocos a la creación contemporánea, se ocupa de los artistas emergentes y hasta dedica un ciclo a la música étnica en las calles. En la última década Lucerna ha puesto en marcha a partir de 2003 la Orquesta del Festival, con solistas de las agrupaciones más prestigiosas del planeta alrededor de Claudio Abbado, y al año siguiente la Academia del Festival con Pierre Boulez al frente de la nave. No se conforman con eso. Ahora están obsesionados con la construcción de un auditorio modular que responda a las demandas estéticas y tecnológicas más avanzadas de los creadores de ópera y todo tipo de obras inclasificables. La hermosa sala de conciertos de Jean Nouvel, inaugurada en 1998 a orillas del lago de los Cuatro Cantones, ya no es suficiente. La ambición artística no parece tener límites en la ciudad que encarna el latir del corazón de Suiza, combinando con naturalidad las aspiraciones tan actuales de un retorno a la naturaleza con los desafíos musicales del siglo XXI.

El festival atiende como pocos a la creación contemporánea

Todo empezó el 25 de agosto de 1938, cuando Arturo Toscanini condujo un concierto de gala frente a la villa Tribschen, residencia en su día de Richard Wagner a las afueras de Lucerna, que fue retransmitido por 80 emisoras de radio de Europa y América. La resonancia internacional del acto fue de tal calibre que se considera el momento de arranque del festival, aunque habían tenido lugar en Lucerna otros conciertos

impactantes como el dirigido por Ernest Ansermet un mes antes. La urgencia y necesidad del festival se mascaban desde un punto de vista político, con los veteranos festivales de Bayreuth y Salzburgo bajo la frustrante influencia del nacionalsocialismo.

Lucerna era la plataforma neutral necesaria para una reconstrucción moral de la sociedad europea desde la música. Toscanini, destacado antifascista, volvió al año siguiente. De Sabata visitó Lucerna en 1941 y 1942 con la orquesta de La Scala, la primera de un largo desfile. En 1943 se estableció la Schweizerisches Festspielorchester o Swiss Festival Orchestra como una de las señas de identidad del festival. Fue dirigida por Furtwängler, Karajan, Klemperer o Kubelik, entre otros, que unían así sus nombres a los de "socios fundadores" como Toscanini, Bruno Walter o Carl Schuricht. Lo cierto es que las grandes orquestas empezaron a acudir a la cita de Lucerna con asiduidad a partir de la década de los cincuenta. La Filarmónica de Berlín, por ejemplo, lo hace desde 1958. El objetivo de normalización democrática a través de la música se había conseguido.

La orquesta del Festival de Lucerna dirigida por Claudio Abbado es, en cierto modo, una heredera de la Swiss Festival Orchestra, cuya vida artística se extinguió en 1993. Michael Haefliger -violinista, berlinés, de 49 años, con una formación empresarial en Estados Unidos a la altura de su bagaje musical, experto en temas organizativos, animador incansable de festivales como el de Davos- ha dado un gran impulso al Festival de Lucerna desde su nombramiento en 1999 como director. Ha mantenido la fidelidad de las principales orquestas como columna vertebral del festival, ha apostado por unos criterios de modernidad y también ha puesto en marcha dos proyectos tan brillantes y comprometidos socialmente como los comandados por Abbado y Boulez. El de verano es, en cualquier caso, el festival central, pero también existen en Lucerna un festival de Pascua (desde 1988) y otro en otoño dedicado al piano (desde 1998).

La consigna es que haya música en todas las estaciones del año. Los festivales veraniegos, además de sus artistas y compositores invitados, ruedan cada año alrededor de un tema. En 2010 es *Eros*. En ediciones anteriores se han contemplado otros como *Caminante*, *Fronteras*, *Espejo*, *Retrato*, *Yo*, *Melancolía*, *Naturaleza*, *Libertad*, *Nuevas fronteras*, *Lenguaje*, etcétera. Desde 2005 la Orquesta del Festival de Lucerna ha conseguido alargar su limitada convivencia veraniega por sus compromisos profesionales habituales -es, por decirlo de alguna manera, una orquesta de solistas amigos de Abbado, con la base de la Mahler Chamber Orchestra- y ha visitado, con uno o dos conciertos, ciudades como Roma (2005), Tokio (2006), Nueva York (2007), Viena (2008) y Pekín (2009). Este año es el turno de España, donde Claudio Abbado dirigirá la *Novena sinfonía* de Gustav Mahler, los días 17 y 18 de octubre en el Auditorio Nacional de Madrid dentro de los ciclos de Ibermúsica en su cuarenta aniversario. Dos días después darán un único concierto en París.

La edición de 2010 del Festival de Lucerna se extiende entre el 12 de agosto y el 18 de septiembre. No es fácil establecer una lista de recomendaciones, pero los grandes nombres -Abbado, Boulez, Jansons, Chailly, Salonen, Harnoncourt, Rattle, Dudamel, Welsch Möst y otros- nos pueden servir de guía. No se acaba con el mundo sinfónico en el Festival de Lucerna. Imagínense, hay programados 27 estrenos. Uno de ellos es *Woven Dreams* de Toshio Hosokawa, una partitura distinguida con el Premio Roche Comisión. El compositor en residencia este año es Dieter Ammann, lo que lleva asociado una dedicación notable a la música suiza, y la artista estrella es la pianista Hélène Grimaud. Maurizio Pollini presenta su tradicional recital como un homenaje a Boulez, y la violinista Anne Sophie Mutter dedica el suyo a Brahms, mientras la pareja Quasthoff-Grimaud distribuye su tiempo entre Schumann y Brahms. Hay también un rincón para los niños y una colorista manifestación de música en las calles durante cinco días.

El elevado número de conciertos no debe impedir al visitante disfrutar de los numerosos atractivos que posee una ciudad donde, gracias a sus dimensiones, todo está a mano. De entrada, la casa-museo Tribschen de Wagner alberga hasta el 30 de noviembre una exposición sobre los lugares favoritos y los viajes de Wagner en Suiza, con su fascinación por los mitos alpinos. Es una muestra que se presentó el verano pasado en la casa-museo Wahnfried de Bayreuth, en cuyo jardín posterior se encuentra la tumba del compositor, y antes en la Galerie am Leewasser de Brunnen. Wagner terminó *Tristan e Isolda* en Lucerna y tuvo en este rincón suizo



momentos de gran inspiración, con lo que algunos detalles de la exposición pueden contribuir a dar pistas sobre sus motivaciones. El catálogo editado con motivo de la itinerante muestra es asimismo interesante. En el terreno artístico Lucerna posee un Museo Picasso y la Fundación Rosengart, con una colección más que notable de obras de Paul Klee.

Ello, además de las exposiciones temporales en el KKL. En los paseos por la naturaleza se pueden combinar recorridos en barco con teleféricos, funiculares o trenes de montaña. De particular interés es la ascensión al monte Pilatus y no menos atractivas son las excursiones a Bürgenstock o Rigi. En el apartado gastronómico sobresale la variedad. Hay restaurantes tradicionales suizos caseros como Galliker o refinados como Old Swiss House con su mítico escalope, italianos como El Padrino -el favorito de Abbado-, franceses bohemios como Bodu y hasta orientales como el Thai-Gardens. Todos ellos de calidad suficiente y precios accesibles. La alta cocina, con su correspondiente reconocimiento en la *Guía Michelin*, se limita al Jasper, en el hotel Palace, y la de fusión al restaurante Bamboo en la planta baja de The Hotel, otro establecimiento diseñado por Jean Nouvel.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Europa/late/corazon/musica/elpepuculbab/20100626elpbabpor_4/Tes

La música: esa forma esmerada de amor

JOSÉ LUIS PARDO 26/06/2010



El Festival de Lucerna dedica la programación de este año a Eros como gran eje inspirador. Al ser la forma más abstracta y desnuda de contemplar nuestros sentimientos, la música es capaz de movilizar y hacer sonar nuestras emociones con una pureza que se diría superior a la de otras artes. Si alguien quiere hoy saber qué sentían los europeos del siglo XVIII, puede hacer algo tan simple como escucharlo, aunque ciertamente la comprensión de los sentimientos así despertados exija de muchos otros factores interpretativos para poder aclarar ese sentimiento.

Dicen que Lenin no podía escuchar música con frecuencia: "Afecta a mis nervios", confesaba, "me dan ganas de decir tonterías y de acariciar la cabeza de los hombres que, viviendo en un sórdido infierno, han sido capaces de crear tanta belleza". Y no estaban los tiempos para acariciar cabezas, claro está (no al menos para los profesionales de la revolución), no solo porque quien lo hiciera se arriesgaba a perder la mano, sino porque lo que estaba en el orden del día, según seguía diciendo Lenin, era golpear despiadadamente sobre esas mismas cabezas, a pesar de haberse declarado en contra de toda violencia. Algo emparentado con este prejuicio había hecho desconfiar al obispo de Hipona, muchos siglos antes, de quienes musicaban los himnos religiosos, por temor a que la atracción de la música misma reblandeciese y relajase excesivamente los espíritus, que debían atender primordialmente a la letra y no olvidar el mensaje. La pieza que a Lenin tanto le distraía de sus labores revolucionarias, y en la que pensaba al decir cuanto acabamos de citar, era la *Appassionata* (sonata número 23 en Fa menor, opus 57), de Beethoven; y si hemos de creer a uno de los más apasionados eruditos del siglo XX, Giorgio Colli, la "trama vital" de las sonatas de Beethoven está hecha con el material afectivo extraído del *Fedro* de Platón, ese magistral diálogo sobre el amor. La música, en lo que concierne a su poder dionisiaco para embriagar, a su poder narcótico y ensoñador, está emparentada inevitablemente con la locura de amor, con el "amor loco" que, antes de toda tematización romántica, era ya exaltado por Platón en aquel diálogo como "inspiración" de los poetas genuinos frente a quienes intentan

componer versos como quien fabrica mecanismos. Y seguramente también con una contención -la de las ligaduras que ataron a Ulises al mástil de su nave para que pudiera escuchar aquello a lo que el resto de sus marineros estaban sordos, aquello cuya escucha podría conducir a la muerte- que es el arte mismo de medir y contar los sonidos. En efecto: al otro lado de la música, en sus orígenes o en su desembocadura, está la violencia ingobernable que haría imposible la vida, que haría estallar nuestros oídos o que adormecería para siempre nuestros corazones; la música nos hace soportable esa violencia, nos hace audible ese silbido del caos o ese latido de la tierra, aunque sólo pueda hacerlo recordándonos también la amenaza que espera a quien quiera conocer más a fondo ese secreto.

Sin duda, no toda música se sume en las aventuras, desdichas y triunfos de Eros: también hay música para golpear cabezas, como quería Lenin, con el mismo ritmo con el que el tambor de los ejércitos aspira a conmover amenazadoramente el corazón de los hombres o a exaltar sus venas patrióticas y épicas; hay música tanática más que erótica, y hay un uso perversamente mortífero de la música, como el que los torturadores de Guantánamo le daban al contenido de sus reproductores de MP3 para humillar y ensordecir a sus víctimas. Hay, como sabía bien el profesor Gustav von Aschenbach de *La muerte en Venecia*, una música diabólica tanto como hay una angelical, pero se diría que los vínculos entre la música y el amor son anteriores a esa bifurcación, pues en realidad lo más adecuado sería llamar *eros* al impulso mismo que enlaza los sonidos y las imágenes otorgándoles la efímera eternidad de una melodía, de una danza, de un ritmo, y *thánatos*, a lo que los desenlaza devolviéndolos al abismo. La música retrasa ese desenlace y nos enseña a caer, a "padecer con ritmo", como decía orgullosamente el protagonista de *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, cuando quedaba seducido por las notas chispeantes de *Some of these days*, la canción de Shelton Brooks de la que Antoine Roquentin quedaba preso una y otra vez en la novela, y que le ofrecía la clave para una posible justificación de la existencia. Es más, la música nos enseña a amar eso mismo que cae, a inclinarnos hacia todo eso que se inclina, que es mortal y perecedero, carnal y ligero como las sombras de la caverna platónica. Antes de que haya canciones o melodías de amor; antes de que alguien pueda sentir amor por la música, ella misma es ya una forma esmerada de amor hacia el mundo, una erótica de la escucha que nos hace audible lo inaudible y vivible lo imposible.

http://www.elpais.com/articulo/portada/musica/forma/esmerada/amor/elpepuculbab/20100626elpbabpor_5/Te
s

Claudio Abbado**"Todas las sinfonías de Mahler suenan como óperas"**

JESÚS RUIZ MANTILLA 26/06/2010



Tras la apertura con *Fidelio*, de Beethoven, dirigirá varias obras del compositor austriaco. En octubre actuará en Madrid

Hoy sábado 26 de junio, Claudio Abbado (Milán, 1933) cumple 77 años. Las suyas han sido dos vidas. En la primera se convirtió en leyenda de la música en todo el mundo. La segunda se la tomó con más calma. La inició precisamente en Lucerna, en el verano de 2003, dirigiendo la *Segunda Sinfonía* de Gustav Mahler, que no por capricho se conoce como *Resurrección*. "Yo prefiero llamarlo continuación, en mi caso, no resurrección. Pero es verdad. Ahora dispongo de más tiempo para estudiar, para profundizar y meterme dentro del repertorio, desde el barroco a la música contemporánea". Abbado se repuso entonces de un cáncer que casi lo fulmina. Pero, como dice su amigo y colega Mariss Jansons, "la música lo salvó". Actualmente se recupera en Italia de una serie de actuaciones muy exigentes en Berlín que le han exigido un reposo decretado por los médicos. Quiere reaparecer como nuevo en Lucerna. Hace siete años retomó su actividad como director precisamente al frente de la orquesta del festival suizo. "La había creado Toscanini y la idea inicial era juntar a los mejores de otras orquestas, grupos de cámara y solistas para tocar allí en verano. Desde que hemos empezado he hecho grandes amigos", asegura Abbado. El clima funciona. "Confiamos mutuamente unos en otros, compartimos el amor y la pasión por nuestro trabajo y tenemos la misma filosofía acerca de cómo debemos escuchar la música. La ejecutamos en una formación grande pero prestamos atención a quien está al lado como si interpretáramos música de cámara. Es esencial". El método lo define. También a muchos de su generación y ha calado en varios líderes de las posteriores. Es una concepción del arte sinfónico que sin ir más lejos comparte su sucesor en la Filarmónica de Berlín, el británico Simon Rattle.

Desde su regreso a Lucerna, Abbado ha abordado principalmente a Mahler en el festival. Este año se estrena con *Fidelio*, de Beethoven, pero dedicará dos conciertos al compositor austriaco. "Es el gran revolucionario del siglo XIX y el XX. El puente entre el romanticismo y la escuela de Viena. Mahler jamás compuso una ópera, pero todas sus sinfonías suenan como óperas, lo mismo que las grandes obras de Wagner pueden entenderse como enormes poemas sinfónicos. Hoy él nos sigue enseñando a todos que no hay límites en la evolución de la música".



Lucerna no ha sido el único pilar en esta segunda vida de Abbado. También ha salido en busca de talentos fuera de Europa. Su colaboración con el sistema de orquestas de Venezuela, montado por José Antonio Abreu, premio Príncipe de Asturias de las Artes, ha sido otra de sus prioridades. Ha puesto en práctica un entendimiento activo con la juventud. "Las nuevas generaciones de músicos son mucho más abiertas que nosotros. Los más veteranos les podemos brindar experiencia. La interacción entre generaciones es fundamental para la música".

Eso lo aplica Abbado sobre el escenario. "Por ejemplo, los dos principales segundos violines de la orquesta de Lucerna son Hanns-Joachim Westphal y Raphael Christ. El primero es miembro de la Filarmónica de Berlín desde hace 50 años. Empezó su carrera con Furtwängler y siempre ha sido el alma de la orquesta. Se sienta con Christ uno de los músicos más jóvenes y miembro de la Orquesta Mozart de Bolonia".

Claudio Abbado dirigirá la Orquesta del Festival de Lucerna y la Mahler Chamber Orchestra los días 12, 15, 20, 21 de agosto en el Festival de Lucerna. Los días 17 y 18 de octubre dirigirá la *Novena sinfonía* de Mahler, con la Orquesta del Festival de Lucerna, en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro del ciclo Ibermúsica. El 20 de octubre ofrecerá el mismo concierto en la Salle Pleyel de París.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Todas/sinfonias/Mahler/suenan/operas/elpepuculbab/20100626elpbabpor_6/Tes



Palabras venidas de tan lejos**ANTONIO MUÑOZ MOLINA 26/06/2010**

De pronto he encontrado un recuerdo que no sabía que tuviera. Me he acordado de Blas de Otero, visto de lejos, en Granada, en junio de 1976, en los días tumultuosos del primer homenaje póstumo a García Lorca, Blas de Otero en una tarima a lo lejos, sobre las cabezas de los estudiantes, en la Facultad de Letras, y más lejos todavía en la gran plaza de Fuente Vaqueros, una cabeza blanca, una camisa blanca, una gran boina vasca, un perfil vasco con la barbilla adelantada. Me he acordado de pronto de Blas de Otero porque llevo toda la tarde, todo el día, muchas horas en los últimos días, leyendo un libro suyo que ha tardado más de treinta años en aparecer, que me ha llegado por dos caminos, en dos regalos casi simultáneos, y que ahora está siempre conmigo, sobre la mesa de noche y en el cuarto de trabajo, acompañándome como solo nos puede acompañar la poesía; y cuando hablo de poesía me refiero a algunos libros de versos y también a esa experiencia íntima y suprema que nos ofrecen ciertos momentos de la vida y unas cuantas invenciones del arte: una sensación de intensidad, el estremecimiento de lo verdadero y único, lo que es irrepetible y secreto y sin embargo puede formar parte de la vida de cualquiera, lo que me sucede ahora mismo únicamente a mí y a la vez ha venido siendo común -en el sentido doble de compartido y frecuente- desde que el mundo es mundo, por utilizar una de esas expresiones vulgares que le gustaban tanto a Blas de Otero, quizás porque veía en ellas la expresión más profunda, la poesía impersonal del idioma.

Blas de Otero parece que se hubiera leído y aprendido de memoria toda la poesía escrita en español. El libro se titula *Hojas de Madrid con La galerna*. Cuando Blas de Otero se murió, no mucho tiempo después de que yo lo viera de lejos, en 1979, era un libro en proyecto, una carpeta con poemas escritos a mano y corregidos a máquina, duplicados en copias de papel carbón. Blas de Otero, que tenía cuando yo lo vi esa fortaleza aparente de los hombres de buen color y abundante pelo blanco, había sentido la proximidad de la muerte en 1968, cuando volvió a Madrid desde Cuba porque le habían detectado un cáncer. El primer poema del libro, 'Cojeando un poco', trata de un hombre recién operado que se dispone a levantarse de la cama del hospital para regresar tentativamente, cojeando un poco, al mundo de los vivos. Y en casi cada uno de ellos, a lo largo de más de trescientas páginas, está la sensación de acecho y de miedo de quien se sabe ya señalado por la muerte, quien mira las cosas y sabe que seguirán existiendo cuando él haya desaparecido y sin embargo no sabe ni quiere decirles adiós, renunciar a la emoción urgente de estar vivo, a los placeres más comunes y a los más excepcionales, al gusto de pasear holgazanamente por las calles de Madrid, a la gratitud por el amor. Las *hojas de Madrid* son las hojas de papel en blanco sobre las que se escriben a mano o sobre las que se mecanografían los poemas, con la evanescencia sucesiva del papel carbón: y también son las *Leaves of Grass* de Walt Whitman, las hojas de hierba de una poesía que rompe los límites de la métrica y de la rima y se dilata en la extensión democrática del idioma común, en ritmos que tienen el vigor y la respiración de esas caminatas por la ciudad en las que todo se vuelve memorable, incluso cuando el que mira se sabe enfermo y

marcado.

"Amo a Walt Whitman por sus barbas enormes / y por su hermoso verso dilatado", escribe Blas de Otero, caminante por Madrid como lo había sido Whitman por Manhattan, invocando sin decirlo al Whitman de Rubén Darío y al de Federico García Lorca. De joven había poseído uno de esos talentos que logran muy rápidamente el brillo excesivo de una técnica demasiado segura. En sus primeros libros el soneto tiene algo de artefacto implacable, agravado por una especie de cristianismo existencial que entonces debía de parecer muy profundo pero que ahora nos suena a hueco, o peor aún, a retórica fechada, con esas mayúsculas unamunianas del Hombre, Dios, etcétera. Pero es que Blas de Otero, abogado sin vocación en una fábrica de Bilbao, desertor angustiado de las lealtades de una familia burguesa, transeúnte desde muy joven por un país y un continente entero en ruinas, parece que se hubiera leído y aprendido de memoria toda la poesía escrita en español, desde los romances antiguos hasta César Vallejo y Lorca y Neruda: desde muy pronto fue encontrando una voz en la que confluían al mismo tiempo todos los materiales arrastrados por el gran río del idioma, las citas literales y las vulgaridades más espléndidas. En el mismo poema podían estar Bob Dylan y Beethoven, un romance anónimo y un estribillo de zarzuela. La poesía española, cuando se pone seria, puede hacerse antipática o indescifrable, y cuando se pone coloquial puede sonar al mismo tiempo chabacana y amanerada, falsa como una baratija: con una desenvoltura que yo he aprendido a disfrutar en la poesía americana, Blas de Otero domina sin apariencia de esfuerzo las formas muy medidas, muy controladas, y la efusión que se desborda sin ningún escrúpulo hacia lo banal y lo prosaico, casi como en los *Poemas de la hora de comer* de Frank O'Hara. Como en ellos, la muerte se insinúa en el espectáculo delicado y trivial de la agitación de la ciudad: "Por qué digo que estoy ya cerca de la muerte, / por qué me quedan sólo tres, cinco años de vida, /ahora que veo Madrid como la espalda luminosa de una muchacha, / y voy al cine /y deambulo por el barrio de Embajadores, / y aguardo frente a un semáforo / y siento ganas de llorar porque vuelvo a ser feliz cual en mi adolescencia /...".

Qué raro haber visto a Blas de Otero desde lejos y poder recordarlo y no haberlo leído con verdadera atención hasta ahora. Quizás no lo leí simplemente porque no estaba de moda (cree uno tener opiniones y no son más que el eco distraído de lo que se lleva): porque era poco más que la letra de unas canciones de Paco Ibáñez, en una época en la que yo me alejaba de ese tipo de música militante que me había gustado tanto, y en la que mis poetas eran casi exclusivamente Lorca y Cernuda, y también Quevedo y Góngora, en las ediciones de Castalia. Yo quería aprender a escribir novelas, pero la poesía era un amor secreto que iba y volvía, pero no me abandonaba nunca. Después leí a Borges y a Baudelaire, y más tarde el gran regalo del idioma inglés fue la poesía americana, tan limpia de toda retórica, tan habitada por el habla y a la vez por la Biblia y Shakespeare: Emily Dickinson y Whitman, Wallace Stevens y William Carlos Williams, Mark Strand y Denise Levertov, y Jane Kenyon, y Galway Kinnell, y Charles Simic, tantos nombres con los que llenaría esta página. Me ha hecho falta un rodeo tan largo por cada uno de ellos para llegar a Blas de Otero.

-
Hojas de Madrid con La galerna (1968-1977). Blas de Otero. Edición de Sabina de la Cruz. Prólogo de Mario Hernández. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Barcelona, 2010. 397 páginas. 22 euros.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Palabras/venidas/lejos/elpepuculbab/20100626elpbabpor_8/Tes

Segundo Advenimiento

ÁNGEL RUPÉREZ 26/06/2010



La obra poética de William Butler Yeats se traduce íntegramente por primera vez al español. Una gran noticia que permite apreciar todo el arco creativo de este escritor irlandés, y premio Nobel, que supo ensanchar literaria y simbólicamente su idioma. Mientras su primera etapa es más musical y ensoñadora, la segunda gana en intensidad, dureza y compromiso

La poesía de W. B. Yeats (1865-1939) -editor de W. Blake, premio Nobel en 1923 y gran referencia de la poesía en inglés de su tiempo, junto con T. S. Eliot- presenta dos caras diametralmente opuestas (y en eso recuerda mucho a J. R. Jiménez): la de su primera época, desde 1899 hasta 1914, y la de su segunda época, de 1914 a 1939, año de su muerte. Para la mayoría, Yeats es un poeta importante gracias a esta segunda época, en la que su poesía pierde en musicalidad y suavidad soñadora y gana en densidad, complejidad, intensidad y dureza. Para la traducción es más agradecida -con diferencia- su primera poesía porque la suavidad soñadora se incorpora con más facilidad a nuestra lengua. La segunda es mucho más compleja y difícil de traducir porque los esfuerzos conceptuales que hay en ella y el austero lirismo que los suaviza se secan en cuanto les falta el apoyo de la métrica y la rima, siempre constantes (Yeats nunca quiso saber nada del verso libre: le parecía una concesión a la facilidad y una traición a la tradición). De ahí la sensación que tiene este lector con frecuencia de aridez y falta de atractivo, como si la pura y dura prosa versificada nos acompañara. Los esfuerzos del traductor en este sentido han sido por completo loables, pero los resultados no siempre han acompañado. Momentos de plenitud y momentos de grisura, decisiones mejorables y dianas absolutas, palabras o expresiones inaceptables para mí (*magín, gacha, por cima de*), injustificadas si nos atenemos al original, o traducciones sencillamente mejorables, quizás si el criterio se hubiera inclinado hacia la pura y dura literalidad, guiada por holgura de nuestra lengua, ya no sometida al corsé métrico ni a la atadura de la rima, o hacia la *traición*, si el resultado hubiera mejorado la literalidad, sin atentar por ello contra el sentido último, salvaguardado y respetado. Ahora bien, es fácil decir esto, pero lo difícil es afrontar el reto de nuestro traductor, y los resultados, aunque discutibles a veces, y mejorables otras, deben ser respetados y valorados como extremadamente honrados y laboriosos. Esta traducción es, en general, solvente, a menudo brillante, y otras más árida y seca. Pero ¿quién la hubiera mejorado drásticamente?

Poesía reunida

W. B. Yeats

Traducción de Antonio Rivero Taravillo
Edición bilingüe
Pre-Textos. Valencia, 2010
824 páginas. 42 euros

La escalera de caracol y otros poemas

W. B. Yeats
Traducción de Antonio Linares Familiar
Linto. Ourense, 2010
206 páginas. 15 euros

En cuanto a la edición en sí, es la primera vez que se traduce íntegramente al español la poesía de Yeats. El criterio seguido por los editores se adapta al de las ediciones más reconocidas en estos dos aspectos controvertidos: colocar *Las errancias de Oisín* al comienzo del volumen, en vez de en un apéndice al final (como solía hacerse antes de la edición de A. N. Jeffares (Londres, 1989) y aún lo siguen haciendo otros, como R. J. Finneran (Nueva York, 1989), y dividir los últimos poemas en dos volúmenes distintos, como, al parecer, era la voluntad del propio Yeats: *Nuevas poesías* y *Últimas poesías* (durante mucho tiempo, sin embargo, esta parte última de la poesía de Yeats se editaba como *Last Poems*, sin más). A eso hay que añadir la elegancia del volumen, de una exquisitez en cierto modo incompatible con los tiempos que corren y, por eso mismo, aún más valiosa.

Digamos ahora unas palabras sobre la poesía en sí de Yeats. Sus primeros libros, desde *Las errancias de Oisín* (1889) hasta *El Yelmo verde y otros poemas* (1910), pasando por *Encrucijadas* (1889), *La rosa* (1893), *El viento entre los juncos* (1899) y *En los siete bosques* (1904), muestran a un poeta completamente sumergido en las corrientes literarias inglesas de su tiempo, marcadas por la influencia del prerrafaelismo - William Morris sobre todo-, y del simbolismo importado de Francia por su amigo Arthur Symons. Todo este mundo de evocaciones, ensoñaciones y vagabundajes quiméricos dejó casi de existir a partir de su libro *Responsabilidades* (1914), en el que, bajo la influencia de quien fue su secretario por una temporada (1913-1916), Ezra Pound, depuró su lengua, la desnudó y la tensó sobremanera, con el fin de que pareciera intensa y verdadera además de más impersonal (máscaras donde ocultarse). Es la época de libros como *Los cisnes salvajes de Coole* (1919), *Michael Robartes y la bailarina* (1921), *La torre* (1928), *La escalera de caracol y otros poemas* (1933), *Nuevas poesías* (1938) y *Últimas poesías* (1939). En ellos la memoria desplegó toda su fuerza en sensacionales poemas elegiacos como *En memoria de Eva Gore-Booth* y *Con Markiewicz*, *En memoria del comandante Robert Gregory* o el magistral *Regreso al museo municipal*, uno de los mejores poemas sobre la amistad que he leído en mi vida, si no el mejor: "Si queréis juzgarme, no juzguéis solamente / este libro o aquel, venid a este lugar sagrado / donde cuelgan los retratos de mis amigos, y contempladlos". Para Yeats la poesía denuncia y, al mismo tiempo, formula aspiraciones insaciables e ideales, como ese anhelo de la Unidad del Ser en medio de los fragores de un apocalipsis que parece estar a punto de llegar, tal como revela su escalofriante poema *El segundo advenimiento*: "Todo se desmorona; el centro cede; / la anarquía se abate sobre el mundo, / se desata la marea ensangrentada, y por doquier / se anega el ritual de la inocencia...". Pero, además, la poesía plantea al poeta en el plano individual una difícil y casi dramática cuestión: o escoger la vida (una mansión celestial) o la obra, como declara su poema *La elección*. Escogida la obra, al final sobreviene la corrosiva sensación de descontento con su propia poesía, proclamada poco antes de morir: "Convoco a aquellos que me llaman hijo... / para que juzguen lo que he hecho... / Yo no puedo pero no estoy satisfecho".

Todo ello entretelado por la presencia obsesiva de esa vejez torturante que se adueña como un espectro andrajoso de la vida del poeta y que deambula inútilmente por los escenarios de una sexualidad intimidante y cruel, en esos célebres poemas -*Bizancio*, *Rumbo a Bizancio*- en los que el placer acosa literalmente al viejo impotente que acaba refugiándose en una súplica: "Consumid mi corazón; enfermo / de deseo, y atado a un animal que muere, / desconoce lo que es; y haced que me una / al artificio de la eternidad".

Más allá de la vida y la muerte

Por **Andrés Tripiello**

Hay una raza de hombres que sienten, piensan y obran a lo grande. Se diría que el mundo de los mortales les viene pequeño. El poeta William Butler Yeats fue uno de ellos. Ciertamente las circunstancias favorecieron sus propósitos: allá donde puso su pie era tierra virgen, lo mismo se trataba de la patria o de la lengua. Asistió al nacimiento de Irlanda como país independiente, y proporcionó a la lengua inglesa la formidable amplitud que trajo el simbolismo a la poesía. Y si su obra fascina, fascina tanto o más su vida. Y no lo decimos por todos los dones que ésta llevó a su puerta, el conocer a Verlaine o a Miss Gregory, su senaduría o su Premio Nobel (que le disputó a otro gran poeta, Thomas Hardy), sino por haberle hecho comprender desde muy joven que "se puede refutar a Hegel pero no al Santo ni a la Canción de los Seis Peniques". Tal vez su fe en todos los "más allases" la encontraríamos hoy un tanto ingenua, como su pretensión de convocar el fantasma de una flor a partir de sus cenizas, pero en ella reside esta verdad: la muerte debiera ser solo una forma diferente de llamar a la vida. Y de la misma manera que todo en esta está lleno de símbolos que nos hablan de otras cosas (digamos que el símbolo es solo un atajo entre dos verdades, una de las cuales es siempre indemostrable), Yeats se propuso no dejar fuera de sus poemas ni de su teatro ni de sus ensayos ni de su Autobiografía (fue un trabajador infatigable) nada de lo que vivió: personas reales con su nombre propio, lugares reales con su toponimia exacta, experiencias reales e históricas tienen un lugar en sus versos, y de la misma manera que sucede en una sesión de espiritismo en la que los presentes "contactan" con el espíritu convocado, sucede en su poesía con la poderosa sugestión de sus cadencias y de sus rimas, con la fatalidad con la que en español la palabra yedra se agarra fieramente a la palabra piedra.

-A UNA ARDILLA EN KYLE-NA-NO

*"Ven a jugar conmigo;
¿por qué habrías de correr
por el árbol que tiembla
como si una escopeta
tuviera para matarte?
Todo lo que quisiera
es acariciar tu cabeza
y dejarte escapar".*

(Del poema 'Sueños rotos', del libro *Los cisnes salvajes de Coole*, 1919)

http://www.elpais.com/articulo/portada/Segundo/Advenimiento/elpepuculbab/20100626elpbabpor_11/Tes

Acoso de un escritor**FRANCISCO SOLANO 26/06/2010**

John Irving describe las brechas de la vida en EE UU desde los años cincuenta. Los sucesos de *La última noche en Twisted River*, novela de saltos bruscos, no prescriben en la conciencia, pero están al servicio de la narración para establecer la condición desarraigada del autor

De los diversos enfoques de lectura -no distorsionados- que admite esta novela que ostensiblemente se ramifica enredándose sobre sí misma, la transposición biográfica no es la menos legítima. Y digo transposición porque, aun sabiendo poco de John Irving, los aspectos biográficos más divulgados del autor de *El mundo según Garp* aparecen circunstanciados en torno al protagonista, el escritor Danny Angel, correlato del que Irving se sirve para inventariar una trayectoria de novelista que, en líneas generales, presenta notables semejanzas con la suya. *La última noche en Twisted River* ha venido exaltada y promovida como una historia de odio y persecución, originada por una muerte accidental. Sin duda es así, ya que determina la vida errante y de ocultación -más que de invención de otra identidad- de Dominic Baciagalupo y de su hijo, el futuro escritor, todavía adolescente cuando se produce la fatal circunstancia que lo lleva a matar, en una explotación forestal, al confundirla con un oso, a la novia del alguacil. Pero, aunque el infortunado suceso no prescribe en la conciencia de los personajes y es el origen al que todo remite, se diría que más bien está al servicio de la narración para establecer la condición desarraigada del escritor, desde la que poder observar la realidad social manteniéndose, en lo posible, al margen de sus secuelas. Sólo así tiene sentido que el texto diga: "Pese a que sólo contaba doce años, Danny Baciagalupo sabía con certeza que acababa de iniciarse el resto de su vida". El acoso del policía vertebró la narración, pero el lector, como la novela misma, se olvidará de su amenaza -aunque no del todo- al comprobar que lo que se ha propuesto el autor es ofrecer una visión de las brechas más decisivas de la vida en Estados Unidos entre 1954 y 2005, cincuenta años de vaivenes y cambios, con las experiencias contrastadas de padre, hijo y nieto, que compondrán un abigarrado mosaico del que destacan los personajes episódicos, la mayoría dotados, tanto hombres como mujeres, de una extravagante tosquedad, marca de la casa, cuyo primitivismo resulta especialmente revelador para exponer la discordancia de la política estadounidense con el ciudadano común del país.

La última noche en Twisted River

John Irving

Traducción de Carlos Milla Soler

Tusquets. Barcelona, 2010
660 páginas. 26 euros

La novela, estructurada mediante bruscos saltos, está sembrada de vacíos que el narrador aborda con informaciones diversas, nunca satisfactorias. La táctica de Irving, con la excepción de la primera parte -de las seis en que se divide-, es enfocar una experiencia, ya concluida, y derivar la narración hacia atrás, para establecer el proceso que ha conducido a ese lugar. Del aserradero en el norte de Nuevo Hampshire a Boston, luego a Vermont, después Toronto, regreso a Nuevo Hampshire con las cenizas del padre (consecuencia del encuentro con el ex alguacil) y vuelta a Canadá, este es el itinerario, que concluye con la necesidad de restituir el nombre originario, Danny Baciagalupo, despojándose del *nom de plume* Danny Angel, homenaje al chico muerto en el aserradero. La ascendencia italiana se refleja, sobre todo, en la atención a la profesión del padre, cocinero, lo que hace que los restaurantes, muy numerosos, sean personajes, no sólo color local, como los moteles de *Lolita* de Nabokov. Pero acaso el personaje más excepcional, a la vez que el más indescifrable, sea el maderero Ketchum, la sombra protectora de los Baciagalupo, quien aprenderá a leer a una edad muy avanzada y, no obstante, será muy decisivo en la vocación literaria de Danny, dándole algunos consejos no precisamente atolondrados, por ejemplo, que no le convenía estar expuesto a las "ideas católicas". La historia de la formación de un escritor, insertada en un complejo entramado de historias, proyecta la creación de la mirada literaria, cómo se construye esa mirada y el proceso que transforma la experiencia en materia de ficción. *La última noche en Twisted River* contiene la transparencia de su propio proceso de composición. Termina cuando la novela va a ser escrita, en el momento en que, después de años de forjarla en su imaginación, se acepta la pertinencia de la primera frase. Danny no concibe la novela como propaganda social: "¿Acaso no era novelista, en parte, porque veía el mundo de una manera más subjetiva?". El lector ha participado, en cierto modo, del proceso de creación, y por tanto está equipado para saber cuánto, en efecto, hay de subjetivo, de miedo, en el origen de una persecución.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Acoso/escritor/elpepuculbab/20100626elpbabpor_13/Tes