CONTENIDOS

La aceleración del universo abre rutas para ubicar la materia y energía oscuras	3
Estrellas pop unidas en la crisis	5
Tenebrosa Tenebrax, una nueva colección infantil para pasarlo de miedo	7
Una burbuja para árabes y judíos	8
'Piña' de Michael Cera	10
Los mercenarios pierden el tren	12
Un museo en el museo	14
Nuevos clásicos en tiempo real	18
La Humanidad rusa	21
Una cápsula espacial en el universo del Hermitage	23
'El petróleo es la sangre de la guerra'	25
El delantal de cuero y los guantes de Blojin	28
Usan la matemática para evaluar la prevención de epidemias	30
Se estudia vacuna con base en el virus del mosaico de la papaya	32
Los analgésicos causan más muertes en EE.UU. que la cocaína	34
Fragmentos del *Quijote*, en una versión en quechua	36
Caperucita roja	38
A la sombra de los dinosaurios vivió un raro mamífero patagónico	40
Un asesinato matemático	42
Hallan nuevos efectos de la falta de luz y el estrés	44
Para detectar la diabetes, "¡Pimba!.., hacéte el test"	46
La literaria historia de la isla de Redonda	48
La adolescente terrible	55
Un triple retrato en el objetivo	57
Reconocen trabajo de universitaria acerca de las *emociones morales*	61
Cattelan flota en el Guggenheim	63
La obra del Paraíso	65
Lo que nos une con nuestro opuesto	68
Fotos que se comprometen con la tierra (africana)	72
México en el objetivo	74
La espirulina, con alto grado proteínico y auxiliar en padecimiento de hígado graso	79
Ocupemos el futuro	75
La envidia, un potente estímulo para la memoria y la atención	83
La gran aventura de la fotografía latinoamericana	85
Las elipsis de Shakespeare	87
Angustias y poetas fuertes	92

Cuando el rock es arte 93
Placeres de lo sublime 95
El documental "Redes" 97
Un mapa cifrado de la vida 99
Arte, nazis y ferroviarios 101
Volver a las fuentes 104
Torrente en Montevideo 106
Buenos Aires-NY 110
¿Qué compro, notebook, netbook, PC o tablet? 111
Los cerritos de indios 114
Hallan nuevos efectos de la falta de luz y el estrés 117
Los libros y las películas de Sergio Bizzio 119
Microrrelatos 120
Páginas 122
Handke en otro tiempo 124
El pensador de instantes 128
El Ory que reluce 130
Domingo y Delacroix 132
El efecto de lo real 134
Novela casera 136
Testamento de un trágico feliz 137
Una innovadora tecnología para conservar alimentos 139
Santiago Valenzuela gana el Premio Nacional de Cómic por 'Plaza Elíptica' 142
La mala hora de las humanidades 144
La estética de la voluntad 146
Las puertas que no cierran 150

La aceleración del universo abre rutas para ubicar la materia y energía oscuras

• La humanidad nunca había estado en un momento tan apasionante, con la posibilidad de responder preguntas fundamentales del Universo, afirmó Axel de la Macorra, del Instituto de Física de la UNAM
• En el de Astronomía, Vladimir Ávila Reese indaga los componentes con el uso de estallidos de rayos gamma

La expansión del Universo es algo que se conoce desde 1929. Edwin Hubble lo demostró, pero que ese fenómeno se acelera es un descubrimiento realizado por tres científicos estadounidenses, que por ello, ganaron el Premio Nobel de Física 2011.

El hallazgo de Saul Perlmutter, Brian Schmidt y Adam Riess, enfatiza la búsqueda de los componentes, en especial de la energía y la materia oscuras, cuya presencia en el 96 por ciento del Cosmos se infiere, pero no se ha detectado de forma directa, destacaron expertos reunidos en un coloquio sobre el tema, realizado en el Instituto de Física (IF) de la UNAM.

Los cosmólogos estiman que el Universo está formado, en un 73 por ciento, de energía oscura; en un 23 por ciento, de materia oscura, y en un cuatro por ciento, de materia y energía visibles con telescopios y otros equipos astronómicos. Asimismo, sostienen que ambos componentes oscuros están relacionados con la aceleración.

Si solamente hubiera materia y radiación, el proceso sería contrario, advirtió Vladimir Ávila Reese, investigador del Instituto de Astronomía (IA).

Componentes misteriosos

Para estudiar los elementos desconocidos, los científicos incluyen la "constante cosmológica", concepto introducido por Albert Einstein en sus ecuaciones de Relatividad General para modelar al Universo, al que el físico alemán consideraba estático y con una simetría esférica.
Según la teoría de Einstein, el efecto repulsivo (o antigravitatorio) de la constante cosmológica compensa la tendencia gravitatoria al colapso que se produciría en el espacio estático.
En el momento en que Hubble demostró que el Universo estaba en expansión, Einstein creyó haberse equivocado, pero resultó que la constante cosmológica da coherencia a la Relatividad General. La primera es parte de la energía oscura, explicó Axel de la Macorra, investigador del IF y titular del Instituto Avanzado de Cosmología.
Aún no se conoce qué son la energía y la materia oscuras, pero se constata por sus efectos, entre ellos, la expansión. "Es como la gravedad, no podemos verla, pero sentimos el golpe al caernos", ejemplificó.
Añadió que la materia en esa tesitura es atractiva a la gravedad, mientras que la energía en ese tono es repulsiva, porque la presión es negativa y funciona como una fuerza antigravitacional.
El aceleramiento puede deberse a la energía oscura, a la modificación de la Relatividad General o a efectos locales. Son tres opciones abiertas que deben investigarse, acotó.
Medición con supernovas SN1a
Para demostrar la expansión acelerada, los ganadores del Nobel de Física estudiaron un tipo de estrellas en agonía, las supernova SN1a, en las que midieron la distancia contra la velocidad del Universo.
En grupos separados, Saul Perlmutter, profesor de la Universidad de California en Berkeley, realizó su trabajo como líder del Supernova Cosmology Project, al que están adscritos unos 50 científicos.
En tanto, Brian Schmidt, profesor de la Universidad Nacional Australiana en Weston Creek, hizo su investigación a la cabeza del High-Z Supernova Research Team, al que pertenecen unos 30 expertos, y en el que Adam Riess es una pieza clave, aunque vive en Baltimore, donde labora en la Universidad Johns Hopkins.
"Las SN1a no son tan abundantes, pero entre la década de 1980 y el 2008, midieron 500 supernovas, que demuestran el aceleramiento", explicó Ávila Reese.
La ruta de los rayos gamma
Por un camino distinto al de las agónicas, que con su explosión final permiten obtener datos, Ávila Reese explora desde el Instituto de Astronomía de la UNAM la ruta de los estallidos de rayos gamma (EGR), a los que utiliza como "faros cósmicos".
Son los más energéticos del Universo. Se producen en procesos violentos, por ejemplo, si una estrella grande (de 30 a 60 veces más masiva que el Sol) explota al morir.
Junto con colegas del Observatorio Astronómico de Brera, en Italia, y sus colaboradores, intenta escudriñar el espacio más lejano.
Con el empleo de supernovas SN1a como indicadores de distancia, se han podido estudiar épocas que corresponden a menos de la mitad de la edad actual del Universo, estimada en 13 mil 700 millones de años.
En cambio, con el uso de "faros cósmicos" de rayos gamma –que pueden detectarse a distancias mayores que las SN1a– han podido ir más lejos y determinar la historia de la expansión hasta épocas muy tempranas, menos de la décima parte de su edad actual.
En esa ruta, el investigador busca una mayor precisión sobre el proceso y más datos de sus misteriosos componentes.
Axel de la Machorra consideró que actualmente se vive una "era dorada" de la cosmología. "La humanidad nunca antes había estado en un momento tan apasionante, con la posibilidad de responder preguntas fundamentales", concluyó.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_638.html

Estrellas pop unidas en la crisis

Bob Dylan, Lou Reed y otros rescatan escritos inéditos de Woody Guthrie o Hank Williams - Supone un recurso a la estética de los tiempos de la Gran Depresión

DIEGO A. MANRIQUE - *Madrid* - 02/11/2011

"La muerte no es el fin", amenazaba Bob Dylan en su modo apocalíptico. Un cínico apostillaría que, cierto, no supone ningún final en el negocio de la música pop, donde algunos ilustres cadáveres, sabiamente explotados, generan mucho más dinero del que lograron en vida. Se puede, por ejemplo, convertir en canciones los textos inéditos, revitalizando así su repertorio. Se ha hecho recientemente con la leyenda del *country* Hank Williams y con el cantautor antifascista Woody Guthrie, con resultados intrigantes.

Se trata de conectar con la "vieja, extraña América" que celebró Greil Marcus

En los proyectos participan Merle Haggard, Jack White o Ani DiFranco

Desde luego, esas colaboraciones *más-allá-de-la-tumba* dan una vuelta de tuerca al manoseado concepto del disco de homenaje. Suponemos que es bueno para el ego de un talento menor como, digamos, Norah Jones el ver hoy su nombre unido al de Hank Williams firmando conjuntamente un tema. Significa también un viaje al pasado, a tiempos más ¿inocentes?

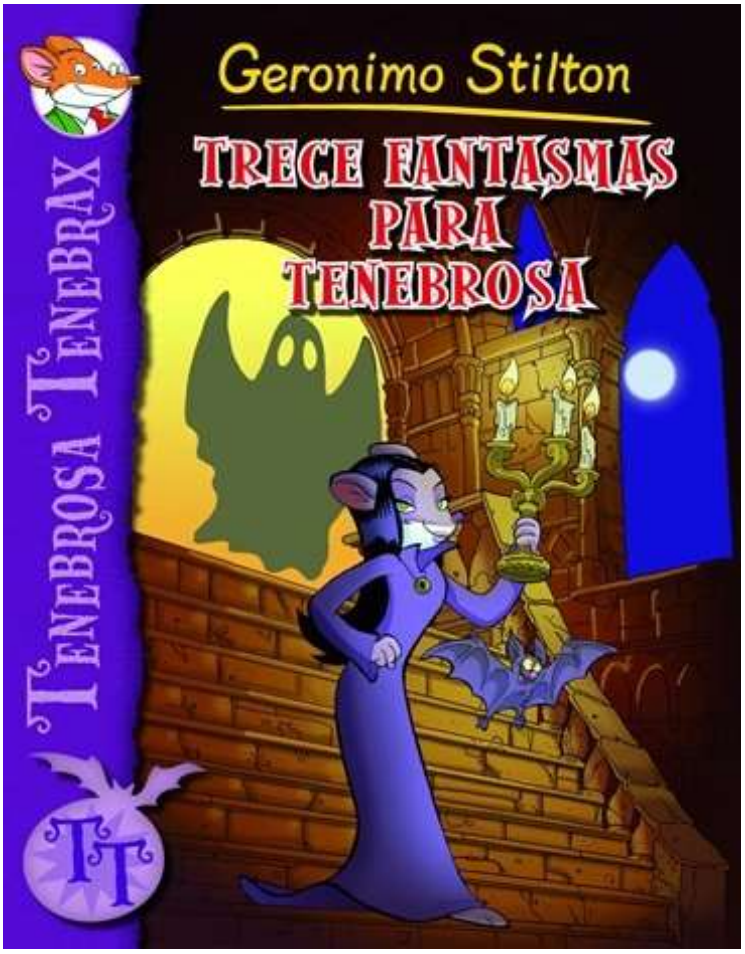
Imposible menospreciar la sombra de *O brother, where art thou* (2000), el musical de los hermanos Coen que retrataba la Gran Depresión y la manera que se hacían canciones en tiempos difíciles. Hablamos de primitivos que funcionaban a salto de mata, sin la tutela de planes de *marketing.* No podían grabar sus nuevas canciones cuando brotaban y pocos tenían educación musical: simplemente, apuntaban los versos. Para las figuras

contemporáneas, participar en su creatividad supone conectar con aquella "vieja, misteriosa América" que celebraba Greil Marcus.
De Hank Williams (19231953) sabíamos que dejó varios cuadernos con letras de las siguientes canciones que planeaba grabar. De hecho, eran tan famosos que, en 2006, se descubrió que un par de ellos habían sido birlados y vendidos a coleccionistas. Una vez recuperados, se ofreció a Bob Dylan la posibilidad de musicar los mejores textos. Este ya había explicitado en *Crónicas* su veneración por el autor de *Jambalaya:* "Cuando oigo a Hank cantar, cesa todo movimiento; el menor susurro parece un sacrilegio". Y ya había homenajeado a un predecesor, con *The songs of Jimmie Rodgers: a tribute* (1998).
Al final, Dylan es simplemente uno de los 12 artistas que participan en *The lost notebooks of Hank Williams* (Sony). A Williams se le reconoce como el padre del moderno *country.* Más problemático, aunque muchos le hayan postulado, es identificarle como pionero del *rock and roll:* las rescatadas grabaciones para la radio WSM demuestran su debilidad por el cancionero lacrimoso y la religiosidad más elemental. Hay momentos escalofriantes en el disco: al iniciarse *The sermon on the mount,* Merle Haggard evoca un Johnny Cash resucitado; y Jack White imita a un *hillbilly* psicópata. Triunfan Jakob Dylan, que no luce impostado, y Sheryl Crow, que al menos consigue innovar en el arreglo.
El álbum es tan cuidadoso que ni se ha contado con el heredero directo de Hank: su famoso primogénito, Hank Williams Jr. En verdad, sí se le oye aunque no figure en los créditos: hace coros en *Blue is my heart,* el tema de su hija Holly. Ocurre que Hank Williams Jr. es material radioactivo en EE UU por sus opiniones ultraderechistas: justo cuando se publicaba *The lost notebooks,* logró que le despidieran del Fox Newsport demasiado extremista; equiparó a Obama con Hitler en un programa deportivo.
Al otro lado del espectro político estaba Woody Guthrie (1912-1967), que incluso escribió una columna para el periódico comunista *Daily Worker.* Era además un grafómano: su hija Nora tiene almacenadas "miles" de letras y prosas aptas para ser musicadas. Se han publicado varios discos basados en ese tesoro: los dos volúmenes de *Mermaid Avenue* elaborados por Billy Bragg con Wilco, y un par de trabajos de The Klezmatics con temática judía.
La última cata en el archivo de Woody es *Note of hope* (429 / Universal), pilotada por Rob Wasserman. El contrabajista, que toca en todos los cortes, ha imaginado un Guthrie del siglo XXI, hasta acomodarlo al pulso del *hip-hop:* los textos han sido adaptados y cantados por Lou Reed, Kurt Elling, Madeleine Peyroux o Ani DiFranco. Para contrastar, el tema principal es viñeta instrumental de Van Dyke Parks inspirada por unos apuntes del difunto: "La nota de la esperanza es la única nota / que puede evitar que caigamos al fondo de la pila de la evolución / ya que, mayormente, un ser humano es al final / sencillamente una máquina de esperanza".
Lejos de los estereotipos del agitador rojo o el vividor itinerante, el Woody Guthrie de *Note of hope* parece un coetáneo de Baudelaire. Hay audacias, como la confluencia de sexo franco y política asumida en *Ease my revolutionary mind* (Tom Morello) y *Union love juice* (Michael Franti). O el *Tour de force* de Jackson Browne en *You know the night,* 15 torrenciales minutos de diálogo interior. Resulta que *Note of hope* es esa rara bestia: una historia de complicidades ideológicas, ajena a los impulsos del negocio discográfico. Además, realizada sin prisas: dos de los protagonistas, el *bluesman* Chris Whitley y el radiofonista Studs Terkel, murieron hace varios años.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Estrellas/pop/unidas/crisis/elpepucul/20111102elpepicul_1/Tes

Tenebrosa Tenebrax, una nueva colección infantil para pasarlo de miedo

Posted: 29 Oct 2011 08:47 AM PDT



Si tenéis pequeñajos en casa ya conoceréis de sobra a ese simpático ratón llamado **Gerónimo Stilton**. El ratón detective, junto a su hermana y sus amigos, se ha convertido en el nuevo personaje estrella de la literatura infantil y sus creadores no hacen más que alargar el éxito con diferentes colecciones. De esta manera, inauguran ahora la serie dedicada a **Tenebrosa Tenebrax**, un personaje de lo más misterioso e ideal para empezar a leer en Halloween. Lo publica **Destino** y el precio es **8,95 euros** en la habitual encuadernación en rústica con solapas. **Trece fantasmas para Tenebrosa** es el primer título de esta colección que promete aventuras y risas a partes iguales. Tenebrosa vive en Lugubria, donde ha llegado el famosísimo escritor **Bobo Shakespeare**, quien ha heredado una hermosa mansión. Sin embargo, para su sorpresa, la casa está plagada de fantasmas que no quieren que se mude a vivir allí, por lo que Tenebrosa acudirá en su ayuda para descubrir qué se oculta detrás de todo esto… Una sorprendente historia para niños intrépidos.
Aunque los libros vayan firmados por el propio Gerónimo Stilton, detrás de los bigotes de este roedor se esconde la italiana **Elissabeta Dami**. Hija de Piero Dami, fundador de la **Editorial Dami**, la italiana ha encontrado un filón inagotable con las aventuras del ratón detective. Varias series de libros, dibujos animados e incluso un musical dan fe del éxito que el simpático ratón ha obtenido entre los más pequeños, que se inician así del modo más ameno posible en la lectura.
Junto a los libros que nos ha mostrado mi compañera Eva ya tenéis una buena selección de títulos especialmente apropiados para celebrar Halloween con los pequeñajos de la casa. Si celebráis fiesta infantil podéis elegir algunos como regalos y si prefieres algo más casero, puedes montar una lectura conjunta de un libro terrorífico y salpicarla con algún que otro sustillo. **Ya verás como los niños se lo pasan ¡de miedo!**
Más información | Ficha en Destino

http://www.papelenblanco.com/infantil-juvenil/especial-halloween-tenebrosa-tenebrax-una-nueva-coleccion-infantil-para-pasarlo-de-miedo

Una burbuja para árabes y judíos

El coreógrafo Arkadi Zaides reúne a bailarines israelíes de ambos orígenes

MARGOT MOLINA - *Sevilla* - 02/11/2011

El coreógrafo y bailarín Arkadi Zaides tenía 11 años cuando abandonó Bielorrusia y emigró con sus padres a Israel. Desde entonces -ahora tiene 32- intenta entender qué pasa en el país sin tomar partido. El resultado de este ejercicio de comprensión no puede explicarse con palabras, sino con movimientos. Zaides presentará mañana y el jueves 3 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, en la Sala Manuel García, su obra *Quiet*, una de las grandes apuestas de la programación del Mes de Danza 18. El espectáculo, de 2010, trata el tema de la comunicación y los bailarines son árabes y judíos.

El Mes de Danza presenta 'Quiet' en el Teatro de la Maestranza

"Mi punto de partida es una pregunta: ¿Por qué es tan dificil la comunicación entre las dos comunidades en la vida real? El estudio es una burbuja. Es sorprendente lo que pasa sobre el escenario, pero la realidad fuera es muy diferente", explicó ayer Arkadi Zaides, quien actuó por primera vez en España el pasado fin de semana, también dentro del Mes de Danza, con su coreografía *Sólo siento*. La pieza, un solo, es una colaboración con el video-artista Shira Miasnik y materializa la búsqueda de paz interior a través de la danza, el vídeo y las sombras. Gracias al vídeo, las sombras interactúan con la sombra real del bailarín.

Zaides, que ha pasado por las compañías Danza Batsheva y Yasmeen Godder, trabaja como coreógrafo independiente desde 2004 y cuenta con distintos equipos para cada proyecto. El coreógrafo, que vive y trabaja en Tel Aviv, recibió en 2008 el Premio al Joven Artista del Año que otorga el Ministerio de Cultura israelí y, en 2010, fue galardonado con el Premio Kurt Jooss por su pieza *Sólo Colores*.

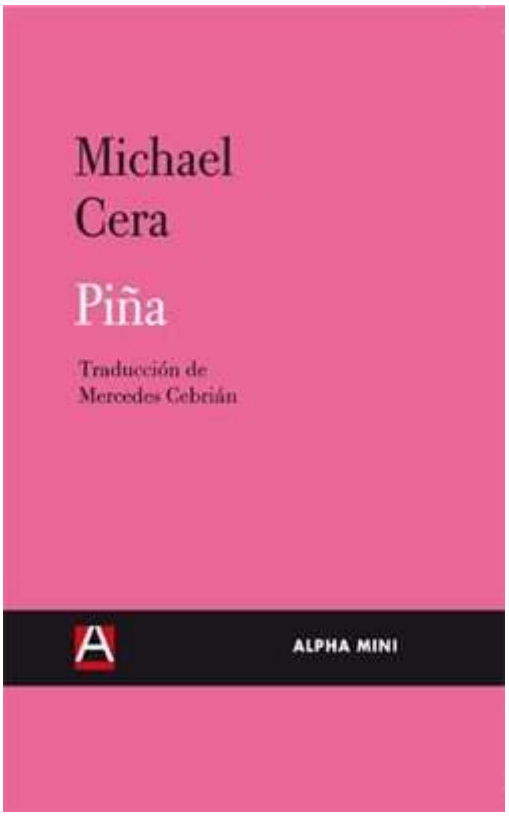
"Estoy convencido de que el arte es el camino más importante para la comunicación. Tanto la danza, como la música, van más allá de las palabras, se dirigen a los sentimientos, a las sensaciones. Es la mejor forma para comunicarse entre los que se sienten extraños, por eso el entendimiento es más fácil en el arte que en la vida

cotidiana o en la política", argumenta el creador, quien ha firmado ocho coreografías, tres de ellas de más de una hora de duración.
Arkadi Zaides, que ha sido director artístico del New Dance Project, en el Centro de Arte Arena en Jerusalén, junto con el coreógrafo Anat Danieli, lleva años trabajando con la comunidad árabe en Israel. "Cuando yo empecé a trabajar en las villas del norte de Israel no sabía nada de la Fundación Barenboim-Said [un proyecto que nació en Andalucía para crear un puente entre jóvenes músicos judíos, musulmanes y cristianos], lo supe algo después. Desde luego, la fundación tiene una escala mucho mayor que lo que yo hago, pero vamos en el mismo sentido", afirma.
Quiet, que en España podrá verse también en Bilbao, cuenta con la colaboración artística de Joanna Lesnierowska y la interpretación de Yuval Goldstein, Mohammad Mugrabi, Ofir Yudilevitch y el propio Arkadi Zaides. La escenografía es de Klone.
"Para cada producción trabajo con gente distinta y siempre parto de la improvisación. Me interesa lo que puede aportar cada persona y lo incorporo al espectáculo. Por ejemplo, en *Quiet* uno de los bailarines viene del judo y el otro de la capoeira. Yo no le doy las pautas para los movimientos, al contrario, me apropio de las suyas. Me gusta ver lo que el cuerpo de cada persona puede dar. En esta pieza todo empezó con el sonido de las olas y la interpretación que cada uno le dio al sonido. A partir de ahí comienza el trabajo", desvela el coreógrafo.

http://www.elpais.com/articulo/andalucia/burbuja/arabes/judios/elpepucul/20111102elpand_15/Tes

'Piña' de Michael Cera

Posted: 29 Oct 2011 12:45 AM PDT



Ya os avisé hace poco más de un mes que Piña, el relato escrito por el célebre actor **Michael Cera** (Juno, Supersalidos), había despertado una gran curiosidad en mí. Así que, como os podéis imaginar, ya lo he leído, cosa que no se tarda más de media hora en hacerlo por otra parte. Pero bueno, la verdad es que lo he disfrutado muchísimo y me he reído de lo lindo.

Como ya os comentaba en su día, 'Piña' nos cuenta la historia de **Carroll Silver,** un famoso actor en otros tiempos, que ahora sólo ha quedado para papeles secundarios. Ha despedido a su agente y no consigue encauzar una carrera que ya tiene poco remedio. Para que os hagáis una idea, sólo decir que su último trabajo fue en una comedia haciendo de entrenador de un equipo juvenil de baloncesto. Por supuesto que hizo muy buenas películas, pero **la mayoría sólo le recuerda por su papel más lamentable,** precisamente en la peli llamada 'Piña'.

Sin duda, lo mejor que tiene este relato es el sentido del humor que el bueno de Michael nos regala. Supongo que su carrera como actor le habrá hecho ver a más de una vieja gloria en apuros, y **me parece gracioso que sea capaz de reírse de lo que precisamente le podría pasar a él en un futuro.** Hay momentos realmente gloriosos: como su teoría de por qué no hace gimnasia, su "romance" con una asistente de vestuario o los problemas con su apellido.

Resaltar también el momento en el que se puede decir que toma más peso la historia, que es en la visita de Carroll al Fred´s Chicken, donde llegará incluso a devolverle a una chica el dinero de la entrada del cine por haberle hecho perder el tiempo. Sí es cierto, por otra parte, que **el final es bastante normalito y previsible, pero a esas alturas ya nos hemos reído un buen rato,** y teniendo en cuenta que es su primera incursión en este terreno, tampoco le vamos a presionar mucho, jeje.

Hay que decir también que el relatito viene acompañado por varias ilustraciones de **Blanca Miró** bastante simpáticas que acompañan el texto de Cera. Eso sí, nos quedamos con ganas de más, ya que la verdad es que es muy cortito. En esta ocasión, se lo vamos a perdonar a **Alpha Decay**, porque realmente su colección **Alpha Mini** va de eso, "cápsulas literarias portátiles de lectura instantánea" como ellos mismos la definen, pero es un hecho que se está poniendo de moda publicar libros con un único relato, una introducción inmensa y con precios desorbitados, que tampoco es el caso que nos ocupa.

En fin, que si queréis pasar un ratito entre risas de la mano de un actor que ya nos tiene acostumbrado a ellas, no lo dudéis. Y desde luego, Michael Cera no debe preocuparse de que le ocurra lo que al protagonista, porque en ese caso **podría refugiarse tranquilamente en la escritura,** ya que demuestra que no se le da nada mal. Esperemos que no sea algo casual lo de 'Piña' y que siga regalándonos relatos, porque es para tenerle en cuenta.

Tras considerarlo durante un rato tumbado en la cama, con la camisa subida y estudiándose la tripa, Carroll decidió que la principal razón que le mantenía alejado de hacer ejercicio con regularidad era la falta de buena música en su iPod. En cuanto consiga algunas canciones buenas para ese cacharro, pensó, iré al gimnasio todas las tardes y escucharé canciones que realmente me gusten en la media hora de cardio que haré como mínimo en la bicicleta elíptica.

Alpha Decay
Colección: Alpha Mini
64 páginas
ISBN: 978-84-92837-32-8
Traducción: Mercedes Cebrián
7 euros

Más información | Ficha en Alpha Decay
En Papel en Blanco | Michael Cera sorprende con su relato 'Piña', ¿te suena su cara?

http://www.papelenblanco.com/resenas/pina-de-michael-cera

Los mercenarios pierden el tren

Un libro recoge la historia moderna de los legendarios soldados a sueldo

JACINTO ANTÓN - *Barcelona* - 02/11/2011

No son una compañía muy recomendable ni su posición es muy ética, pero han escrito páginas emocionantes que se dirían salidas de la más descabellada novela de aventuras. Los mercenarios han peleado y matado por dinero desde que existe la guerra y los han alineado ejércitos de todo el mundo. A los mercenarios modernos, desde 1960 en adelante, esa gente que combatió espectacularmente en el Congo belga, Biafra y otros muchos escenarios, que ha alimentado películas -la canónica *Último tren a Katanga*- y novelas y entre las que se cuentan tipos tan legendarios como deplorables del estilo de Mike Hoare (Mad Mike), el incombustible Bob Denard o el *exoberleutnant* de la Wehrmacht Kongo Müller, que lucía su vieja Cruz de Hierro hasta en pijama, ha consagrado el libro *Soldados sin bandera* (Magasé) Joaquín Mañes.

"El salvajismo en Katanga fue terrible", recuerda el autor

El autor dedica especial atención a los españoles que formaron parte de ese selecto club de perros de la guerra o gansos salvajes, parafraseando el título de dos populares novelas (y películas) sobre los mercenarios. "Si en la Legión Extranjera encontré compatriotas peculiares, estos no se quedan cortos", señala Mañes, autor de un libro anterior sobre el tema. En el centro de la peripecia de los mercenarios españoles, el mayor Martínez de Velasco, hijo de general, hermano de sacerdote del Opus Dei y padre de familia numerosa, muerto en el

Congo, donde era jefe del II Choc del VI Comando de mercenarios de Mobutu. Martínez de Velasco fue fusilado en 1967 con otros dos oficiales españoles y una veintena de sus mercenarios y sus cuerpos arrojados a los cocodrilos. La unidad del mayor español, con buen número de compatriotas, presentaba "hechos diferenciales", según Mañes. "En aquella lucha despiadada se mostraron bastante humanos y respetaron a la población. Y aunque los mercenarios normalmente no llevan insignias de ningún tipo, ellos portaban bandera española, por no hablar del capellán militar". Los españoles perros de la guerra nunca fueron muchos, precisa, y actualmente no llegan a 10.

En su libro, el autor pasa revista a los mercenarios más famosos y sus peripecias. Entiende que el mercenario esté mal visto en general, pero cree que el estereotipo no se ajusta a la realidad. "El mercenario de los años sesenta, en la guerra fría, servía muy a menudo a su propio país, recibía instrucciones de los servicios secretos y combatía en apoyo de la facción que apoyaba su patria de origen". Luego, el mercenario se degrada. "La intervención en Angola es el punto de inflexión". Allí destacó Costas Giorgiu, el coronel Callan, un psicótico, responsable de la masacre de Maquela, donde asesinó a sus propios mercenarios bisoños. "Deterioró mucho la imagen del mercenario", dice Mañes meneando la cabeza.

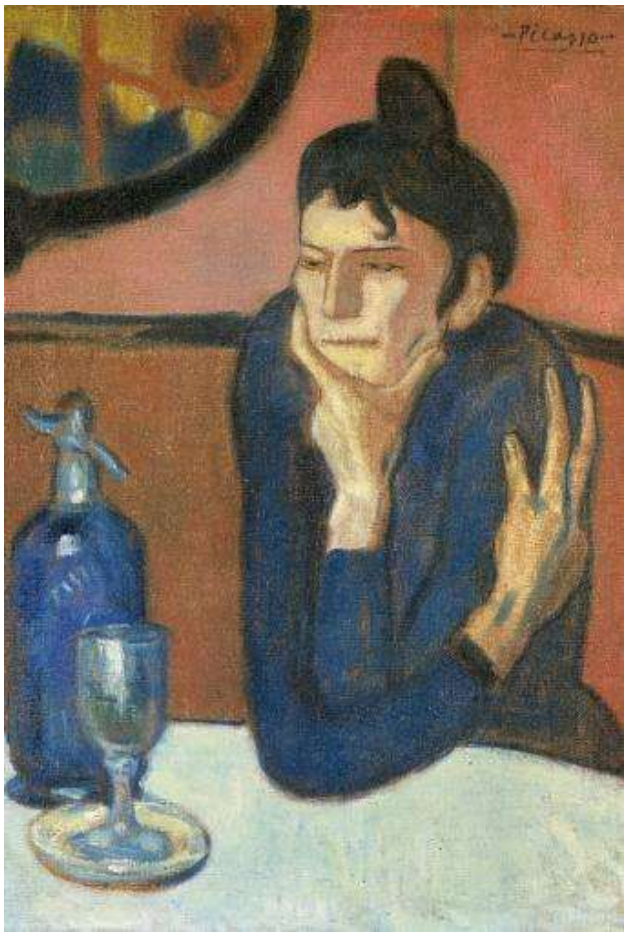
La deriva de los mercenarios más famosos como Hoare y Denard, que apoyaron golpes en Seychelles, Comores y donde fuera, envileció también un oficio ya de por sí poco edificante, propagando la estampa del mercenario golpista. El autor de *Soldados sin bandera* opina que el mercenario clásico ya no es sino un personaje literario o cinematográfico, sustituido en las guerras de verdad por las compañías militares privadas tipo Blackwater. "El mercenario actual es un subcontratado de la guerra sin la aureola existencialista, aventurera y legendaria de los viejos mercenarios dejados tan a menudo a su suerte en condiciones infernales".

Aquellos mercenarios venían de las guerras coloniales y lucharon en parajes exóticos. "Esencializan el mito del soldado perdido". Mañes parece casi sentir nostalgia. En fin, no serían todos rescatadores de monjas amenazadas por los simba, como el Curry de Rod Taylor. "Pero algo hubo en realidad de eso, los actos de salvajismo de los simba y los balubas fueron terribles".

http://www.elpais.com/articulo/cultura/mercenarios/pierden/tren/elpepucul/20111102elpepicul_3/Tes

Un museo en el museo

MANUEL DE LOPE 29/10/2011



El *Año Dual España-Rusia* culmina, en su aspecto cultural, con la gran exposición de fondos del Hermitage de San Petersburgo que se verá en el Museo del Prado. Un acontecimiento que da pie a una revisión de la nueva literatura postsoviética.

Hay algo enorme y milagroso en ver surgir un *velázquez* de un cajón de embalaje. Cuatro o cinco personas en bata blanca asistían al acontecimiento como un equipo de médicos y enfermeras dispuesto a intervenir. A pocos metros se colgaba con las precauciones necesarias *Descanso en la huida a Egipto* de Nicolas Poussin. El maestro francés ha sido una referencia de composición en todos los iconos de la pintura moderna, desde los bañistas de Cézanne a los saltimbanquis de Picasso. La frialdad habitual de Poussin se ve compensada con algunos detalles tiernos. El asno bebe en un pilón, María y el Niño reciben una bandeja de dátiles del tamaño de meloncillos, José sonríe a la mujer que le ofrece un cuenco de agua. El cuadro de Velázquez representa un almuerzo de mendigos y pícaros donde no falta el lujo de un mantel de hilo que valoriza la escena como si fuera un mantel de altar. Es curioso acoger a un *velázquez* en el Prado. Es como recibir a un miembro de la familia que ha emigrado al extranjero. Uno de los pícaros, con la cabeza rapada al cero para evitar los piojos, levanta el dedo pulgar y sonríe al espectador. A pesar del ambiente despreocupado del almuerzo toda la escena está impregnada de esa indecible melancolía velazqueña que debió ser la melancolía de toda España en la época de los últimos Austrias.

El museo que fundó Catalina la Grande envía al Prado una muestra del tesoro imperial, escultura, artes decorativas y pintura

Cuando yo era joven las obras de arte no viajaban, o viajaban poco, cualquiera que hubiera sido su ajetreada vida anterior. Una vez depositadas en las pinacotecas o en las grandes instituciones culturales las obras de arte parecían alcanzar un descanso definitivo que a veces se trataba de un merecido descanso. Con los riesgos y aventuras que han sufrido algunos cuadros se podrían escribir novelas. Las obras de los grandes maestros nacían en el taller, corrían una suerte diversa según los azares de la historia o de las peripecias de sus propietarios sucesivos y terminaban por disfrutar del sueño de los siglos en la penumbra entonces poco frecuentada de los museos. Museo era sinónimo de panteón. Todo esto ha cambiado mucho. Las obras de arte se mueven. Ahora no nos asombra, pero debería asombrarnos si no hubiéramos perdido nuestra capacidad de asombro, que una selección de piezas del Museo del Hermitage de San Petersburgo se exhiba en el Museo del Prado. Un museo acoge al otro. Es un museo en el museo.

En 1941, San Petersburgo, entonces Leningrado, sufrió el largo asedio de las tropas alemanas, lo mismo que Madrid sufrió un asedio de tres años durante la Guerra Civil. Las colecciones del Hermitage y del Prado fueron parcialmente evacuadas. Los dos museos tienen una épica. El museo que fundó Catalina la Grande envía al Prado una muestra del tesoro imperial, una exhibición de escultura y artes decorativas, y una escogida selección de pintura que va desde los grandes maestros clásicos hasta la modernidad. La exposición ha llegado acompañada por 13 conservadores y funcionarios del museo ruso.

Junto con la selección de pintura, el Museo del Hermitage ha desembarcado en Madrid una cueva de Alí Babá con muestras de la colección de orfebrería. Antiguamente se almacenaba en una dependencia de palacio llamada El Gabinete de las Maravillas. El gusto por la abundancia de oro y joyas es un rasgo de carácter oriental. Buena parte de las piezas exhibidas procede sin embargo de talleres occidentales, incluido el del maestro Fabergé, el famoso fabricante *by appointment* de los huevos de Pascua del zar. Resulta difícil imaginar que sobre esos tesoros intactos ha pasado la revolución rusa, se ha asaltado el Palacio de Invierno y ha tenido lugar la Segunda Guerra Mundial. Eso dice mucho sobre el genio protector que vela por encima de las mayores convulsiones. Estas joyas brillan ahora como resucitadas de otro mundo, supervivientes y testigos de un Antiguo Régimen casi incomprensible en su esplendor. Cualquiera que sea su rango o su mérito, la orfebrería fatiga pronto la mirada. Uno busca por instinto o por descanso las piezas más sencillas, como esas flores azules, precisamente del taller de Fabergé, que se reconocen como flores familiares de los caminos en los linderos de campos de cereal. Es una sublimación de la naturaleza como hubiera podido describirla un autor místico. Las flores son de esmalte, las espigas son de oro y el vaso de agua, con un efecto óptico que engaña al ojo, está labrado en un fragmento macizo de cristal de roca.

El tesoro arqueológico de los zares forma la colección llamada del Oro Siberiano, el oro de los escitas, un pueblo guerrero, etnológicamente mal definido, del que ya habla Herodoto. Es un arte funerario arcaico, remoto para nosotros, remoto incluso para el mundo eslavo, hallado en las tumbas de sus reyes, desperdigadas por la estepa euroasiática. Algunos broches de formas suaves y bulto casi plano representan motivos violentos y de lucha. Una leona con atributos de cabra y lagarto rompe con las mandíbulas la cerviz de un caballo. La leona es leona y el caballo es caballo. La parte monstruosa de los animales es un recurso decorativo. En la impresión de crueldad y en el motivo mismo de la leona y la víctima se reconoce la influencia de los bajorrelieves de Asiria. Un peine de largas púas representa una escena de batalla. Dos guerreros a pie combaten contra un tercero a caballo sobre el cadáver de otro caballo. Es una instantánea congelada, pero llena de ruido y furia. Su perfil recuerda escenas similares labradas en el mármol de frisos griegos o dibujadas en línea continua en las vasijas negras de Ática. Desde Grecia y Asiria al mundo de los escitas. ¿Cómo se transmiten las formas? Los elegantes brazaletes de sus mujeres han inspirado a Bulgari.

El guardián de toda la exposición es un *Perro* de Paul Potter con mayor presencia que el retrato oficial de la emperatriz en traje de gran gala. Es un perro de aspecto feroz pero flaco y triste, que ha permanecido demasiado tiempo encadenado. El pintor holandés ha firmado su nombre sobre la caseta del perro como si fuera la puerta de su casa. Me pregunto cuál sería en aquel momento su estado de ánimo. Paul Potter es el autor de un famoso cuadro que representa a un novillo de raza, redondo, bien cebado, que se exhibe en el museo Mauritshuis de La Haya. Entre aquel novillo satisfecho y este perro desgraciado algo debió pasar en la vida del artista.

En la sala de escultura surge un busto de Voltaire por Houdon. Es un Voltaire calvo, escéptico y viejo, con toga de senador romano. La mueca cínica del joven Voltaire de Houdon que está en París se ha transformado en la sonrisa de este viejo desdentado. Trabaja el escultor y trabaja el tiempo. El filósofo librepensador fue unos años el ideólogo por necesidad de la despótica Catalina ilustrada. La emperatriz compró el busto en memoria de aquella relación.

De repente, un *San Sebastián* de Tiziano. Parece que se abren las puertas, que se nos caen escamas de los ojos. Su presencia se impone en la sala como la presencia del perro. Nada que ver con los *sansebastianes* torneados. Como en el tenebroso *San Sebastián* de Ribera se tiene la impresión de contemplar a un verdadero hombre sacrificado, al hijo de aquel Adán expulsado del Paraíso. La organización del museo ha escogido a un *Efebo* de Caravaggio tocando el laúd como imagen pública de toda la exposición. Mirar cuadros es como sacar cerezas de un cesto. Las cerezas se enredan como los cuadros recuerdan otros cuadros. El adolescente del laúd evoca toda la serie de efebos de Caravaggio dispersada por los museos de medio continente como una incitación al abuso de menores. Hay que pasear la mirada entre este Caravaggio y aquel Tiziano para comprender la distancia entre la sugerencia del placer y la evidencia del dolor.

En la segunda planta, dedicada a la pintura moderna, la mayoría de los cuadros expuestos proceden de aquellos legendarios coleccionistas rusos que emigraron con la revolución. Un gran *matisse* azul domina la sala. Picasso se halla bien representado con un *Bodegón con botella de Pernod* de la época cubista, una enorme *Mujer desnuda* de la época del arte negro, desparramada sobre un diván como una marioneta sin hilos y una triste prostituta a punto de convertirse en un espectro delante de un vaso de absenta. Pero es el gran lienzo de Matisse el que atrae las miradas. A Picasso le hubiera dado un ataque de nervios. Matisse se ha retratado a sí mismo de perfil, prisionero en un pijama de rayas en una especie de estado sonámbulo. Una misteriosa mujer sentada, también de perfil, se funde a medias en el azul de la noche. Todo el cuadro está

impregnado de atmósfera onírica. El motivo de la ventana abierta, recurrente en Matisse, se abre sobre las llagas de un jardín sembrado de tulipanes rojos. El arabesco de la barandilla de hierro separa el jardín luminoso de la atmósfera del sueño. Algo hace pensar en la consulta de Edipo a la Esfinge. Seguramente se puede hacer un rosario de interpretaciones pero sólo Matisse sabía lo que soñó aquella noche.
La exposición se cierra con aquello que en la escena final de las películas del cine mudo se llamaba un fundido en negro. La historia empieza con un *cézanne* inacabado, un remolino de follaje azul que parece inaugurar en la pintura moderna la expresión abstracta del motivo. Y hay un *Cuadrado negro* de Malévich que parece representar el camino sin salida de la abstracción. Entre aquel *cézanne* y este *malévich* sólo pasaron treinta años. Seguramente Malévich llegó a esa intuición temprana en un momento desesperado, pero su *Cuadrado negro* fue acogido con tal éxito que Malévich lo repitió en varios ejemplares como lo hubiera hecho un buen pintor de oficio. En realidad, por todo lo que anunciaba sobre el largo camino de la pintura abstracta, es un cuadro sobrecogedor.
-
El Hermitage en el Prado. Paseo del Prado, s/n. Madrid. Del 8 de noviembre al 25 de marzo de 2012. Exposición patrocinada por la Fundación BBVA y Acción Cultural Española. **Manuel de Lope** (Burgos, 1949) ha publicado recientemente *Azul sobre azul* (RBA. Barcelona, 2011. 492 páginas. 24 euros).

http://www.elpais.com/articulo/portada/museo/museo/elpepuculbab/20111029elpbabpor_1/Tes

Nuevos clásicos en tiempo real

ZAJAR PRILEPIN 29/10/2011

Son atrevidos y desenfadados. La generación de escritores nacidos en los últimos años de la era soviética, con una nueva percepción de la realidad, escribe al margen de Occidente.

Llevamos dos décadas enterrando la literatura rusa. Los escépticos argumentan que en Rusia nadie quiere saber de libros y que el escritor ya no es una autoridad.

Los autores retomaron su tarea principal: comenzaron a crear una literatura justa, solo referida a su propia percepción de la realidad

No menos escéptica es la relación con la literatura moderna rusa fuera de Rusia. Por supuesto, los clásicos, que ocupan un lugar digno en todas las librerías, se pueden comprar en cualquier país europeo: León Tolstói, Dostoievski, Chéjov, Mijaíl Bulgákov. Pero, paradójicamente, el lector extranjero experimenta una extraña idea sobre los clásicos de la literatura rusa, como si esa literatura hubiese sido escrita en otra Rusia, en una Rusia que no tiene absolutamente nada que ver con la actual.

Hoy, Rusia, aunque ruidosa, aún sigue estando en la periferia. Es decir, en la mente de la clase media europea, Rusia está al mismo nivel que un país africano que pasa desapercibido. La diferencia es mínima: en África, calor; en Rusia, frío, pero en general la opinión de muchos europeos es que los libros rusos hablan de lo mismo; es algo muy lejano, oscuro, poco civilizado, triste, siempre al borde de la dictadura y la degradación.

La última oleada de interés en la literatura rusa se ha asociado con la caída de la Unión Soviética...

Luego, a finales de los ochenta, la novela de Anatoli Ribakov *Los hijos del Arbat* estuvo en el *top 10* de ventas, encabezado varias veces por Alexandr Solzhenitsin, Borís Pasternak, Varlam Shalámov. Durante esta ola se dieron a conocer al lector occidental escritores como Vasili Aksiónov, Alexandr Kabakov, Victor Erofeyev y un poco más tarde Victor Pelevin, Vladímir Sorokin y Ludmila Ulítskaya.

El ajuste de cuentas con el poder soviético fue entonces "la comidilla" principal de la literatura rusa. Durante un tiempo en Occidente fue un plato aliñado con sal y pimienta muy popular y conocido con el nombre provisional de *Las noticias de la autoflagelación rusa* o *Las malas noticias desde Rusia.*

Pero la temporada de interés que despertaba acabó pronto: el colapso de la Unión Soviética no podía ser una novedad eterna, y una vez allí en el frío de Rusia no ocurre nada interesante excepto el cambio de un Yeltsin borracho a un muy sobrio Putin, por lo que merece la pena distraerse con otras noticias.

Esta situación resultó ser favorable a la literatura. El mundo ha perdido interés en ella, los lectores rusos también pasan de largo. El hecho es que Rusia casi ha perdido el sistema de distribución de libros. Nuestro país es grande y transportar los libros desde Moscú hasta Liberia y el Lejano Oriente es muy caro. Como resultado, dos tercios de la población vive sin ningún tipo de librería cerca, y si las hay entonces lo que tienen en venta es material de lectura barata para personas sin muchas pretensiones. Además, en un país donde el 25% de la población vive al borde de la pobreza y por lo menos otro 25% apenas si llega a fin de mes, la compra de un libro (que es un producto caro) se ha convertido en un acto de sacrificio. Casi mejor invertir en comprar vodka pues el resultado es predecible.

La tirada media de los nuevos títulos ha bajado mucho en relación con la época de Unión Soviética, entre 100 y 150.000, hasta un máximo de 10.000 en la actualidad.

Los escritores serios han perdido el arte de complacer a los occidentales y hasta al lector ruso de a pie. Por lo tanto, los autores retomaron su tarea principal: comenzaron a crear una literatura justa, solo referida a su propia percepción de la realidad, y no a la opinión de la multitud o del traductor potencial.

Como resultado, hoy en día, la literatura rusa goza de excelente salud. ¡Literatura clásica escrita en tiempo real! Que este hecho en la actualidad no parezca interesar a nadie, no cambia nada para los escritores.

Una de las principales características de la literatura rusa actual es que ésta se niega a admitir que el siglo XX en Rusia fue una especie de agujero negro y una terrible plaga. "Lo grande se ve desde la distancia", escribió el gran poeta ruso Serguéi Esenin. Y he aquí que la desaparición de la Unión Soviética vista un cuarto de siglo después se ve un poco diferente. No, no se busca justificar la represión, pero al mismo tiempo los escritores son conscientes de que Rusia estaba tratando de poner en práctica una utopía global y que, por lo menos, una acción a gran escala, la vida de generaciones enteras no fue una vida sin sentido, sino más bien buscan darles significado casi místico a sus vidas.

Además, podemos decir con certeza que la literatura rusa moderna tiene a menudo un carácter antiburgués. Hay una serie de narradores que, de un modo u otro, profesan ideas de izquierda, encontrar al menos un autor serio defensor de los valores burgueses es casi imposible.

En Occidente esto es algo que a cualquiera puede provocarle una sonrisa escéptica, pero debo admitir que en nuestra literatura se trata más bien de una tradición. "Yo soy un artista, y, por tanto, no un liberal", escribió un genio poético de Rusia, Alexandr Blok. Los sentimientos antiliberales típicos de Dostoievski, Leskov, Chéjov...

Una característica que define el estilo de la nueva generación de escritores rusos, los que tienen de 30 a 40 años, no proviene de Yevgueni Yevtushenko, ni Victor Erofeyev, ni Serguéi Dovlátov, sino de Eduard Limonov, un escritor bastante conocido en Occidente por algún tiempo, pero excluido posteriormente de las librerías. Esto se debe a que durante los ochenta Limonov surgió prácticamente de la nada y se opuso a la *perestroika* en Rusia; durante el conflicto en la ex-Yugoslavia luchó en el Ejército serbio y actuó como opositor constante de las reformas de Gorbachov y Yeltsin.

Recientemente, en una conferencia de los escritores más famosos de más o menos mi generación, la mayoría de los presentes coincidían en nombrar como maestro literario a Limonov. No todos los escritores resultan tan radicales en sus puntos de vista como él, pero ciertamente simpatizo con su conducta valiente y con su voluntad infinita de desvelar a la Patria y exclamar con orgullo: "¡Mira la úlcera! ¡Mira las costras!".

No me malinterpreten, nadie en Rusia va a argumentar que el pasado soviético era una maravilla. Hemos crecido en este país y recordamos lo que era. La pregunta es si en Rusia ya habrán adivinado que el mundo no se divide en "civilizados" y "salvajes" y que la historia del hombre, y como tal las cosas complejas requieren compresión y no un veredicto apresurado.

Este es el sentido de la literatura. La era de la información nos hace conocer más y más sobre menos y menos cosas. La literatura también debe ser capaz de tirar de este montaje de noticias y captar lo principal, lo divino y lo eterno.

En cuanto a nombres específicos, estoy dispuesto a nombrar a Dmitri Bykov con la trilogía *Justificación, Ortografía* y Ostromov; la novela de Alexandr Terekhov *El Puente de Piedra,* que tiene todos los signos del genio, artista, filósofo y escritor Maxim Kantor; al crítico literario Lev Danilkin, autor de la biografía del cosmonauta Gagarin y que a su vez escribe muy bien sobre el joven autor German Sadulayev y su libro *Yo soy checheno.* Aún nos falta el polémico escritor y músico Mijaíl Yelizarov, también en la treintena, y uno

que ha hecho carrera política rápida y ha sido arrojado fuera de la misma por la oposición, el controvertido Serguéi Shargunov...
La pregunta es si la nueva literatura rusa llegará al lector de Occidente. Pero el hecho es que esa literatura ya existe.
Traducción de Milagros Marjorie Valle Puig. **Zajar Prilepin** (Ryazan, 1975) ha obtenido en varias ocasiones el National Bestseller Prize en Rusia. Es autor, entre otros libros, de *Sin* (2007) y *Sankya* (2006) y es miembro del Partido Nacional-Bolchevique, que lidera Eduard Limonov.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Nuevos/clasicos/tiempo/real/elpepuculbab/20111029elpbabpor_2/Tes

La Humanidad rusa

LUIS MAGRINYÀ 29/10/2011

Recientemente Jonathan Franzen ha tenido que matizar el sentido de las alusiones a *Guerra y paz* que aparecen en su última novela, *Libertad:* "Parece que estuviera comparándome con Tolstói", ha declarado. "Y eso me hace parecer un idiota". Bueno, un escritor puede ser ambicioso, ¿no? Ya con *Las correcciones,* Occidente se volcó no sólo en su envergadura novelística, sino en su rescate -digámoslo así- de la Humanidad, una cualidad al parecer perdida en los marasmos de la novela del siglo XX. Estos marasmos son una patología muy poco científica, pues no hay pruebas firmes de que la Humanidad sea una criatura extinguida ni de que los esfuerzos por resucitarla sean necesarios. La Humanidad, como bien nos dice la historia de las ideas, es una creación de la burguesía europea del siglo XVIII, la cual, atenazada entre una aristocracia a la que no podía acceder y un populacho con el que no quería relacionarse, instauró buena parte de su identidad en la universalización de una serie de virtudes "propias" como el gusto por el trabajo, la satisfacción moral, el matrimonio por amor, las alegrías de la familia y, con el tiempo, hasta un cómodo saloncito Biedermeier. Todo esto tuvo, claro, gratas consecuencias como la Declaración de los Derechos Humanos o el agua corriente. Pero también popularizó -y de eso se trataba- una serie de universales que tardaron un poco en mostrar lo interesados que eran sus rasgos: el llamado "relativismo" del siglo XX -ese que atacan los obispos y los biólogos, por fin reconciliados- tuvo un gran papel a la hora de denunciarlos.

La Gran Novela y la Humanidad establecieron un pacto que sigue plenamente en vigor, y rara es aún la novela que no suponga una apología o una refutación de los valores burgueses. La gran mayoría de los novelistas del gran siglo ruso no eran burgueses: Dostoievski, hijo de un médico, quizá fuera la excepción, y ciertamente el más prolijo partidario de la Condición Humana. La vena aristocrática o señorial de muchos de

estos escritores los llevó a interrogarse por el modelo de héroe épico y por el destino de las tierras, preocupaciones poco burguesas. Pero todos ellos, de un modo u otro, contribuyeron a definir al Hombre que aún campa por nuestro siglo y sus novelas, aunque lo hicieran interesándose más por sus contrafiguras: no por el individuo laborioso, sino por el ocioso o el nihilista; no tanto por el virtuoso como por el abyecto; no por el matrimonio feliz sino por el fracasado; no tanto por la familia sólida y productiva como por el nido de rencores, deshonras y hasta parricidios. Entre tanta pericia novelesca, también quisieron saber, sin agotarse y desde diversos ángulos, dónde empezaba y terminaba lo Humano.
Pushkin ya se extrañaba de que el Hombre no incluyera a la mujer y algunas de sus heroínas reivindican la inteligencia, nunca señalada por el Hombre, de la mujer rusa; algunos narradores de Turguénev, modernísimamente desvirilizados, se atreven a decir que lloran "como una mujeruca", una asociación insólita en el siglo XIX, no sólo en Rusia. Por su parte, la servidumbre (no abolida hasta 1861 por Alejandro II, se dice que influido por la lectura de Turguénev) y otros extremos del zarismo inspiraron tremendas narraciones sobre lo infrahumano, desde los presos de Siberia de Dostoievski hasta los niños hambrientos de Chéjov y, sobre todo, el mundo brutal y sin justicia de los "exhombres" de Gorki. Por otro camino, muy apartado pero igual de concurrido, vagaba el peregrino, el místico, el anacoreta, el hombre que, habiendo dejado de ser Hombre, quizá así lo empezara a ser, y que tanto cautivaría a Tolstói en las últimas décadas de su vida. El gran siglo de la literatura rusa tuvo, por supuesto, otras figuras y otros secretos, pero éste es su tradicional legado. La literatura posterior no ha dejado, algo cohibida, de querer emularlo.
Luis Magrinyà (Palma de Mallorca, 1960) es escritor, traductor y editor en Alba Editorial. Entre sus últimos libros están *Habitación doble* (Anagrama, 2010) y *Cuentos de los 90* (Caballo de Troya, 2011). ***El romanticismo ruso en época de Pushkin*** . Museo Nacional del Romanticismo. Calle de San Mateo, 13. Madrid. Hasta el 18 de diciembre.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Humanidad/rusa/elpepuculbab/20111029elpbabpor_4/Tes

Una cápsula espacial en el universo del Hermitage

PILAR BONET 29/10/2011

Mijaíl Piotrovski, director del primer museo de Rusia y especialista en arte islámico, heredó el puesto de su padre

Comodidad y solemnidad. Esta combinación, sorprendentemente armónica, define el ambiente en el despacho del director del Hermitage, que es comisario de la exposición que llega al Museo del Prado. En este espacio con ventanales al río Nevá, el trabajo y la vida de Mijaíl Piotrovski, de 66 años, se inserta en la majestuosidad del recinto. Estamos en uno de los edificios del primer museo de Rusia, cuyo origen se remonta a la colección formada por la emperatriz Catalina II cuando se trasladó al Palacio de Invierno en 1764. Justamente el retrato de esta emperatriz cuelga en la pared que queda a la espalda de la mesa de trabajo del director. Todas las demás imágenes de personajes famosos (en fotografías) que pueden verse aquí, entre librerías y muebles, tienen un rango visual más modesto que Catalina. Piotrovski está en el Hermitage como en su casa, en el sentido más literal de la expresión, pues su padre, Borís Piotrovski, un arqueólogo fallecido en 1990, fue director de la institución durante más de un cuarto de siglo (1964-1990) y ocupó este mismo despacho, aunque en consonancia con la época que le tocó vivir tenía a su espalda un retrato de Lenin. De niño, Mijaíl pasó su infancia correteando por los salones del Hermitage mientras su padre y su madre (una arqueóloga de origen armenio) profundizaban en el legado de la Historia.

En el gabinete del director reina el desorden, pero es un desorden agradable, tal vez calculado. Por doquier hay altas pilas de libros de arte, bellos catálogos, y muchas obras relacionadas con el arte islámico y oriental, la especialidad de Piotrovski, que estudió en la sección de árabe de la Facultad de Filología Oriental de

Leningrado, acabó de formarse en El Cairo y pasó varios años en Yemen. El brillo del papel cuché, la textura de la madera, el crujido del parqué, los gruesos cortinajes y las tapicerías no agobian en este entorno sino que crean una impresión de paz y, sobre todo, de silencio, como si esto fuera un refugio de la oscuridad y del invierno peterburgués.

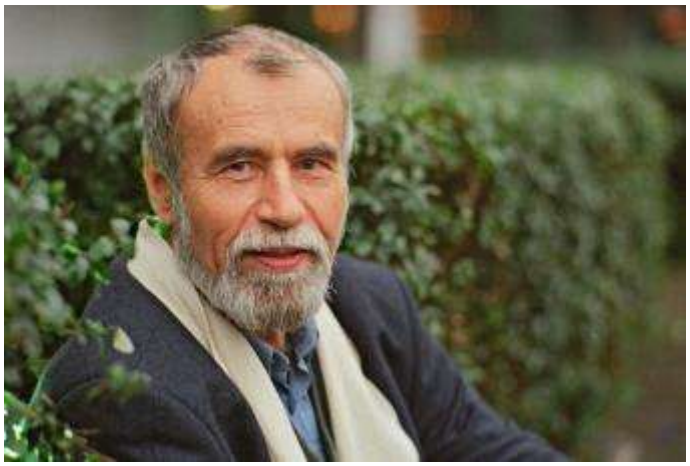
El microclima de refugio nórdico se prolonga a la antesala y a la salita de espera y todo ello parece una cápsula espacial en el universo planetario de los salones del Hermitage. Vigilando el conjunto, más allá del personal dedicado, las veteranas cuidadoras y los servicios de vigilancia, el Hermitage tiene también un destacamento especial de gatos que residen -y son alimentados- en los sótanos del museo. Estos felinos al servicio del arte son unos sesenta, según el servicio de prensa del museo, y su función es "asustar a los ratones", como es tradicional.

http://www.elpais.com/articulo/portada/capsula/espacial/universo/Hermitage/elpepuculbab/20111029elpbabpor_5/Tes

Vladímir Makanin

'El petróleo es la sangre de la guerra'

IGNACIO VIDAL-FOLCH 29/10/2011



El gran maestro de la narrativa rusa contemporánea explora las más duras realidades físicas y psíquicas con una inteligencia más allá del juicio moral. Ahora publica el libro de relatos *El prisionero del Cáucaso*

No se puede decir que conocer a Vladímir Makanin sea exactamente "un placer": tanta serenidad y unos ojos tan claros y transparentes asustan un poco. Parece que haya regresado de sitios helados, imposibles. Su literatura también explora las más duras realidades físicas y psíquicas con una empatía pánica, con una inteligencia más allá del juicio moral. El pasado verano participó en Bilbao en el Festival Internacional de las Letras Gutun Zuria, donde habló con este diario a propósito de la inminente aparición de *El prisionero del Cáucaso,* que acaba de publicarse (Acantilado). Alto, delgado, cojo (a consecuencia de un grave accidente, cuya larga y difícil convalecencia arrojaría como última consecuencia la inspiración para *El profeta),* con una voz grave y serena de inflexiones cordiales, Makanin (Orsk, 1937) tiene una presencia carismática, y hasta aura; aura de santidad; de santidad laica. Es una sensación inquietante: como si todo fuera serio, pero no grave...

"Es muy difícil acabar las guerras caucásicas... Los soldados son prisioneros antes de empezar, por muchos motivos. Rusia es prisionera del Cáucaso

"Ha habido momentos en que la belleza me ha salvado... Sí, la belleza intenta salvar el mundo. Ella nos acompaña, va a nuestro lado"

A finales de los años ochenta las editoriales Alfaguara y Siruela publicaron algunos de sus libros: *Solo y sola, El pasadizo, Un río de rápida corriente* y *El profeta,* reeditada a principios de este año por la editorial Marbot. Desde entonces ha recibido los premios literarios más distinguidos de su país, especialmente por su novela *Asan,* que algunos consideran lo mejor que se ha escrito para explicar la guerra de Chechenia. Sobre esa guerra trata también el primero de los cuatro cuentos largos, o novelas cortas, de *El prisionero del Cáucaso.*

PREGUNTA. La primera frase de este libro dice: "Lo más probable es que ninguno de los dos soldados supiera que la belleza iba a salvar el mundo...". ¿Usted cree eso, que la belleza nos salvará?

RESPUESTA. Bueno, a mí, por lo menos, sí ha habido momentos en que me ha salvado... Sí, la belleza intenta salvar el mundo. Ella nos acompaña, va a nuestro lado. Se puede decir que está abrumándonos, preguntándonos: ¿qué estamos haciendo nosotros? A veces, después de hacer algo malo, feo, ofender a alguna persona o incluso matar a alguien... uno piensa que es muy malo, y que está perdido. Y de repente esta misma persona ve un paisaje precioso, montañas... Y en este mismo momento cobra nueva vida y esperanzas para alcanzar en su futuro algo mejor. En esta lucha por el alma de una persona, muchas veces la belleza pierde, pero no se cansa, lo sigue intentado.

P. *El prisionero del Cáucaso* es un título que exactamente o con ligeras variantes han utilizado antes Pushkin, Lérmontov, Tolstói y el narrador contemporáneo Andréi Bitov. ¿Por qué usted una vez más recurre a él?
R. Por una parte, para sugerir la continuidad incesante de ese conflicto, es muy difícil acabar las guerras caucásicas... Por otra parte, quería aportar la nueva visión: los soldados ya son prisioneros antes de empezar, por muchos motivos: por la belleza que les rodea, por la política... La idea es que Rusia es prisionera del Cáucaso.
P. *Asan,* que le valió en 2008 el mayor premio literario ruso, el Gran Libro, es un precedente muy cercano: también la historia de un militar ruso pasablemente corrupto en las guerras de Chechenia. Y de hecho el protagonista se llama Zhilin, como el de la novela de Tolstói de donde toma el título...
R. *Asan* describe todo lo que ha pasado en Chechenia. *Asan* es la manera de pronunciar Alejandro Magno, que en su día pasó por aquella región y el pueblo le tenía tanto miedo que se le quedó como nombre *Asan,* que es una contracción, en ruso, del nombre Alejandro, una de sus abreviaturas posibles, y que también significa Dios, pero con una connotación negativa, un dios malo. Y el nombre de pila del protagonista de mi novela, Zhilin, es Alejandro...
P. Tanto en *Asan* como en *El prisionero...* describe zonas de la guerra, y de la mentalidad de los soldados y sus oficiales poco exploradas por la literatura. ¿Cómo ha reunido conocimientos internos tan específicos sin haber participado en el conflicto? Algunos críticos en su país precisamente le reprochan que hable de ello sin haber combatido...
R. Se trata de la segunda parte de la guerra en Chechenia, en los años 1997-1998. Yo no combatí, pero tengo algún conocimiento de lo que pasó en esta zona por los datos de las noticias, y por mis conversaciones con los veteranos. No participé como soldado pero vivía en Mozdok, en la frontera de Chechenia. Esta ciudad está en la frontera del sur, y algunos de sus barrios pertenecían a Rusia, y la otra parte estaba en manos de los chechenos. Los trenes procedentes de Rusia llegaban hasta la ciudad pero de ahí no seguían a otras ciudades de Chechenia. Viví un par de meses allí por asuntos familiares. Lo pude ver todo con mis propios ojos. Y por primera vez vi con mis ojos la guerra por el petróleo. El petróleo es la sangre de la guerra. Los chechenos atacaban a los rusos que se movían por aquel territorio. Todos los convoyes militares que salían de la ciudad con sus armas, coches, petróleo, eran asaltados. La guerra abierta entre dos ejércitos aún no pasaba, los chechenos todavía no disponían de técnica, ni armas ni aviones. Recuerdo que una vez, los soldados rusos se desplazaban de un sitio a otro y en su columna llevaban dos grandes cisternas de petróleo. Rusos y chechenos se hostigaron y mataron hasta que todo quedó destruido, salvo aquellas cisternas, que ambos bandos querían salvar. La táctica de los chechenos era la siguiente: procuraban parar el primer tanque y el último, y así toda la columna quedaba paralizada. Entonces los rusos saltaban de los tanques, y tumbados en el suelo trataban de matar a los chechenos que les atacaba desde lo alto. Así pasaron dos o tres años.
P. En su relato, los generales de los dos ejércitos enemigos se visitan, toman el té mientras negocian, intercambian armas por comida... Como si lo que les interesara fuese regir la guerra, no ganarla.
R. El sentido de este momento era el cambio de la gente por el petróleo: es muy típico la venta y compra porque son las tierras del sur y del oeste, es muy típico de estos pueblos, allí se negocia cualquier cosa.
P. En Rusia el poeta sustituye incluso a la sociedad civil, y según algunos escritores distinguidos, una particularidad esencial de Rusia es que no tiene historia, que sólo da vueltas en círculo. Lev Danilkin decía el otro día que la historia rusa se repite en ciclos de dos etapas: represión política, y deshielo y brotes de libertad. Dmitri Bykov dice que son cuatro etapas: represión, reforma, deshielo y estancamiento. Vladímir Sharov habla de "círculos cerrados". ¿No estará esto relacionado con la conciencia literaria del pueblo ruso? 'Un cuento de amor logrado', último de los relatos de *El prisionero,* habla, entre otras cosas, de cómo los problemas de los escritores de la generación de usted con la censura del antiguo régimen se han transformado en la insignificancia social que tienen ahora...
R. La literatura ha sustituido en Rusia muchas cosas. Por ejemplo, durante setenta años de sistema comunista, y de persecución religiosa, en vez de religión el pueblo tenía la literatura. Ésta hacía el trabajo de la religión, de manera que no había valores más altos que la literatura; entonces, durante todos esos años la trascendencia de la literatura y su responsabilidad fueron demasiado grandes. Y por eso precisamente ahora disminuye su función: porque otra vez ha subido el papel de la religión y de la Iglesia ortodoxa. Ahora el momento es muy complicado...

P. Usted nació en el peor año para los escritores, el año 1937, el de la gran purga, cuando la *intelligentsia* fue exterminada.
R. Pues no sé si fue el peor. Durante la revolución de 1917, los soldados, obreros y campesinos que hacían la revolución mataron a los intelectuales, a la *intelligentsia*, en tres minutos, sin entrar en motivos, porque representaban a otra clase, al enemigo ideológico. Por eso el año 1937, comparado con 1917, fue más *democrático*, porque los procesos duraban tres días, el acusado era conducido ante el tribunal. Y después de la Segunda Guerra Mundial a los escritores ya no se les mataba, sino que los mandaban a Siberia para siempre. "Diez años sin derecho a escribirse": ésta es una fórmula que la gente conocía muy bien: si recibías esta sentencia significaba que ya podías considerarte muerto, y no por causas físicas, sino asesinado. Luego... mire, el poder soviético se puede comparar con la vida humana: empezó muy fuerte, duró setenta años y murió como un viejo exangüe.
P. Usted es de formación matemático. ¿Cómo se puso a escribir? ¿Fue una vocación súbita o un proceso?
R. Las matemáticas son una ciencia muy bonita, preciosa, pero mientras me dedicaba a ellas sentía el corazón frío, no tenía pasión por ellas. Para mí eran como una mujer muy bella que hay que admirarla pero sin tocarla. En cambio me apasionaba el ajedrez... Empecé a perder la vista porque estaba todo el día estudiando, y cuando cerraba los libros de texto me ponía a jugar, y luego me pasaba las noches repasando las partidas... Tuve que abandonar el ajedrez, y todavía ahora si me paso leyendo tengo problemas... Bien, el caso es que después de terminar la carrera fui contratado y trabajé durante cinco años en la Academia Militar que ahora lleva el nombre de Pedro I, proyectaba cohetes y se puede decir que trabajaba como ingeniero, pero estos puestos se llamaban "ingenieros secretos". El momento de inflexión fue en el año 1964 o 1965, cuando la crisis del Caribe (la crisis de Cuba, la crisis de los misiles). En aquel momento los que trabajábamos en la academia estábamos informados del conflicto y convencidos de que la guerra atómica era inevitable; algunos pensaban que eran los últimos días de la Humanidad, y al salir de la academia y ver a la gente dedicada a sus asuntos cotidianos, el contraste era muy grande. Yo era muy joven, pero sabía demasiado para sonreír. Y aquel contraste entre la vida real y la vida que llevaba yo con todos aquellos conocimientos me empujó. Esa situación provocó mi vocación literaria.
P. Los escritores rusos con los que he podido hablar estos días aquí son muy críticos con el presente político, social, y fatalistas respecto al futuro. ¿Usted lo es también?
R. No, yo no soy tan pesimista. Las cosas nos parecen horribles porque ahora sabemos mucho, el mundo está mucho más expuesto. Y por eso todo nos parece peor, pero siempre hubo dificultades. Cuando me dicen que la vida es muy dura, yo siempre pregunto: ¿y dónde es fácil la vida? ¿En Bilbao, quizá? Aquí y allí, seguimos teniendo la noche para soñar y las playas para descansar, y por la mañana abres los ojos y ves que la vida sigue dura y difícil.

http://www.elpais.com/articulo/portada/petroleo/sangre/guerra/elpepuculbab/20111029elpbabpor_6/Tes

David Remnick - La tumba de Lenin

El delantal de cuero y los guantes de Blojin

IGNACIO VIDAL-FOLCH 29/10/2011

David Remnick, corresponsal de *The Washington Post* en Moscú entre 1988 y 1992 y hoy director de *The New Yorker*, narra en una apasionante crónica periodística el colapso del régimen soviético. El libro, Premio Pulitzer en 1994, se publica ahora en España

El verdugo en jefe del KGB, mano derecha de Laurenti Beria, se llamaba Vasili Blojin. Le correspondió en marzo de 1940 organizar y dirigir personalmente el asesinato, ordenado por el Politburó del PCUS dirigido por Stalin, de varios miles de oficiales polacos prisioneros del Ejército soviético en Katyn, Kalinin y Starobelsk. Los asesinatos se hicieron uno por uno y la tarea se prolongó, en las horas nocturnas, durante un mes. Se conducía al prisionero a una cabaña con una habitación insonorizada. El mismo Blojin, previsoramente pertrechado con un delantal de carnicero y guantes hasta los codos, se encargó de pegar el tiro en la nuca a seis mil prisioneros, a razón de uno cada tres minutos, lo que le ha valido pasar a la historia como uno de los asesinos en serie más importante de la historia. Fue felicitado y condecorado por servicios especiales a la patria. Pero más tarde, cuando Jruschov desveló los crímenes de Stalin y se le retiraron las medallas, cayó en el alcoholismo y la demencia, y se suicidó en 1955.

La tumba de Lenin

David Remnick
Traducción de Cristóbal Santa Cruz
Debate. Barcelona, 2011
850 páginas. 29 euros

Estos datos que el chófer de Blojin, ya anciano y ciego, contó ante una cámara a finales de los años ochenta, estos detalles dantescos, el delantal de cuero y los guantes de Blojin, no tienen sólo el atractivo magnético de lo monstruoso; son históricamente significantes, como nos recuerda David Remnick, el autor de esta copiosa y fascinante crónica periodística del colapso del imperio soviético; después de que Moscú reconociese la autoría de la matanza de Katyn, ya no era concebible, si alguien lo hubiera intentado, frenar el proceso democrático de Polonia. Y algo parecido pasaba en otras partes del imperio: en Asia central, cuando se revela que las repúblicas han sido reducidas a un monocultivo de algodón para vestir a toda la URSS, llevándose por delante el mar de Aral; en las repúblicas bálticas, al salir a la luz los protocolos secretos del pacto Molotov-Ribbentrop que las entregaba a Moscú; en Ucrania, la catástrofe de Chernóbil y la torpe y engañosa gestión de las autoridades en los días siguientes. Y por toda la extensión de la URSS, a rebufo de la *glásnost* y la *perestroika*, las continuas, sistemáticas, insoportables revelaciones del pasado siniestro, que desmoralizaban y dejaban atónitos a los seguidores del antiguo régimen y a los partidarios de una reforma más o menos epidérmica, e indignaban y galvanizaban a quienes querían que aquel desapareciese sin dejar rastro.
Remnick llegó a Moscú, como corresponsal de *The Washington Post*, en enero de 1998, y su primer objetivo fue intentar entrevistar a Kagánevich, el único miembro del Politburó que ordenó la matanza de Katyn que aún permanecía vivo; el relato de las numerosas y vanas llamadas al timbre de su puerta da una sugestiva nota atmosférica, una más entre tantas -personas encontradas, lugares significativos visitados, conversaciones sostenidas, viajes efectuados a los lugares más remotos del imperio- que contribuyen a dar a su crónica el tono febril de historia vivida, de testimonio personal característico de los grandes relatos periodísticos. Remnick permaneció en Moscú hasta finales de 1991. Esta crónica de aquellos cuatro años, con frecuentes excursos hacia el pasado, que le valió el Premio Pulitzer en 1994, se divide en cinco partes: la primera es un recuento de los primeros pasos de la *perestroika* desde que Gorbachov, a la muerte de Chernenko, es nombrado secretario general a propuesta nada menos que de Andréi Gromyko, y los primeros efectos del proyecto, desbordado por los acontecimientos, de renovar y adecentar el proyecto socialista; la segunda, 'Puntos de vista democráticos', describe el periodo, hasta finales de 1991, con los movimientos y reacciones reflejas de Gorbachov ante los desafíos cotidianos, la irrupción en la actividad política de nuevos agentes y fuerzas nacionalistas y anticomunistas, y una magnífica variedad de fenómenos interesantes, curiosos y a veces grotescos, desde el simbólico regreso de Sájarov a Moscú hasta la floración de curanderos e hipnotizadores estrambóticos en la televisión, o las campañas de los desprestigiados órganos del Estado para presentarse ante una luz más favorable; incluida, por ejemplo, la elección de "señorita KGB": la bella agente Katia Mayorova, que aparecía en la portada del *Komsomolskaya Pravda* colocándose el chaleco antibalas "con gesto seductor", según el artículo que decía, "con una suavidad exquisita, como si luciera un modelo de Pierre Cardin".
La tercera parte, 'Días de revolución', cuenta la toma del poder por procapitalistas radicales en la región de Moscú y la victoria del movimiento nacional en Lituania; la cuarta, 'Primero como tragedia, luego como farsa', cuenta al detalle el fracasado golpe de Estado fallido de agosto de 1991. Y en la quinta parte, los primeros pasos del catastrófico Gobierno de Borís Yeltsin, la ilegalización del partido comunista, el hundimiento de la economía, la diáspora de docenas de millones de rusos, la entrega de las riquezas del país a las mafias y a los oligarcas... Lástima que Remnick regresase de Moscú antes de 1993, y así nos haya dejado sin el relato del bombardeo del Parlamento por el Ejército, que es el episodio más traumático de la reciente historia rusa y que ilumina, cegadoramente, la era de Putin.

http://www.elpais.com/articulo/portada/delantal/cuero/guantes/Blojin/elpepuculbab/20111029elpbabpor_10/Tes

Avance / Desarrollo de investigadores de la UBA

Usan la matemática para evaluar la prevención de epidemias

Un modelo original permite estudiar la dispersión del dengue y la fiebre amarilla

Por **Gabriel Stekolschik** | Para LA NACION

En 1871, los habitantes de la ciudad de Buenos Aires padecieron una epidemia de fiebre amarilla que ocasionó la muerte de alrededor del 8% de los porteños.

Los decesos habrían sido muchísimos menos si las autoridades sanitarias de la época no hubieran creído que la peste estaba relacionada con las aglomeraciones humanas. Porque esta falsa idea llevó a desalojar conventillos y a promover evacuaciones que diseminaron la enfermedad y empeoraron la situación.
"Hicimos una simulación de cómo evolucionó el foco inicial de aquella epidemia y, comparando con documentos de la época, nuestro modelo matemático reproduce fielmente la distribución espacial de la enfermedad y su mortalidad diaria a lo largo del tiempo", comenta el doctor Hernán Solari, investigador del Conicet en el Grupo de Estudios Básicos e Interdisciplinarios (GEBI) de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA. "Pero hay un segundo momento, cuando se disemina la epidemia, que nuestro modelo no pudo prever", completa.
Lo que las autoridades sanitarias de aquel entonces no podían saber y el modelo matemático de Solari no podía prever era el efecto de la movilidad humana sobre lo que se denomina "fuerza de la epidemia", un parámetro que refleja la cantidad de gente que se infecta diariamente durante un evento epidémico.
Ahora, un artículo publicado en la revista científica *Physical Review E* da cuenta de un modelo que incluye los desplazamientos humanos en sus ecuaciones y que es útil para simular una epidemia de fiebre amarilla o de dengue. "Nuestro modelo confirma que el movimiento de la gente es crucial en la propagación de estas enfermedades y permite explorar con cierto realismo políticas de prevención y combate", señala el doctor Claudio Dorso, investigador del Conicet en el GEBI, quien firma el trabajo junto con Marcelo Otero, Daniel Barmak y el propio Solari.

Instrumento integral

En 1871 no se sabía que el responsable de la fiebre amarilla es un virus transmitido por la picadura del mosquito *Aedes aegypti* , insecto que también transmite el virus del dengue. Tampoco se sabía que el mosquito adquiere esos virus al picar a una persona infectada. En otras palabras, el hombre es un reservorio del virus y lo traslada de un lado a otro mucho más rápido que el mosquito.
Hasta ahora, los modelos que trataban de simular la diseminación de las enfermedades transmitidas por el *Aedes aegypti* sólo tomaban en cuenta la dinámica del mosquito. De hecho, un trabajo previo de estos investigadores logró predecir con mucha precisión las fechas de aparición y desaparición del insecto en la ciudad de Buenos Aires, así como el momento de máxima abundancia del mosquito. Pero ese modelo no permitía pronosticar cómo se propagaría una eventual epidemia.
Con datos de las redes de telefonía celular, que registran el desplazamiento de la gente mientras va pasando por distintas antenas, en Estados Unidos habían estudiado las particularidades del movimiento de las personas. "A partir de esos resultados, pudimos crear un modelo que describe la movilidad de las personas y, luego, integrarlo al modelo para mosquitos", explica Dorso.
Transformar en ecuaciones la complejidad del comportamiento humano no es tarea fácil. Sin embargo, Dorso relativiza: "Si uno hace un análisis estadístico, el movimiento que hacen los humanos es altamente repetitivo y, por lo tanto, bastante predecible".
En el mundo, existen modelos que analizan el efecto de la movilidad humana en la transmisión de patologías infecciosas que se transmiten de persona a persona, como la gripe. "Este es el primer modelo de enfermedades transmitidas por vectores que integra la conducta humana en sus ecuaciones", apuntan.

Según los investigadores, el nuevo modelo permite comprender la evolución de la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y la circulación del dengue en Buenos Aires durante la epidemia de 2009. "Una de sus virtudes es que su eficiencia, que no sólo posibilita utilizarlo en una computadora personal sino también usarlo en mayor escala y abarcar poblaciones de millones de personas", destaca Solari.
Mientras intentan infructuosamente conseguir datos de todo el país acerca de cómo evolucionó la última epidemia de dengue -"son imprescindibles para perfeccionar el modelo", explican-, los investigadores se dedican a simular los efectos de diversas medidas de profilaxis y de prevención en diferentes momentos y condiciones de una epidemia.
"Planteando diferentes escenarios, buscamos responder infinidad de preguntas. Por ejemplo, cuál es el momento y lugar para realizar una fumigación, o si la gente debería quedarse en su casa durante un determinado lapso de tiempo, o si es útil aislar a los enfermos", ilustra Dorso.
Juegan con la computadora. Pero no es para sumar puntos en el Tetris, sino para analizar las mejores alternativas sanitarias para enfrentar la próxima epidemia.
Centro de Divulgación Científica de la Facultad de Ciencias Exactas, UBA

http://www.lanacion.com.ar/1419380-usan-la-matematica-para-evaluar-la-prevencion-de-epidemias

Se estudia vacuna con base en el virus del mosaico de la papaya

• Se aplicaría una sola dosis oral y sería funcional contra muchas enfermedades, dijo Constantino López Macías, egresado de la UNAM

En busca de la vacuna ideal, que se aplique en una sola dosis oral y sea funcional contra muchas enfermedades, Constantino López Macías utiliza como plataforma el virus del mosaico de la papaya.

La meta, dijo el coautor de la única inoculación contra la salmonella, es tener aquellas que se suministren una sola vez; que mimeticen en lo posible la infección y estimulen la respuesta inmune para generar una memoria durante un periodo prolongado.

También, se pretende que sean profilácticas y, a la vez, terapéuticas; es decir, preventivas y que ayuden al sistema a enfrentar la enfermedad, explicó el químico egresado de la UNAM.

Sin embargo, pese a los avances "no hemos logrado entender los mecanismos de inducción de la memoria, y no hemos llegado al ideal", reconoció.

Al impartir el seminario Nuevas Estrategias en el Desarrollo de Vacunas, el también investigador del Seguro Social indicó que el problema con las inoculaciones hechas con microorganismos vivos atenuados, es que "a veces se revierte la atenuación y pueden llegar a ser patógenos para ciertas personas".
Para evitar ese riesgo, explicó en el auditorio A de la Facultad de Química, se han desarrollado con microorganismos muertos, pero no son tan eficientes y pueden llegar a tener efectos secundarios, como inflación, dolor y fiebre.

Tampoco son tan efectivas las derivadas de moléculas del microorganismo, "blanco de la respuesta inmune". Se requieren altas dosis, porque falta todo lo demás, que genera el efecto inflamatorio para inducir la memoria inmunológica.

Asimismo, como son muy pequeños, las de péptidos "no generan muy buena respuesta. Hay que aplicar altas cantidades y ponerle adyuvantes, pero tienen efectos secundarios".

Otra estrategia es reconstruirla "con todas las partes que inducen el resultado, sin los componentes tóxicos. También, se utiliza ADN que codifica para ciertas proteínas y se inocula, de modo que la célula propia del organismo produce la vacuna. El problema es que si bien son más seguras, tenemos menos protección. Hay que ponerlas cada seis meses", explicó.

Actualmente, en vacunología se utilizan herramientas de ingeniería genética y bioinformática para predecir cuáles son las partes importantes de los microorganismos que se deben pegar y poner juntos para elaborar una inoculación.

La investigación también se centra en el desarrollo de mejores adyuvantes, así como en la búsqueda de plataformas para el desarrollo de vacunas, como la del virus de mosaico de la papaya, en la que trabaja López Macías en la Unidad de Investigación Médica en Inmunoquímica, del Hospital de Especialidades del Centro Médico Siglo XXI.

Ese microorganismo (puntitos cafés en las hojas de la planta) es una marca (un tipo de organización molecular altamente repetitiva) que detecta muy bien el sistema inmune para desarrollar resultados importantes de anticuerpos.

A este virus se le adhieren péptidos, pues por sí solos no inducen ninguna respuesta, pero montados en esta plataforma son un monstruo enorme (500 nanómetros contra 20).

Con esta tecnología, López Macías y su grupo han desarrollado varias vacunas: salmonella, hepatitis, tifoidea. En el caso de la primera, por ejemplo, si se aplica sólo con el péptido, la sobrevivencia en ratones es de 30 por ciento, pero con el virus de mosaico de la papaya, se incrementa hasta 90 por ciento.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_642.html

Los analgésicos causan más muertes en EE.UU. que la cocaína

Cada día mueren más de 40 personas a causa de una sobredosis con medicamentos, mientra que por drogas suman 11; se habla de "epidemia"

Foto: Archivo

Cada día mueren 100 personas a causa de una sobredosis en Estados Unidos y la mayoría ocurren con medicamentos que requieren una receta médica. El problema, que ya alcanzó niveles epidémicos según un informe de los Centros para el Control y Prevención de Enfermedades (CDC) de ese país, está causando más muertes que la heroína y cocaína combinadas.

Y los fármacos que están causando el mayor daño son los analgésicos que se recetan para el dolor, principalmente aquellos que contienen opioides como la codeína y morfina, señala el organismo.
Según el informe, "hay un extenso abuso y mal uso de medicamentos que requieren prescripción, y una de cada 20 personas de 12 años o más en ese país -unos 12 millones- utilizó estos fármacos de forma no médica", es decir, sin una receta o sólo por el efecto de "estar colocado" que causan.
Por ello, cada año mueren 15.000 personas a causa de una sobredosis con estos medicamentos, mientras que por sobredosis de heroína y cocaína mueren 4000 personas anualmente en Estados Unidos.
Los estudios médicos afirman que los analgésicos opioides funcionan en receptores del cerebro para reducir la percepción de dolor y al mismo tiempo crean una sensación de euforia. Pero también pueden tener un efecto sedante.
Las sustancias pueden producir dependencia y su abuso conduce a dosis cada vez más grandes para lograr el efecto de euforia y reducir el síndrome de abstinencia. Estas dosis cada vez más grandes pueden causar disminución de la respiración, pérdida de conocimiento y muerte por sobredosis.

Abuso y mal uso

"Tenemos un grave problema en Estados Unidos a causa de los analgésicos opioides que son recetados para algún individuo pero son utilizados de forma indebida", explicó a la BBC Tom Skinner, portavoz de los CDC.
"Estamos hablando de fármacos que se recetan para aliviar el dolor pero que son usados de forma inapropiada por la persona a quien se le recetan o por un individuo que consume el medicamento que se le recetó a otra persona".

Tal como explica el portavoz de los CDC, aunque hay ciertos grupos de población que muestran mayor probabilidad de abusar o tener una sobredosis de analgésicos, en realidad el problema está ocurriendo en un amplio espectro de la sociedad.
"Afecta tanto a individuos blancos de clase media y alta como a individuos que viven debajo de la línea de pobreza". Por ejemplo, muchos más hombres que mujeres mueren por una sobredosis de analgésicos y la más alta proporción de casos está entre los adultos de mediana edad.
Asimismo, las sobredosis ocurren con más frecuencia -dos veces más- en las zonas rurales que en las grandes ciudades. Y los blancos e indígenas estadounidenses tienen más probabilidad de sufrir una sobredosis con estos fármacos que los negros o hispanos.
"Pero una de las estadísticas más excepcionales de este informe es la cantidad de dinero que está costando este problema al servicio de salud de Estados Unidos. Se calcula que el abuso de analgésicos opioides cuesta a las aseguradoras unos US$72.500 millones anualmente en costos directos de salud", afirma Tom Skinner.

Demasiadas recetas

Cifras oficiales indican que la venta de estos medicamentos a farmacias y clínicas de salud se han incrementado más de 300% desde 1999. Esto refleja que las prescripciones de ese tipo de medicamentos también han aumentado de forma drástica.
Según los CDC la cantidad de medicinas que se recetaron el año pasado fue suficiente para mantener a cada ciudadano estadounidense medicado durante un mes. Tal como señala el funcionario de los CDC, si se establecen nuevas políticas de salud podrían revertirse estas tendencias.
"Tenemos un problema con la forma como se recetan estos fármacos, que es inapropiada y que está permitiendo el acceso a estas sustancias. Encontramos que una proporción pequeña de médicos en Estados Unidos son responsables de gran parte del problema, explica Skinner.
"Así que podríamos establecer sistemas de monitoreo para identificar y tomar medidas contra la expedición inapropiada de recetas. También podríamos buscar formas de prohibir que un individuo acuda a múltiples farmacias para recibir los fármacos que se le recetan", completa el portavoz de los CDC.
Fuente BBC Mundo .

http://www.lanacion.com.ar/1419833-los-analgesicos-causan-mas-muertes-en-eeuu-que-la-cocaina

Fragmentos del *Quijote*, en una versión en quechua

Presentarán en Azul un libro traducido a la variante santiagueña de esa lengua indígena

Por **Patricio Bernabe** | LA NACION

La tapa del libro.

¿Don Quijote en quechua santiagueño? Y sí. Fragmentos de la obra máxima de las letras castellanas y pensamientos de Miguel de Cervantes ya tienen una edición en esa lengua, que hablan solamente 60.000 personas en el país. El libro será presentado durante el V Festival Cervantino, que comenzará hoy en la ciudad bonaerense de Azul ("Azul Soy Quixote"), y luego en el Auditorio de la Casa del Bicentenario, en Buenos Aires.

Si bien ya existía una versión del Quijote de la Mancha en quechua, publicada en 2005 en Perú, se trataba del quechua cuzqueño, una variante distinta de la que se habla en Santiago del Estero (también conocido como la quichua), según explicó el editor del nuevo libro. La edición fue realizada por la "tienda de curiosidades bibliográficas" Los Injunables, un sitio de Internet creado en 2008 por Javier Merás, un ex agente de viajes apasionado de la literatura que abastece a una cartera de clientes bastante particular: amantes de la microbibliofilia, de la obra de Cervantes y de El Principito, de Antoine de Saint-Exupéry.

Con una tirada exigua, de sólo 300 ejemplares, el volumen en quechua se ofrecerá en la librería Clásica y Moderna, en el sitio de ventas online Amazon y a través del portal de Los Injunables en Internet.

Merás parece acostumbrado a las apuestas arriesgadas: ya hizo, por ejemplo, ediciones de El Principito en texto predictivo T9 y en QR, dos aplicaciones complejas para celulares y smartphones, entre otras.

-¿Cómo surgió la idea de traducir Cervantes al quechua?

-El quechua santiagueño es un habla mestiza que a los argentinos de hoy nos cuesta bastante reconocer como propia. No tiene la autoridad de otras lenguas nativas de América. Según la profesora Lelia Albarracín, especialista en el tema, es probable que en Santiago del Estero haya habido colonias de origen ecuatoriano traídas por los incas, y de la mezcla de esas dos variedades de quechua de distinta procedencia nació esta forma de hablar, propia del noroeste argentino. Nuestro quechua no fue considerado en tiempos de la colonia una modalidad indígena y por eso eludió la persecución, cuando a partir de 1770 se prohibió el uso de las lenguas generales de la zona. Este aspecto que la ayudó a sobrevivir en los últimos 200 años hoy se vuelve en su contra, ya que los organismos oficiales no la reconocen como lengua aborigen y la marginan de acciones sociales destinadas a los llamados pueblos originarios. Este no es un libro indigenista, sino que toma la lengua como recurso natural. Así tal vez se entienda mejor la necesidad de instalar una conciencia del valor de las lenguas originarias en nuestro país.

-¿Qué contiene el libro?

-El Don Quijotep Sancho Panzaan nisqasninkuna quichuapi Argentinamanta recopila fragmentos cortos tipo haikus y pensamientos del propio Cervantes sacados del Quijote. La idea es poner a circular una cepa del quechua nacida en la Argentina por lugares de visibilidad insospechada, como el Palacio de la Zarzuela o la Real Academia Española, la red de Institutos Cervantes, los distintos centros de estudios andinos de América, las colecciones y museos cervantinos de todo el mundo.

-¿Quién hizo la traducción?

-Gabriel Torem, de la Universidad de Buenos Aires, hizo una primera versión. Y después Vitu Barraza, que es quechua hablante original, ofreció valiosos matices, rescatando elementos de la tradición oral que le vienen del habla de su infancia.

El V Festival Cervantino de la Argentina comenzará hoy en Azul (designada en 2007 por la Unesco ciudad cervantina), con la inauguración de un mural del ilustrador Miguel Rep que completa el que realizó del otro lado del Atlántico, en Alcalá de Henares, ciudad natal de Cervantes. Durante el festival habrá música, teatro, danza y exposiciones de arte, para culminar el 13 con una gran fiesta comunitaria con la actuación de Vicentico..

http://www.lanacion.com.ar/1419965-fragmentos-del-quijote-en-una-version-en-quechua?utm_source=n_tip_nota2&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLCult

Caperucita roja

Posted: 01 Nov 2011 05:09 AM PDT

Aquí tenemos otro pequeño libro-joya. En el **quinto aniversario de Nórdica** la editorial reúne tres versiones de un mismo personaje muy popular: la dulce **Caperucita Roja**. En ***Caperucita Roja*** (ed. **Nórdica Libros**) puedes encontrar para abrir boca la fábula moralizante que **Charles Perrault** escribió en 1697 con la intención de advertir a las 'señoritas' de la corte sobre los peligros de ciertos hombres disfrazados de lobos. Te sorprenderá encontrar ha historia en crudo, sin los edulcorantes de las versiones populares para niños. Una historia en la que no hay segundas oportunidades para una niña imprudente.

Sin embargo, y a pesar del susto, Caperucita saldrá mejor parada en la versión de 1812 de los **hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm)** que es la popularizada hasta nuestros días y en la que se introduce la figura del cazador salvador (¿por qué siempre había creido yo que era un leñador?).

La versión drasmática y en verso de del escritor alemán **Ludwig Tieck** fechada en 1800 puede considerarse toda una rareza, y viene a cerrar el puzle poliédrico que es el personaje de Caperucita y que creíamos conocer a la perfección… pero nos equivocamos.

- Título: **Caperucita Roja**
- Autores: **Charles Perrault / Jacob y Wilhelm Grimm / Lugwig Tieck**
- Traducción: **Luís Alberto de Cuenca / Isabel Hernández**
- Ilustradores: **Agustín Comotto / Mareta Gómez-Pintado / Ana Juan / Alicia MArt5ínez /Verónica Moretta / Elena Odriozola / Luis Scafati / Noemí Villamuza / Javier Zabala**
- Editorial: **Nórdica Libros**
- Páginas: **88**
- Precio **15 €**

Y si fuera poco el lujo de tener las tres versiones en un mismo volumen, la obra se revaloriza por contener el trabajo de nueve excelentes ilustradores del momento, que aportan con frecura y a veces con un toque gótico nuevas visiones de Caperucita propiciando una nueva dimensión al texto.

Siento haber tardado en publicar la reseña, ya sabeis que llevo un poco de retraso por estos meses de parón, ya que la publicación de este libro coincidía con el estreno en España de *Caperucita Roja (¿A quién tienes miedo?)* dirigida por Catherine Hardwicke y protagonizada por Amanda Seyfried, Shiloh Fernandez, Max Irons y Gary Oldman.

https://pod51002.outlook.com/owa/redir.aspx?C=6SL9jjl230eedaS89WRMWt8BpE_Pbc4Imvl9yvOU6O1rbN42yWVw4HpUxejCWv0S8_dcELvpRvI.&URL=http%3a%2f%2fblogs.grupojoly.com%2flecturofilia%2f2011%2f11%2f01%2fcaperucita-roja%2f

Un animal de película / Se parece a la ardilla de La Era del Hielo

A la sombra de los dinosaurios vivió un raro mamífero patagónico

Pequeño como una rata, pero con colmillos gigantes, vivió hace 95 millones de años

Por **Sebastián A. Ríos** | LA NACION

Scrat, la ardilla de La era del hielo. Foto: Archivo

El parecido es asombroso, y sin embargo quienes crearon al personaje de Scrat -esa suerte de ardilla de prominentes colmillos que deambula en busca de una bellota en la película La era del hielo- no tenían ni noticias de la existencia del Cronopio dentiacutus, un pequeño mamífero que vivió a la sombra de los dinosaurios en lo que es hoy la Patagonia argentina, y cuya descripción acaba de publicar la revista Nature.

Con unos 10 a 15 centímetros de largo, ojos grandes, aparentemente adaptados para una visión nocturna, y un delgado hocico armado con prominentes caninos, el cronopio no sólo viene a demostrar que la biología puede ser mucho más creativa que los guionistas de Hollywood.
"Rompe con un hiato de casi 60 millones años, entre 130 y 65 millones de años atrás, de los que no se conocía nada sobre los mamíferos en América del Sur", dijo a LA NACION el paleontólogo Guillermo Rougier, que analizó los restos fósiles del cronopio desenterrados en el yacimiento paleontológico de La Buitrera, cerca del embalse de El Chocón, en Río Negro.
Este investigador argentino, actualmente en la Universidad de Louisville, Estados Unidos, es el autor principal de la descripción del cronopio, que lleva ese nombre como "un pequeño homenaje a Julio Cortázar, que me ha influenciado durante toda mi vida. Este fósil nos sorprendió mucho por su caracteres peculiares y decidimos darle el nombre de los cronopios, esos seres extraños y afables que van desde esferas verdes y pegajosas a seres semihumanos".
El hallazgo de los dos cráneos fósiles desenterrados en La Buitrera que permitieron describir al cronopio -el primer mamífero de comienzos del cretácico tardío hallado en América del Sur- es singular desde donde se lo mire. "Nuestro conocimiento de los dos primeros tercios de la evolución de los mamíferos es terriblemente incompleto. Considerando la pobreza del registro fósil, cualquier descubrimiento de un cráneo

razonablemente bien preservado de un mamífero del mesozoico es un evento paleontológico muy importante", escribió Christian de Muizon, investigador del Museo de Historia Natural de París, en un artículo publicado en Nature que acompaña al que describe el hallazgo.
"El Cronopio dentiacutus fue hallado en rocas sedimentarias argentinas de comienzo del cretácico tardío (de alrededor de 100 millones de años de antigüedad), una época de la que no se conocía previamente ningún mamífero en América del Sur."
Para Muizon, el hallazgo confirma que en el momento de mayor esplendor de los dinosaurios la presencia de los mamíferos estaba muy extendida en el sur del globo, y que incluso sus formas corporales estaban muy diversificadas.
¿Cuáles son los indicios que soportan esa idea? "Ciertamente los caninos, lo más destacado y sorprendente de este animal, son proporcionalmente enormes, pero el cronopio tiene otras características especiales que indican que se trata de un grupo altamente especializado", respondió Rougier. El cronopio perteneció a los drioléstidos, un extinto grupo de mamíferos emparentados con los marsupiales y mamíferos con placenta modernos.
Esa alta especialización de sus formas corporales sugiere "que este animalito pertenece a un grupo que evolucionó en forma aislada en América del Sur durante mucho tiempo, pues la geografía de los continentes del cretácico nos dice que América del Sur estaba aislada de América del Norte y de Europa".
Aunque restan muchas cuestiones por resolver -como la finalidad de los desproporcionados caninos en un animal que, según el resto de la dentadura, se alimentaba de insectos-, lo cierto es que el hallazgo del cronopio es un avance importante en el fragmentario y escaso conocimiento de la evolución de los mamíferos en América del Sur.

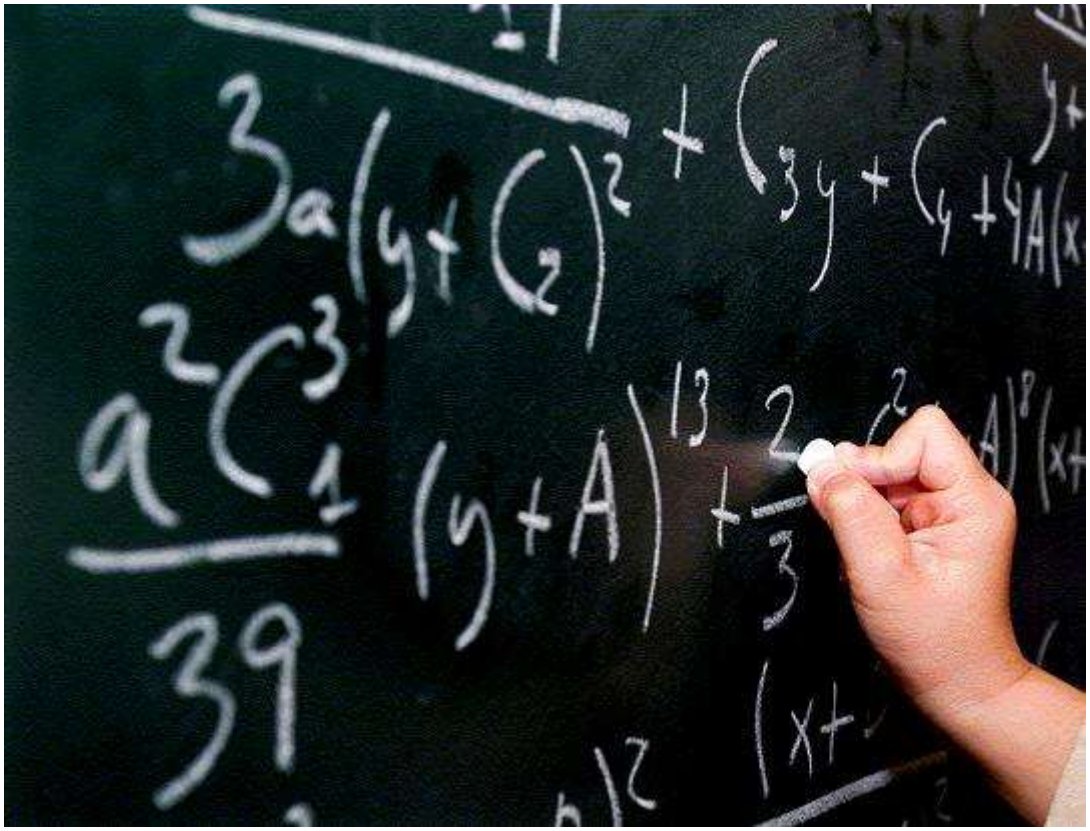
NOTICIAS QUE LLEGAN DESDE LA PREHISTORIA

En su edición de hoy, Nature publica otros dos trabajos que iluminan tiempos lejanos del planeta Tierra. El análisis de dos dientes y trozos de mandíbulas encontrados en Gran Bretaña y en Italia, en 1927 y 1964, respectivamente, mostró que pertenecieron a los primeros Homo sapiens que poblaron el continente europeo, entre 41.000 y 45.000 años atrás. El hallazgo confirma que los humanos modernos se superpusieron durante unos cinco milenios con los neandertales. Otro estudio indica que la expansión de los humanos durante el Paleolítico Superior causó la extinción de dos grandes mamíferos, el bisonte estepario y el tarpán (un caballo salvaje)..

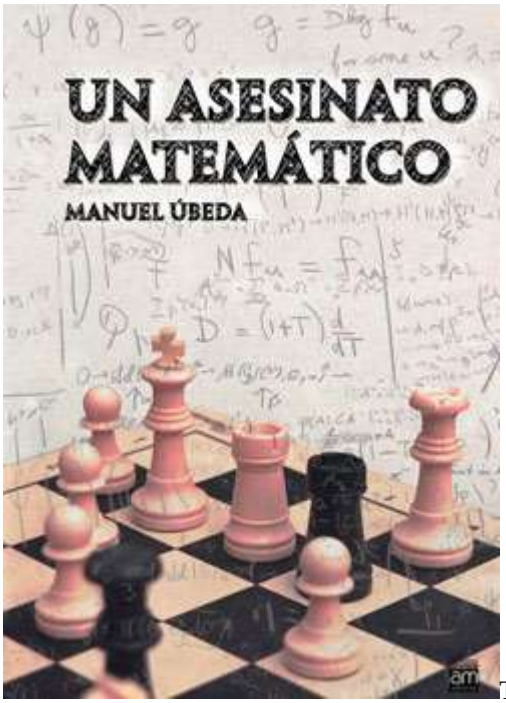
http://www.lanacion.com.ar/1420001-a-la-sombra-de-los-dinosaurios-vivio-un-raro-mamifero-patagonico?utm_source=n_tip_nota2&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLCien

Un asesinato matemático

Posted: 31 Oct 2011 09:31 AM PDT



Ha sido especialmente estimulante sumergirme en la lectura de ***Un asesinato matemático*** (ed. **AM Estudios**) de **Manuel Úbeda** donde se desentraña un **truculento crimen en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Almería**, ya que si bien esta no es la carrera que yo he cursado, si bien es cierto que mi licenciatura en Economía me ha obligado a tratar bastante con ese género matemático-docente del que se nutre esta novela. Y aunque no fuera así, cualquiera con una licenciatura o diplomatura encontrará divertidos todos esos guiños a la vida universitaria (y sus miserias) a la que hemos sobrevivido.
Novela detectivesta, thriller y humor se entrelazan en la ópera prima de Manuel Úbeda escrita ya hace 16 años y que ahora el autor saca a la luz mientras prepara su segunda novela de género negro que tendrá como protagonista un ex boxeador metido en problemas. Lo peligroso del relato de Úbeda no es la historia en sí, sino el hecho de que él sea Doctor en Matemáticas y profesor en la universidad que le sirve de escenario para su crimen.



- Título: **Un asesino matemático**
- Autor: **Manuel Úbeda**
- Editorial: **AM Estudio**
- Páginas: **178**
- Precio: **15 €**

Vamos a por el argumento: Manolo es el antiheroe de esta historia. Un Manolo como otro cualquiera, que no es guapo, ni alto, ni tiene voz de galán, ni reaños de superheroe, y se sabe lo suficientemente insignificante como para ser invisible a los ojos de la chica que le gusta. Es simplemente un estudiante de Matemáticas con todas las connotaciones de rareza que la imagenería popular le atribuye a estos. Pues no, tan insignificante no debe ser cuando alguien se toma muchas molestas para que todo apunte hacia él cuando aparece el cadáver de una 'molesta' profesora terriblemente torturada y sentada a la mesa de su despacho en el departamento.
Manolo, chico, te quedas solo, y no puedes confiar en nadie, ni en compañeros de clase ni en cuerpo docente, porque todos tienen motivos para odiar a la difunta, aunque ninguno te ha demostrado especial inquina a ti.
Un libro para divertirte metiéndote en la piel del protagonista y recordando aquellos maravillosos años de timbas de cartas en la cafetería, cigarritos en el pasillo entre clase y clase (eso ya no se podrá hacer, ¿verdad?), maratones de estudio en la biblioteca y nervios al comprobar que las notas ya están colocadas en el tablón del departamento.
Manuel Úbeda, que además cuenta el título de Detective Privado, adopta una narrativa ágil y desenfadada y hace un ejercicio de nostalgia en que recrea la escena juvenil de finales de los 80s. Solo un 'pero' a esta novela: el título puede llevar a engaño ya que lo primero que te sugiere (o al menos a mí me pasó) es que se debe tratar de una historia en donde los acertijos matemáticos son clave para que logres dar luz al crimen… No, es más de corte thriller detectivesco de toda la vida.
Consejo musical: Carga el iPod, o lo que tengas para escuchar, música de los álbunes de Radio Futura, Mecano, Los Secretos… Ya sabes, tú también estuviste ahí a finales de los 80s.

https://pod51002.outlook.com/owa/redir.aspx?C=6SL9jjl230eedaS89WRMWt8BpE_Pbc4Imvl9yvOU6O1rbN42yWVw4HpUxejCWv0S8_dcELvpRvI.&URL=http%3a%2f%2fblogs.grupojoly.com%2flecturofilia%2f2011%2f10%2f31%2fun-asesinato-matematico%2f

Hallan nuevos efectos de la falta de luz y el estrés

Fueron evaluados en voluntarios en un simulado viaje a Marte

Por **Fabiola Czubaj** | LA NACION

Interior de la "nave" construida en la Academia de Ciencias rusa, donde vivieron un año y medio los voluntarios. Foto: AFP

¿Qué es lo que los trabajadores del subte, los mineros de San Juan o los habitantes de Tierra del Fuego pueden tener en común con los tripulantes de un viaje simulado a Marte? Nada más ni nada menos que la forma en la que el sistema nervioso autónomo, que regula desde la presión y el ritmo cardíaco hasta el estado de alerta, reacciona a la falta de luz natural suficiente.

En el mayor experimento realizado hasta ahora sobre los efectos del aislamiento en la salud, que hoy finaliza en Moscú, un equipo de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica, y un investigador del Conicet dieron un paso más allá en el conocimiento de cómo la exposición habitual a la tercera parte de la luz que tendría una oficina bien iluminada o menos el 1% de la luz del mediodía de un cielo diáfano puede influir en las funciones involuntarias del organismo.

"Sabemos que la falta de luz natural tiene distintas consecuencias en la salud, como la depresión, la falta de concentración o la alteración del sueño. Pero no sabemos tanto sobre cómo reacciona el sistema nervioso autónomo, que no depende de nuestra voluntad. Observamos que en un mes la actividad del sistema disminuye durante la vigilia de manera muy parecida al período de sueño", explicó el doctor Daniel Vigo, investigador asistente del Conicet que está analizando con sus colegas belgas los datos psicofisiológicos de los seis "astronautas" de este viaje simulado al planeta rojo.

Viaje simulado

Después de un año y medio dentro de una estructura especialmente construida en uno de los institutos de la Academia de Ciencias de Rusia, los seis tripulantes de la misión Mars500 abandonarán hoy la "nave". Allí hicieron una enorme cantidad de experimentos diseñados por equipos científicos de 40 universidades e institutos de investigación del mundo.

Con esto, el proyecto del Instituto de Trastornos Biomédicos de Moscú y la Agencia Espacial Europea apuntó a determinar en un viaje espacial simulado cómo el aislamiento y el estrés prolongado influyen en el organismo y la conducta. A diferencia de lo que sucedería en una cápsula espacial real, los tripulantes no estuvieron permanentemente expuestos a la radiación y la falta de gravedad, excepto durante algunas pruebas.

"Cuando no hay gravedad, el cuerpo se modifica tanto que no se podría medir tanta información. En estos astronautas, en cambio, lo que se determina o se observa es producto del estrés o el confinamiento prolongados", indicó Vigo, que también es docente de la Universidad Católica Argentina (UCA) y científico visitante del Departamento de Psicología de la Universidad de Lovaina.

Sin reacción suficiente

Cuando disminuye la actividad del sistema nervioso que nos ayuda a estar alertas y defendernos o huir de alguna amenaza, aumenta la posibilidad de no tener capacidad suficiente de reacción.
"El hecho de haber encontrado esto nos puede dar una pista más de cómo funcionan los trastornos asociados con la falta de luz natural, ya que se desconoce cómo se modifica la actividad del sistema autónomo en, por ejemplo, los trabajadores de subte, los habitantes de latitudes extremas, como Tierra del Fuego o Suecia, o quienes trabajan en las minas", dijo Vigo sobre las posibles aplicaciones de estos resultados que se están presentando en el Space Forum 2011 de Moscú, dedicado al 50° aniversario de la primera misión espacial.
También se presentarán en el próximo congreso de la Sociedad Argentina de Investigación Clínica.
Además, el equipo está utilizando información obtenida en Mars500 sobre distintos métodos de estudio para evaluar el estado de alerta, el sueño y la actividad del sistema autónomo en choferes profesionales y médicos residentes.
El equipo analizó también los resultados de las mediciones de la presión y los latidos diarios registrados en cada tripulante con un monitor Holter para explicar estos efectos del aislamiento y la falta de luz durante los primeros cien días de la misión.
"Normalmente, la frecuencia cardíaca y la presión descienden durante la noche. Y luego de un par de meses de confinamiento, observamos lo mismo durante el día, como también cambios en el patrón del ritmo cardíaco", resumió el investigador.
Es que en los tres primeros meses de aislamiento, la presión disminuyó 10 mmHg, de 120/70 a 110/60 mmHg, mientras que la frecuencia cardíaca en los períodos de vigilia se redujo 10 latidos por minuto (de 75 a 65 latidos por minuto), confundiéndose así con los valores registrados durante los períodos de sueño.
"Las consecuencias de estar un año y medio aislados y bajo condiciones de luz débil son una verdadera incógnita, ya que nunca una tripulación había estado tanto tiempo en esas situaciones", señaló Vigo.
Con la información de los 18 meses de "vuelo", el equipo podrá responder también cómo estas alteraciones de las funciones influyen en el nivel de rendimiento de una persona o en el estado anímico con el paso del tiempo..

http://www.lanacion.com.ar/1420289-hallan-nuevos-efectos-de-la-falta-de-luz-y-el-estres?utm_source=n_tip_nota2&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLCien

Para detectar la diabetes, "¡Pimba!.., hacéte el test"

Por **Nora Bär** | LA NACION

Twitter: @norabar

Bilardo, en la campaña. Foto: LA NACION

Detectar la diabetes es fácil: "¡Pimba!... Hacéte el test". Con esta simpática invitación se lanza hoy una campaña de la Federación Argentina de Diabetes (FAD) y el Consejo Publicitario Argentino, que intentará detectar a muchos de los dos millones de diabéticos que no conocen su condición. Se calcula que en la Argentina hay cuatro millones de diabéticos (aproximadamente, el 10% de la población); sólo el 50% lo sabe y apenas el 30% de ellos se trata.

"Queremos despertar conciencia sobre la enfermedad, especialmente sobre la de tipo II, que puede prevenirse o controlarse con cambios en el estilo de vida", explica el doctor Gabriel Lijteroff, jefe de Diabetología del Hospital Santamarina y director del comité científico de la FAD.
La iniciativa, que contó con la colaboración de Carlos Salvador Bilardo, gira en torno del mito urbano que circulaba acerca de que pinchaba a sus adversarios.
"Quisimos hacer famoso el pinchazo, y así apareció Bilardo y la leyenda urbana de las agujas -contó Emanuel Abeijon, director creativo de McCann Erickson y responsable de la serie-. El lo desmintió, pero no retaceó para nada su colaboración. Nos dijo: «Ya que se comentaba, que sirviera para una buena causa»..."
Según explicó Abeijon, para captar la atención del público, pensaron que el mensaje tenía que ser emotivo, impactante, popular y amigable.

"Queremos sacar la diabetes del cono de sombra en que se encuentra -agregó Norberto Flageat, presidente de la FAD-. Y sabíamos que machacando sobre el miedo y las complicaciones no íbamos a lograr mucho."
Fue así como combinando imágenes actuales y de archivo (y realizando algunos trucos), los creativos diseñaron una serie de piezas publicitarias que muestran a Bilardo como si hubiera ingresado en la cancha decidido a hacerles a los otros jugadores -y hasta al referí- el test de medición de la glucemia, que indica si los niveles de azúcar en sangre son elevados, señal característica de la diabetes. Se considera que, en ayunas, los niveles de glucemia no deben superar los126 mg/dl.
"En esa época jugaba en primera y hacía la residencia -cuenta Bilardo en uno de los spots-. Con las dos cosas no podía, entonces las mezclé. Entraba a la cancha y cuando uno se distraía... ¡pimba!, lo pinchaba y depués le decía el resultado." El lema de la campaña, claro, aconseja: "Hacéte el test. Es un simple pinchazo y enseguida te dan el resultado".
Quienes deseen hacerse el test, pueden preguntar lugares y horarios al 0800 222 7462 o en www.pinchazo.org.ar.

http://www.lanacion.com.ar/1420290-para-detectar-la-diabetes-pimba-hacete-el-test

La literaria historia de la isla de Redonda

Posted: 04 Nov 2011 04:09 PM PDT

La isla de Redonda posee un enclave geográfico real. Si contemplamos un mapa antiguo de dicha isla podremos leer lo siguiente:
THE ISLAND-KINGDOM OF REDONDA, IN THE WEST INDIES. LAT. 16º 56'N, LONG 62º 21'W.
Es decir, que si embarcáramos en un navío, nos lanzáramos al Mar Caribe, al sureste de un puñado de islas que forman las Grandes y Pequeñas Antillas, y buscáramos en una carta de navegación las coordenadas mencionadas, frente a nosotros acabaría materializándose el atolón de Redonda, **una dependencia administrativa de Antigua**, que es nación independiente desde 1981. Sin embargo, desde lejos Redonda nos parecería una simple roca tapizada de verde. Y al desembarcar en ella, las sospechas se confirmarían enseguida: no encontraríamos signos de civilización en sus apenas tres kilómetros cuadrados de terreno, ni siquiera una mísera playa o una palmera. Sólo lagartos, ratas y alguna cabra. **Y aves marinas**. Precisamente, los prosaicos excrementos de estas aves, llamados pájaros bobos, constituyeron la única fuente de riqueza del lugar.
Pájaros bobos o piqueros son los nombres que se les dan a los alcatraces, que son parientes de los pelícanos aunque del tamaño de gallinas. Su carne no resulta demasiado apetitosa por el gusto a marisco que conserva, y poseen una voz ronca muy desagradable. Como también se les puede capturar con pasmosa facilidad, como si fueran torpes palmípedos, se les acostumbra a llamar **gaviotas bobas** o **pájaros bobos**.
En 1901, sólo unas 120 personas vivían aquí: después de la Primera Guerra Mundial, la isla dejó de estar habitada definitivamente. Esas personas eran en su mayoría mineros interesados en sacarle rendimiento a este pájaro anodino, **concretamente a sus excrementos**, del que se forma el fosfato de alúmina.
Este mineral descubierto en las Indias Orientales a mediados del siglo diecinueve se emplea hoy para la fabricación de amoniaco, potasa y sosa; también, con un poco de cobre y hierro, forma la turquesa, una gema de color azul verdoso muy usada como adorno corporal, y que en Asia, por ejemplo, se emplea a menudo como protección contra el mal de ojo. Aunque parezca insólito que la simple caca de pájaro pueda atraer tanto el interés de unos mineros, esto no es nada si lo comparamos con las terribles disputas de 1856 **por las reservas de excrementos en las islas peruanas**, que estuvieron a punto de desencadenar incluso una guerra entre los norteamericanos y los peruanos.
Este guano lo utilizaban los agricultores como una suerte de fertilizante mágico, y unas 4.000 islas fueron invadidas por codiciosos norteamericanos respaldados por buques de guerra para recoger guano. Un duro trabajo que fue encomendado a miles de chinos que trabajaban día y noche, en condiciones infrahumanas, sin sueldo ni posibilidad de huir, **rascando incansablemente los excrementos de las rocas**.
Pero volvamos a Redonda. Sus moderados yacimientos de fosfatos no eran nada llamativos en las Antillas y las costas del continente norteamericano, pues el pájaro bobo es una especie bastante común y sedentaria en

ellas. Así pues, **Redonda debe de ser unas de las islas más comunes y aburridas del Mar Caribe**. Pero si se observa a través de las lentes adecuadas, entonces Redonda se revela para los amantes de las artes como uno de las naciones más sugerentes del mundo. Porque el verdadero tesoro de Redonda sólo resplandece a la luz de la imaginación de un puñado de soñadores.

La transformación de Redonda tuvo lugar a partir de 1865, cuando **Matthew Dowdy Shiel** se proclamó rey de este pedrusco inhóspito, convirtiéndolo por su obra y gracia en un reino pseudoficticio y pseudorreal, **un baluarte de la cultura y el ingenio**. Un lugar literario que va más allá de la ínsula de Barataria, de la que fue gobernador Sancho Panza; de Brigadoon, el pueblo escocés representado en la película de Vicente Minnelli; del Arkham de H. P. Lovecraft; de la Atlántida de Platón; de Carabás, el castillo francés donde reside el marqués del cuento de Perrault, El gato con botas; de Serendip, el lugar creado por Horace Walpole. O Glupbdubdrip, aquella isla poblada por magos, cerca de la isla volante de Laputa, de Jonathan Swift.

Redonda fue descubierta por **Cristóbal Colón** en su segundo viaje a América, allá por noviembre de 1493, por ello, junto al inglés, el español es lengua oficial en esta diminuta isla antillana. Como no podía ser de otra forma, no despertó ningún interés en su descubridor: ni siquiera hizo tierra en ella. De su paso por la isla, pues, sólo conservamos el nombre con la que la bautizó: **Nuestra Señora de la Redonda**.

Más tarde, las dificultades que suponía acceder a ella en barco convirtieron el islote en un refugio temporal para piratas y contrabandistas. No fue hasta 1865 que alguien se fijó en Redonda en sí misma y no por interés comercial o demográfico.

Matthew Dowdy Shiell (con doble ele), un comerciante y banquero de Montserrat, predicador metodista descendiente de los antiguos reyes gaélicos de Irlanda, la adquirió **con la intención de cedérsela a su hijo**. Para ello solicitó de la reina Victoria el título de reino, que le fue concedido con la única condición de que nunca supusiera un peligro para los intereses políticos de los británicos. En otras palabras, Redonda no podía ser un reino de facto, sólo teórico. Pero ello no frenó a Dowdy Shiell, que traspasó sus poderes al escritor **Matthew Phillips Shiel** (ya con una sola ele), su hijo, que acabó coronándose como Felipe I el día que cumplía 15 años en una ceremonia naval presidida por el obispo de Antigua. **Felipe I, el primer monarca de mentira**.

Felipe I de Redonda era escritor, y bastante prolífico, si hemos de creer que no se servía de negros literarios: en un solo día, por ejemplo, puso cuatro libros suyos a la venta en Estados Unidos. Su estilo fue definido por el escritor catalán **Pere Gimferrer** como una mezcla de **Henry Rider Haggard, H. P. Lovecraft** y el **Edgar**

Allan Poe de *Gordon Pym*. Lo cierto es que cultivaba con fervor el género fantástico y la ciencia ficción, convirtiéndole en todo un precursor del género con obras como *La nube púrpura*, admirada por **H. G. Wells**. Así no es extraño que el autor se encontrara a sus anchas siendo monarca de un reino que también parecía pertenecer a la ciencia ficción. Felipe I, además, era un tipo excéntrico. El escritor inglés **Lawrence Durrell** dijo, a propósito de sus costumbres, que el autor había vivido una temporada alimentándose sólo de frutos secos en un árbol cerca de Orsham. Como su casa era el árbol, si alguien quería charlar con él, entonces el visitante estaba obligado a trepar por las ramas.

Pero aparte de sus excentricidades (o precisamente por ellas), Felipe I fue el creador de la idea original de **constituir una aristocracia basada en el espíritu, el ingenio o el talento** antes que en la cuna o el parentesco, al contrario de lo que sucedía en la nobleza tradicional. A Felipe I no le importaba si tu sangre era azul o roja sino la calidad de tus libros. Así pues, aunque el gobierno británico le puntualizó que su derecho de nombrar nobles del reino "carece de contenido contra el poder colonial, así como el reinado carece de sustancia", Felipe I empezó a designar los primeros duques de Redonda, personajes como **H. G. Wells, Dylan Thomas, Henry Miller,** el mencionado **Lawrence Durrell** o **Dorothy Sayers**. También estipuló que el heredero de su reino, además del trono, recibiría los derechos de autor de los libros de sus predecesores, para así dignificar el título ficticio de este reino literario.

Pero es de justicia decir que la idea de formar esta nobleza artística le fue inspirada a Felipe I por otra persona, uno de sus mayores admiradores y posterior discípulo, un joven y bohemio poeta de Nothing Hill llamado **Terence Ian Fytton Armstrong**. Como no podía ser de otro modo, tras un reinado largo (1865-1947), Felipe I abdicó en Fytton Armstrong, que acabó tomando el nombre real de Juan I. El traspaso de poderes fue poderosamente romántico: ambos se hicieron un corte en las muñecas derechas con una navaja y mezclaron sus respectivas sangres, ritual del que fue testigo el escritor **Edgar Jepson**.

Artísticamente, al pelirrojo Fytton Armstrong se le conocía por el pseudónimo de **John Gawsworth**, en honor al hogar sus antepasados, la familia Fitton, de Gawsworth Old Hall en Cheshire. **Mary Fitton** es, según se dice, la "Dama Oscura" de los sonetos de **Shakespeare**. Su talento era indiscutible, no en vano fue el miembro más joven de la Royal Society of Literature. Pero también era ampliamente conocida su reputación

de poeta maldito aficionado a la bebida, su aire quijotesco y su querencia por las tabernas y bares del Soho y Fritzrovia.

Fueron precisamente estos problemas los que acabaron mancillando su título de rey: tras la Segunda Guerra Mundial, donde había sido piloto de la RAF, **Durrell** lo recordó así: "*lo vi caminando por Shaftersbury Avenue empujando un enorme cochecito victoriano y pensé que también él se había encadenado con niños. Pero al acercarme vi que el cochecito contenía sólo botellas vacías de cerveza, que iba a canjear por unos chelines*".

De modo que, a pesar de que Gawsworth era un romántico incurable y repartía títulos nobiliarios con la rapidez que un croupier reparte naipes a figuras populares como **Dick Bogarde** o **Vincent Price**, ampliando más que nunca la aristocracia artística de Redonda, su afición a empinar el codo y sus continuos problemas económicos fueron los causantes de que también terminara comerciando con dichos títulos nobiliarios, vulgarizándolos y entregándolos en papel antiguo veneciano por un puñado de libras.

Sólo vendía fantasía, por supuesto, pero tan arraigada era esa fantasía entre sus coetáneos que empezaba a arañar la realidad: **poco importaba que la transacción fuera totalmente ilegítima y que los títulos concedidos no tuviera valor nobiliario alguno.** Tanto es así que el sucesor de Gawsworth en el trono de Redonda tuvo que afrontar diversos litigios a causa de sus ligerezas, y aún hoy existen varias personas que reclaman ser legítimos herederos del trono. Instalado en su lugar favorito, el pub *Alma*, en el 175 de Westbourne Grove (convertido ya en el cuartel general de Redonda), Gawsworth incluso publicó un anuncio en el *Times* en 1958 en el que ponía a la venta el Reino de Redonda al precio de mil guineas.

A principios de 1970, Gawsworth ya es un mendigo que ha caído en el olvido. La BBC, sin embargo, grabó un documental sobre él en el que aparecía borracho y en condiciones físicas deplorables visitando a amigos escritores y paseando con aire muy digno por las calles del Soho y Bloomsbury.

A los 58 años, Gawsworth, **Juan I de Redonda**, murió en el Hospital de Brompton a consecuencia de una úlcera perforada. El editor y escritor **John Wynne-Tyson** fue su sucesor, que se convirtió en Juan II. Su reinado duró desde el 17 de febrero de 1967 hasta 1997.

Cansado y aburrido de enfrentarse a los continuos litigios con aquéllos que habían adquirido nobleza en la barra de un bar, cedió el trono y los derechos literarios de los anteriores regentes a un escritor español que llevaba tiempo interesándose por la historia de Gawsworth y, por extensión, por la aureola pseudoimaginaria de la isla de Redonda. Su nombre era **Javier Marías**, que, a pesar de sus profundas convicciones republicanas, se ha convertido en actual y fructífero rey.

Me parecía apasionante mantener viva la memoria de anteriores reyes y la leyenda de la isla", declaró **Javier Marías**, Xavier I de Redonda, al aceptar mantener aquel juego de veras y mentiras.

Javier Marías (Madrid, 1951), traducido a más de 34 idiomas y publicado en 45 países, autor, entre otras, de la trilogía *Tu rostro mañana*, ha sabido ironizar y enriquecer el reinado artístico que constituye Redonda como ningún otro monarca anterior, **ampliando enormemente la lista de artistas e intelectuales que conforman la corte**. Tan satisfecho está Marías de su experiencia como rey, que hasta en 2001 creó un sello propio de literatura fantástica que lleva el nombre del reino, donde se publican textos de autores que automáticamente pasan a formar parte de la corte del reino y donde también se reedita la obra de los anteriores soberanos, como *El peligro amarillo* de **Shiel**.

Ya en *Todas las almas*, Javier Marías hablaba de uno de sus antepasados aristócratas de mentira, el poeta **John Gawsworth**, Juan I de Redonda. "La historia era tan bonita. Se enmarcaba en la línea de las historias de Kipling y de El hombre que pudo reinar". Pero introdujo al público en general en los entresijos de Redonda en un artículo publicado en las páginas de Opinión de *El País* el 23 de mayo de 1985, bajo el título de *El hombre que pudo ser rey*, como claro homenaje kiplinguiano.

Su interés por Gawsworth llegó tan lejos que Marías participó incluso en **una subasta londinense** que ponía en venta un lote de papeles y objetos personales del poeta. Eran lotes con abundante material gráfico, cartas, escritos. "Está toda la documentación sobre los orígenes del reino. Había incluso un pelo de Gawsworth", recuerda Marías. "Acababa de ganar un premio literario y decidí pujar y quedarme con todo el lote. Hay algunos que han aprovechado para decir que he conseguido de mala manera toda esa documentación y que lo que he hecho ha sido comprar un reino. Pero fue así. Creo que pagué unos mil dólares".

Indagando sobre la leyenda que rodeaba a Redonda, Marías entraría en contacto con **Wynne-Tyson**, Juan II de Redonda, que, cansado de litigar por los derechos sobre la isla después de que Gawsworth los usara como moneda de cambio, le propondrá alzarse como nuevo rey y albacea testamentario de la obra de Gawsworth y de Shiel.

Esta es una historia divertida y graciosa, pero no me la puedo tomar en serio. Para empezar, yo soy republicano.
A pesar de que Javier Marías no ha pisado nunca su tierra (ni falta que le hace, pues su verdadero sentido es figurado), ejerce con solemnidad su cargo desde hace más de una década, **repartiendo con prudencia los títulos nobiliarios** (aunque muchos, por esnobismo o por haber perdido los propios reales, se lo soliciten). Una gráfica del índice de talento artístico e intelectual de los habitantes de Redonda trazaría una curva ascendente espectacular a partir de 1997.

No creo que haga falta visitar la isla. Uno de los reyes sí se fotografió allí sobre unos picachos, pero no creo necesario ir allí. Sé que es un peñote inhóspito. He leído en algún sitio que en el XVII y XVIII era una isla donde recalaban los contrabandistas. Por su forma tan redonda es de difícil acceso. Por eso Colón se limitó a bautizarla y pasar de largo. Parece que hay algunas cabras, y tiene fama de ser una especie de Transilvania del Caribe. Al ser poco visitada, se puede uno inventar fácilmente que por su suelo pasean monstruos, criaturas extrañas. Todo muy novelesco.

Marías también creó **un premio literario anual de Redonda**, donde la única exigencia en sus bases consiste en que las obras candidatas puedan leerse en los dos idiomas oficiales del reino. El jurado lo componen los duques de Redonda. Los ganadores, por supuesto, también obtienen automáticamente un ducado, además de una dotación económica de 6.000 euros. Entre otros galardonados, encontramos al sudafricano **J. M. Coetzee**, Premio Nobel de Literatura, que se hizo con el galardón de Redonda en 2001.

Aunque sea puramente especulativo, el Reino de Redonda no deja de tener todas las características propias de su condición. Tiene bandera, diseñada por **Javier Mariscal**, Vizconde de Ney y responsable de la imagen de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992. Tiene moneda propia creada por el italiano **Alessandro Mendini**, Vizconde de Alquimia y diseñador de Swatch: dos piezas redondas que se ensamblan como las de un rompecabezas, una dentro de otra, para llevarlas fácilmente en las manos. Aunque sin validez, por supuesto, también **Massino Vignelli** ha dado forma a un pasaporte internacional que te acredita como habitante del reino.

Todo en Redonda tiene que ser teórico: su gastronomía, que es "espiritual"; la corona y el trono, dibujados por la diseñadora de joyas **Helena Rohner** y **Ron Arad**, respectivamente; el himno, recuperado de una composición de 1949 de Leigh Henry; el palacio, que sólo es un plano en dos dimensiones del arquitecto **Frank Gehry**, Duque de Nervión y responsable del Museo Guggenheim de Bilbao; y hasta un modelo de bicicleta diseñado por **Marc Newson** que serviría para salvar la abrupta orografía de la ínsula caribeña. Geográficamente (a nivel virtual), en la isla también existe un cabo llamado **Anton Gaudí Cathedral Point**, referido también como Anton Gaudí Cathedral Rock, que fue bautizado así en 1979 por el escritor Reynolds Morse (amigo de Dalí y conocedor de Barcelona) en el libro *The Works of M. P. Shiel*. En el libro se describe el cabo como "una enorme caverna marina con una puerta rectangular". Obviamente, tal lugar sólo existe en la imaginación del autor.

"Basta con que las personas por mí conocidas pidan un título o un cargo para que no lo reciban. No me fío de quien manifiesta aspiraciones nobiliarias, aunque sean de ficción", argumenta Marías, que es el único con potestad para conceder títulos nobiliarios redondinos. Tiene claro quién tiene un lugar reservado en este "club en el exilio cuyos miembros jamás se reúnen".

Las principales personalidades de las artes que forman parte de la corte de Redonda, por orden alfabético y con su correspondiente título nobiliario (de personal carga connotativa), son: Pedro Almodóvar, Duque de Trémula (1999); Josh Ashbery, Duque de Convexo (1999); Pierre Bourdieu, Duque de Desarraigo (1999); William Boyd, Duque de Brazzaville (1999); Ray Bradbury, Duque de Diente de León (2006); Michael Braudeau, Duque de Miranda (2004); Antonia Susan Byatt, Duquesa de Morpho Eugenia (1999); Guillermo Cabrera Infante, Duque de Tigres (1999); Pietro Citati, Duque de Remonstranza (2002); John Maxwell Coetzee, Duque de Deshonra (2001); Francis Ford Coppola, Duque de Megalópolis (1999); Agustín Díaz Yanes, Duque de Michelín y Maestro de la Real Tauromaquia (1999); Roger Dobson, Duque de Bridaespuela y Real Cronista en Lengua Inglesa (1999); Umberto Eco, Duque de la Isla del Día Antes (2008); Sir John Elliott, Duque de Simancas (2002); Frank Owen Gehry, Duque de Nervión (2001); Francis Haskell, Duque de Sommariva (1999); António Lobo Antunes, Duque de Cocodrilos (2001); Claudio Magris, Duque de Segunda Mano (2003); Javier Mariscal, Vizconde de Ney; Eduardo Mendoza, Duque de la Isla Larga (1999); Ian Michael, Duque de Bernal (2000); Alice Munro, Duquesa de Notario (2005); Arturo Pérez-Reverte, Duque de Corso y Real Maestro de Esgrima (1999); Francisco Rico, Duque de Parezzo (1999); Ian Robertson, Duque de Impertinentes (2006); Eric Rohmer, Duque de Olalla y Duque de Rayo Verde (2004); Sir Peter E. Rusell, Duque de Plazatoro (1999); Fernando Savater, Duque de Caronte y Maestro del Real Hipódromo (1999); George Steiner, Duque de Girona (2007); W.G. Max Sebald, Duque de Vértigo (2000); Mario Vargas Llosa, Duque de Miraflores (2008); Luis Antonio de Villena, Duque de Malmundo y Poeta Laureado en Lengua Española (1999); Juan Villoro, Duque de Nochevieja (1999).

En cuanto a los cargos, y aparte de varios embajadores, Redonda cuenta con un Canciller del Sello Real, un jefe del Servicio Secreto, un Maestro de la Real Música, un Seleccionador de Fútbol, un Médico de la Real Psique, un Real Prisionero de Zenda y, finalmente, **treinta Ciudadanos Honorarios**.

En Redonda, sin embargo, continúan las intrigas palaciegas. Otros tres herederos reclaman el título de rey: **Max Leggett, Robert Williamson** y **William Leonard Gates**. Tildan a Marías de "impostor español", entre otras lindezas. Pero lo cierto es que, controversias dinásticas aparte, Xavier I es el único que ha sabido entender las reglas del juego y las ha revitalizado: la soberanía de Redonda es sólo una fantasía lúdica para alimentar el arte en general y la literatura en concreto.

La legitimidad en este particular, pues, se demuestra ejerciéndola bajo este espíritu burlón, levantando un cetro con forma de pluma estilográfica y originando un linaje intelectual, y no poniendo en la tarjeta de visita un pomposo título real. Porque, después de todo, **no hay que olvidar jamás que Redonda sólo es una roca volcánica de una milla de longitud cubierta de caca de pájaro bobo**. Y que *Ride si sapis* ("Ríe si sabes") es el lema de este reino literario.

http://www.papelenblanco.com/metacritica/la-literaria-historia-de-la-isla-de-redonda-i-algo-mas-valioso-que-su-caca

Primera novela de Maitena

La adolescente terrible

Hugo Fontana

LA DIBUJANTE Maitena Burundarena (Buenos Aires, 1962) tuvo una tumultuosa y quizás normal adolescencia. Hija de una familia poco estructurada, con una madre de origen polaco y un padre de evidente ascendencia vasca que llegó a ser ministro de Educación y Cultura en las etapas postreras de la última dictadura argentina, con seis hermanos y una constante peregrinación por diversos barrios porteños, alumna de ocho colegios de los que fue invariablemente expulsada, tuvo su primer hijo a los 17 años. "Fui madre a los 17, me casé a los 18, volví a ser madre a los 19, y a los 21 perdí otro hijo en un parto. Todo eso me pasó antes de los 21", confesó recientemente en un reportaje aparecido en el suplemento Radar del diario Página/12.

Maitena se ha destacado con brillo por los muchos trabajos como ilustradora y humorista que desarrolló desde mediados de los ´80 en revistas como Humor, Fierro y Cerdos y Peces. Desde un inicio mostró una extraordinaria sensibilidad y perspicacia para retratar a un grupo de mujeres, en su mayoría pertenecientes a la clase media, y burlarse de algunos tópicos ineludibles: novios, maridos, embarazos, divorcios, crisis de histeria y de cualquier otro tipo. Todo ello, publicado también en varios países, fue reunido en volúmenes como Y en este rincón, las mujeres, Mujeres alteradas, Curvas peligrosas y Superadas.

Distanciada ahora del dibujo, ha publicado su primera novela, Rumble, que narra las peripecias de una adolescente durante el período que va de las vísperas de la muerte de Juan Domingo Perón (1974) hasta la final del Mundial de Fútbol jugado en Argentina en 1978, en plena dictadura. Narrada en primera persona, la historia abarca de los 13 a los 17 años de la protagonista, en un ejercicio autobiográfico que, según palabras

de la autora, le sirvió para resolver simbólicamente la conflictiva relación que desde siempre había tenido con su madre. "Rumble" era una expresión usada por aquella muchacha y sus amigas, tomada de las revistas de historietas, una suerte de onomatopeya para describir "el sonido de la tierra vibrando bajo tus pies, cuando caen las rocas por la ladera o está a punto de explotar un volcán...".

Y bien: a esta adolescente le sucede y hace de todo. Tiene un padre que pasa viajando, una madre depresiva que permanece casi todo el día en cama y a la que suele robarle dinero o alhajas, una hermana mayor que emigra y cuatro hermanos varones de la más diversa condición (sordomudo uno, homosexual otro, devoto un tercero). A los 13 años debuta con un amigo colectivero que la dobla en edad. Se ennovia luego con un muchacho y emprende una intensa y prolongada aventura sexual, regada de hoteles, marihuana y algún que otro alucinógeno. Todo termina siendo una colección sistemática de inconductas e incorrecciones, en un mundo que no ampara ni contiene, y que encubre, con la fragilidad de la transparencia, lo que a su vez está ocurriendo en un país azotado por el terror.

Pero escribir una historia que de inmediato convoca al adolescente problemático por excelencia, el ya legendario Holden Caulfield de El cazador oculto de J.D. Salinger, es un desafío mayúsculo del que cualquier narrador primerizo debería ponerse a distancia. Rumble es una meseta donde no hay matices ni climas emocionales diferenciados, capaces de acechar al lector y ofrecerle una intensidad que jamás excede la promesa. Termina por parecerse demasiado a un ejercicio puramente catártico.

En el noveno punto de su decálogo, el novelista estadounidense John Irving dice: "Evitarás lo autobiográfico". Y luego comenta que su experiencia docente le enseñó que "en la mayoría de los casos, lo peor y más débil en la escritura de un estudiante era aquello que verdaderamente ocurrió". Y agrega: "El arte debe ser esencialmente selectivo, y la memoria no lo es cuando especialmente se trata de invocar eventos traumáticos o trascendentales de nuestras vidas. (…) Creo que la mayoría de la ficción estrictamente autobiográfica está bajo el yugo de lo mucho que significan para nosotros nuestras desgracias. En nuestra narrativa, la infelicidad es un rasgo de indulgencia".

RUMBLE, de Maitena Burundarena. Lumen, 2011. Buenos Aires, 286 págs. Distribuye Random House Mondadori.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/la-adolescente-terrible/cultural_603602_111104.html

DIGRESIONES SOBRE LA FOTOGRAFÍA RAMÓN MASATS, ISABEL MUÑOZ, CHEMA MADOZ
Fotógrafos

Un triple retrato en el objetivo

EL PAÍS reúne a tres prestigiosos fotógrafos españoles para charlar sobre su vida y su obra
MANUEL MORALES - *Madrid* - 04/11/2011

Tres creadores españoles de prestigio internacional conversan sobre sus inicios artísticos, sus aventuras en el oficio, su relación con la técnica y su opinión sobre el papel de las instituciones
Sus imágenes han viajado por museos y galerías de todo el mundo. Ramón Masats (Caldes de Montbui, Barcelona, 1931), Isabel Muñoz (Barcelona, 1951) y Chema Madoz (Madrid, 1958) participan este mes en varias conversaciones sobre la fotografía en España, organizadas por la editorial La Fábrica y la cadena de tiendas Fnac. Madoz y Masats son premios nacionales (2000 y 2004, respectivamente) "e Isabel lo será en el futuro", augura el veterano fotorreportero catalán. EL PAÍS los ha reunido delante de un café para que charlen sobre su vida y su obra. También, sobre las luces y sombras de la fotografía en España.

Masats: "Cualquiera con una camarita dice que es fotógrafo"
Isabel Muñoz: "La técnica te ayuda si tienes algo que contar, si no..."
Chema Madoz: "Lo analógico y lo digital no deben anularse entre sí"
Ramón Masats: "Debería haber un Museo Nacional de Fotografía"
Isabel Muñoz: "Yo espero morirme con el dedo en el disparador"
Chema Madoz: "Aquí hay grandes creadores, pero sin peso internacional"
Pregunta. Hoy todo el mundo hace fotos, con móviles, cámaras digitales, iPad... ¿esta popularización banaliza la fotografía?
Ramón Masats. A mí es que no me interesan las cámaras digitales...

Isabel Muñoz. Tú no las necesitas, Ramón, has hecho fotos maravillosas. ¿Qué cámaras tienes?
R. M. Dos *leicas*, dos *nikon* y una Hasselblad. Le regalé una digital a mi mujer para que hiciera ella las fotos de familia... Yo creo que lo que vulgariza la fotografía es que cualquiera que tiene una camarita dice que es fotógrafo.
Chema Madoz. Yo creo que cuanta más gente haya, más posibilidades habrá de que alguien dé con un trabajo interesante...
I. M. Estamos en una explosión de la fotografía y es maravilloso que todo el mundo tenga acceso para contar cosas. La cámara es testigo de cantidad de cosas que antes no podíamos contar.
P. ¿Esta perfección tecnológica ha convertido al medio en el mensaje, como decía McLuhan?
I. M. Es que la técnica te ayuda si tienes algo que contar, si no...
R. M. Lo complicado es la facilidad para hacer fotos que hay hoy. Porque esa facilidad puede distraerte de lo que debes contar. Tu cabeza se puede ir a lo sencillo y no a la profundidad, es peligroso para quien inicia el camino.

De izquierda a derecha, los fotógrafos Ramón Masats, Isabel Muñoz y Chema Madoz.- LUIS SEVILLANO

C. M. Lo digital solo lo he utilizado en ocasiones contadas. Lo que me da lástima es que desaparezca lo analógico. Son dos maneras de enfrentarse a la fotografía y una no debe anular a la otra. Uso lo analógico porque entronca con mi discurso y así seguiré...
R. M. Hasta que te deje la Kodak...
I. M. Pero no os preocupéis. Desaparecerán la Kodak y otras, pero siempre habrá un grupo pequeño de fotógrafos que seguirán fabricando ese material.
C. M. Si llegamos a eso, la cosa se va a poner muy complicada.
R. M. Es que a las empresas lo que les interesa es ganar dinero, y ahora el dinero está en lo digital.
I. M. Yo estoy en un momento de cambio. Es que lo digital es tan perfecto... yo, según para qué trabajos, necesito un poco de imperfección.
P. ¿Y el Photoshop? De vez en cuando vuelve la polémica sobre su uso, sobre si falsea...

I. M. Yo soy un poco reacia, pero me sirve como ampliadora. Me gustan las fotos reales y si el bailarín debe saltar 70 veces para lograr lo que quiero, tendrá que hacerlo. No me interesa conseguirlo de otra forma.
P. Sus trabajos son sobre todo en blanco y negro. ¿Por qué?
R. M. En mi caso porque era lo que me pedían en la revista [Masats comenzó a mediados de los cincuenta]. Pero cuando regresé a la fotografía en 1982, tras 18 años en el cine, el editor me pedía color. Y yo siempre hago lo que me mandan. (Isabel Muñoz y Chema Madoz ríen).
I. M. Te crece la nariz por momentos, Ramón. Tú siempre has hecho lo que te ha dado la gana.
R. M. Ah, eso sí. Pero yo no comulgo con la nostalgia del blanco y negro. No minusvaloro el color.
C. M. Fíjate que el color lo puedes datar con gran facilidad. Sabes si una foto en color es de los cincuenta o de los setenta. Pero una hecha en blanco y negro está en un territorio más movedizo, puede ser de ayer o de hace 80 años.
I. M. A mí me gusta más el blanco y negro porque es intemporal, por su misterio. Pero hay historias que se deben contar en color.
R. M. Yo cuando hacía reportajes nunca sabía si lo iba a hacer en blanco y negro o color. Hasta llegar al sitio no decidía y no sé por qué.
P. De no haber sido fotógrafos, ¿dónde estarían? Alberto García-Alix declaró que la fotografía le había salvado de estar en la cárcel o en una oficina...
R. M. Yo habría seguido vendiendo bacalao en el mercado de Terrassa. Trabajé con mi padre en el puesto hasta que empecé a hacer tonterías. La prueba fue el reportaje de los Sanfermines, se lo enseñé a Oriol Maspons y a Xavier Miserachs y me animaron a seguir.
P. Pero usted le sisó dinero a su padre para comprarse una cámara...
R. M. Y para irme de juerga...
C. M. En mi caso me agarro a la segunda parte de la frase de Alberto. El escaso atractivo de la oficina me empujó a salir de allí. Lo único que me gustaba era hacer fotos.
I. M. De pequeña me habría gustado ser bailarina. Pensé incluso en hacer Ciencias Exactas pero el destino me llevó a la fotografía. Además, en un momento muy duro de mi vida el hacer fotos me ayudó a estar ahora aquí... siempre digo que le debo mucho a este oficio.
P. Los tres han recibido reconocimiento dentro y fuera de España por su obra. Masats fue uno de los renovadores de la fotografía española en los cincuenta, hizo las fotos para libros de Delibes y Aldecoa. Muñoz ha retratado etnias en medio mundo y el estilo de Madoz, con sus poemas visuales, esos objetos en los que nada es lo que parece, es inconfundible. Fue el primer fotógrafo español en vida al que un museo dedicó una retrospectiva, el Reina Sofía en 1999. ¿Han sentido en sus respectivas trayectorias el apoyo de las instituciones? ¿creen que aquí se trata a la fotografía como merece?
I. M. En los últimos años se ha hecho mucho, pero nunca es suficiente. Están PhotoEspaña, los centros culturales...
R. M. Cuando yo empecé, en el 54, no había nada. Ahora cada autonomía quiere su museo de la fotografía, cuando debería haber uno nacional. Es que aquí hay fotógrafos magníficos. También está el problema de que no salimos, de que no nos damos a conocer.
C. M. Se ha avanzado pero es que veníamos de un panorama desolador. En Francia, Alemania e Inglaterra es muy distinto. Tenemos grandes creadores pero sin peso internacional...
R. M. Los pintores españoles tuvieron que irse a París para ser reconocidos, pero ¿qué nombres de la fotografía tenemos en el extranjero?
C. M. Se necesita un cambio de actitud, en primer lugar de los propios fotógrafos.
R. M. Mira, hay quien te dice que se hace cargo de tu archivo, que te lo escanean, que lo ponen en una cámara refrigerada... pero a mí eso me da igual porque ya lo hace mi hijo, y muy bien. Son ofertas muy vagas...
P. ¿Qué relación tenéis con vuestras obras? "Una vez colgada la foto, me desprendo de ella", ha dicho Chema Madoz.
C. M. Es que tengo esa sensación. Cuando haces una imagen ves que gran parte de los espectadores responden a la intención que has puesto. Pero se te escapa cuando se publica o se cuelga. (Masats hace el gesto de lavarse las manos).

R. M. Y dices "he hecho lo que podía", y a mí me pasaba igual. Mira, yo tengo un problema con la foto del puto cura parando el balón... (Risas). [Masats se refiere a su instantánea más famosa, la del religioso que hace una estirada a lo Casillas en un campo nevado y que puede verse en la fotogalería que acompaña este artículo]. Parece que solo he hecho una foto en mi vida. Acabo odiándola porque siempre publican la misma. Pero bueno, ya no hago nada desde hace 12 años... no tengo más necesidad de expresarme. He trabajado como un animal, y eso que he sido un vago. Ahora lo que me gusta es leer y estar en casa tranquilo. La fotografía se ha muerto para mí, es muy curioso.
I. M. Yo espero morirme con el dedo en el disparador. Esto me encanta.
R. M. ¿Sí? Yo disfrutaba muchísimo pero decía "ya veréis lo gandul que seré"...
I. M. Pues no lo has demostrado, Ramón, te has movido mucho, con valentía, en una época que no era fácil.
R. M. Yo os admiro porque tenéis un estilo. Yo nunca lo he tenido porque he hecho de todo: fotografiar cuadros, hacer bodas -desde la del Rey a la de La Chunga-, de pararazzi, toros... Ahora, fuera lo que fuera, siempre con ilusión. La vida me obligó a dispersarme, por eso no tengo un estilo pero sí gran fuerza. Pero se acabó.
Hora y media de conversación toca a su fin. Isabel Muñoz y Chema Madoz se marchan rápido. Los dos tienen trabajo y una agenda que seguir. Masats se queda ojeando los libros de fotografía del vestíbulo de La Fábrica y se lleva *Más real que la realidad*, W. Eugene Smith, y *Obras maestras*, de Ricard Terré. Después, el hombre para el que la fotografía ya murió se ajusta la gorra del chubasquero y se aleja despacio calle abajo en la lluviosa noche madrileña.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/triple/retrato/objetivo/elpepicul/20111104elpepicul_2/Tes

Reconocen trabajo de universitaria acerca de las *emociones morales*

• Por indagar cómo afectan los estímulos visuales con contenido emocional y moral a los jóvenes mexicanos, Alicia Elvira Vélez García, de la Facultad de Psicología, fue elegida como Embajadora del Conocimiento 2011

Por indagar cómo afectan los estímulos visuales con contenido emocional y moral a los jóvenes mexicanos, Alicia Elvira Vélez García, de la Facultad de Psicología (FP) de la UNAM, fue elegida como *Embajadora Mente Conciencia 2011*, en el homenaje *Mentes Quo + Discovery*.

En la segunda edición del certamen, organizado por la revista de divulgación científica y el canal de televisión, participaron 150 trabajos, de los que fueron seleccionados 30 proyectos e historias que transforman positivamente la realidad, al reunir los criterios de curiosidad, pasión, sentido de integración, visión y creatividad.

Mente curiosa

"Desde niña, buscaba explicaciones acerca del comportamiento de otras personas. Quería escudriñar la mente de familiares y amigos para entenderlos", compartió la universitaria.

El interés por el estudio de la conducta determinó la elección de su carrera profesional, y "lo que me ayudó a encauzarlo en el ámbito neurobiológico fue el contacto con los profesores de la Facultad", recordó.

Emociones morales

La integrante del Laboratorio de Neuropsicología y Psicofisiología de la FP, trata de comprender las redes neuronales de la moral, tema de los estudios actuales en psicología experimental y en neurociencias.
Es una capacidad que va más allá del individuo. Podemos sentir enojo, tristeza, pena, compasión o empatía por las vivencias de otros, aunque no sean nuestros familiares o amigos. Experimentamos estas emociones porque identificamos a los demás como integrantes de nuestro grupo o sociedad, estableció.
El artículo *Emociones morales, una batería para su medición,* publicado en la Revista Neuropsicología, Neuropsiquiatría y Neurociencias, órgano de la Asociación Latinoamericana de Neuropsicología, aborda la pertinencia de contar con un sistema de evaluación para encontrar los correlatos biológicos de las estructuras cerebrales responsables de esos estados.
Vélez García explicó que en el estudio experimental se eligieron 278 fotografías de situaciones reales, con implicaciones emocionales, para evocar en los participantes reacciones psicológicas y fisiológicas. Los sujetos calificaron el contenido de cada una de acuerdo con su valencia, nivel de activación, dominancia, dificultad de juicio y contenido moral; este último era otorgado por el grado de emociones experimentadas, a partir de situaciones que vivían otras personas. Esta etapa correspondió a la estandarización y validación de esas fotografías.
Posteriormente, las que representaban escenas desagradables con contenido moral (escenas de guerra o asaltos físicos, entre otras), desagradables sin connotación moral (tumores, cuerpos mutilados), y neutrales (picaportes, teclados), se mostraron a un grupo de sujetos experimentales, mientras se registraba su actividad cerebral a través de los Potenciales Relacionados a Eventos.
"Esta técnica permite registrar la actividad eléctrica cerebral a través de electrodos colocados superficialmente; al presentar las fotografías, es posible observar las reacciones en cuestión de segundos".
Con los resultados fue posible describir qué áreas cerebrales participan en el procesamiento emocional moral. Están relacionadas, explicó, con el lóbulo frontal y las regiones temporales, involucradas en la toma de decisiones y el juicio de los individuos, expuso.
El futuro
Vélez García subrayó el interés por estudiar los casos de pacientes que, sin ser delincuentes, actúan en contra del bienestar de sus semejantes.
Es relevante determinar si la desconexión entre el razonamiento y el comportamiento de individuos violentos ocurre desde la niñez y se moldea a lo largo de su vida, además de analizar la influencia de la sociedad en sus acciones, concluyó.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_653.html

Cattelan flota en el Guggenheim

El museo neoyorquino expone una retrospectiva del polémico artista

BARBARA CELIS - *Nueva York* - 04/11/2011

Una retrospectiva poco ortodoxa para un artista polémico, tan admirado como denostado y en última instancia, inclasificable excepto para el mercado del arte, donde cotiza muy bien. *Maurizio Cattelan: All* (*Todo*), la muestra que se ha inaugurado hoy en el museo Guggenheim de Nueva York, es uno de esos eventos a caballo entre el arte y el espectáculo que caracterizan la puesta en escena de esta institución. En este caso, el hueco de la célebre rotonda del edificio concebido por Frank Lloyd Wright se ha convertido en el contenedor de toda la obra de Cattelan, que si habitualmente impacta en función del contexto en el que se presenta, aquí conmociona visualmente al mostrarse en su integridad suspendida en el aire.

La rampa que habitualmente sirve como espacio expositivo está vacía y las 130 obras incluidas en esta muestra, (la práctica totalidad de los 22 años de vida artística de este italiano nacido en 1960) cuelgan a diferentes alturas de un complejo entramado de cuerdas y tramoyas. Se crea así un entretenido puzzle en el que los fans del artista reconocerán y sonreirán al redescubrir sus obras más célebres, mientras que los no convertidos tendrán más dificultades para encontrarle un sentido más allá del puro impacto visual. Quizás la mejor prueba de esta extraña dicotomía es que antes de presentar la exposición ante la prensa, la comisaria Nancy Spector dio una breve charla con diapositivas en la que explicó el sentido de la obra de Cattelan y se paró a explicar con detalle académico el significado con el que el artista concibió algunas de sus piezas, algo a lo que sin embargo no tendrán acceso quienes acudan a ver la muestra (a menos que se compren la aplicación para el iPhone con la explicación de cada obra a 4 dólares o el catálogo, a 45).

Pero según contó Spector, el propio artista fue quien se negó a escribir los títulos de las obras y sus explicaciones en la muestra, de forma que éstas pudieran adquirir en el Guggenheim un significado nuevo, alejado de jerarquías y con el aire igualitario "de los chorizos que cuelgan en la carnicería" en palabras de Cattelan. Pero es difícil que obras concebidas con una dimensión política como *L.O.V.E*, -una mano gigante con el dedo anular levantado y colocada frente a la bolsa de Milán en 2010- adquiera, suspendido en el Guggenheim, la fuerza de esa escultura. O que la reproducción en cera de Hitler titulada *Him* tenga el mismo efecto emocional aquí que cuando se mostraba en una gran sala vacía y oscura en la que se entraba por detrás y uno creía ver a un niño rezando arrodillado para después descubrir el rostro del dictador. Y el sentido de obras como *Stadium*, para la que creó un equipo de fútbol de italianos de raza negra como forma de atacar el racismo en su país, se pierden aquí por completo.

Lo que parece innegable es que la exposición tiene mucho de espectáculo puesto que a medida que uno avanza por la rampa va descubriendo piezas que no es posible ver desde todos los ángulos y que aparecen por sorpresa como si fueran nuevos actores sobre un escenario. Algunas de ellas, como los perros disecados que duermen sobre sillas o las diferentes camillas con muertos que penden a diferentes niveles de esta gran menestra artística son, cuando menos, inquietantes. *Frank y Jaime*, dos policías colgados boca abajo que Cattelan creó para criticar el Nueva York post 11-S aquí resultan algo más cómicos que en la instalación original frente a una pared, mientras que la ardilla que se suicida en *Bidibidobidiboo* no pierde fuerza.

Cuatro claves

Irreverencia, cultura como espectáculo, preocupación social y dimensión política han sido cuatro de las claves que han marcado la producción de este artista en cuya obra también hay visos claros de influencias publicitarias y que coincidiendo con esta exposición vuelve a dar un giro de tuerca anunciando además que se retira del mundo del arte. "No sabemos muy bien lo que eso significa en palabras de Cattelan" comentaba Spector durante la presentación. De momento lo único que se sabe es que este artista, cuya ironía duchampiana le llevó hace años a convocar un premio entre artistas que consistía en que un creador renunciara a exponer durante un año a cambio de 100.000 dólares, (no convenció a ninguno y se gastó el dinero él mismo en mudarse a Nueva York) seguirá trabajando en la revista *Toilet Paper*, su vehículo de expresión desde hace ya un año. Su futuro parece flotar en el aire, como lo hace ahora su obra.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Cattelan/flota/Guggenheim/elpepucul/20111104elpepucul_14/Tes

Libro mayor de Raúl Zurita

La obra del Paraíso

Juan de Marsilio

UN LIBRO GRANDE: casi setecientas cincuenta páginas de poesía. En la tapa, la foto en claroscuro del autor y un título: Zurita. Quien no conozca al poeta podría considerarlo soberbia, vanidad. Aquel que, más enterado, recuerde que ha escrito textos sobre el Desierto de Atacama o el cielo de Nueva York, pensará en una sostenida megalomanía. Si ha leído a Zurita, estará preparado para enfrentarse con el delirio -el poeta se refiere a los textos como "estas demencias"- pero más aún con la profundidad, el dolor y la grandeza.

CONÓCETE A TI MISMO. El año pasado, entrevistado por Chiara Bolognese (Anales de Literatura chilena, 12/2010, Nº 14) y anunciando este libro, justificaba así el título: "Se llama así no porque crea que yo o lo que sea mi vida tenga algo de especial, al contrario, sino porque es mi dato básico, el hecho básico de estar vivo, si puedes llegar al fondo de ese dato concreto que es tu vida, sin autocompasión ni falsa solidaridad, estarás posiblemente vislumbrando el fondo de todas las vidas; los seres humanos no somos mucho más que distintas metáforas de lo mismo y todos, más o menos, somos semejantes en nuestras angustias y miedos, en nuestra necesidad de amor, en nuestra perplejidad frente a la muerte." Al modo de Dante, hace cuestión personal del universo entero, pero a través de una rigurosa y despiadada autoindagación, poblando al mismo tiempo la propia voz de infinidad de otras voces prójimas. Un proyecto serio, en una época que el autor considera banal: "El silencio con que son recibidos hoy los grandes poemas que continúan escribiéndose, es un silencio infinitamente elocuente del tiempo que nos tocó vivir: el tiempo de la agonía del lenguaje y su sustitución por el inmenso ruido omnipresente de la publicidad."

El HOMBRE Y SU CIRCUNSTANCIA. "Yo trabajo en la obra del Paraíso, pero como uno más en el recorrido de su vida. Y trabajar con la vida es trabajar con la corrección sistemática de la propia experiencia asumida como un borrador de la experiencia que será, de la vida que alguna vez será. Es un proyecto de construcción de un nuevo sentido y de una forma social de experiencia." Lo que antecede es parte de "¿Qué es el paraíso?" uno de los textos iniciales del libro, y muestra la huella de haber vivido con esperanza el gobierno de Allende. Pero este libro también canta la derrota, la dictadura y sus horrores y luego un país que ya no sueña con asaltar ni construir el Paraíso. Por eso cierra el texto este paréntesis que lo define: "(Fragmento encontrado entre tus ruinas)".

A la cabeza del texto, se pregunta a las gentes de Hiroshima, a los trabajadores chilenos y a las naciones de la Tierra qué es el Paraíso. Así, lo doloroso personal y nacional es, desde el arranque, ocasión de decir lo universal. Este libro está escrito en un presente inmediato pero también como si las cosas que cuenta -es poesía que se vuelve un poco novela y un mucho historia- hubiesen ocurrido también hace millones de años (ese es el sentido de la cita de Thomas Mann, "Hondo es el pozo del tiempo", que precede el cuerpo del libro y se repite, retraducida y resignificada, a lo largo del texto). Esto, emparienta a Zurita con el Canto General, de Neruda. Pero el lenguaje de este poeta es más cercano al de Vicente Huidobro, aunque se pueda reconocer en la enunciación de las visiones de este libro -amén de acentos bíblicos y dantescos- algunas resonancias de Walt Whitman, que también influyera en Neruda. Eso sí, en este largo poema, la esperanza -que está, aunque bajo asedio- no es enfática ni desbordante.

EL POETA Y SUS MUERTOS. Este es un libro de dolor y desgarro (sus tres secciones son: "Tu rota tarde", "Tu rota noche" y "Tu roto amanecer", en alusión a la tarde del 10 de setiembre de 1973, la noche entre el 10 y el 11 y la mañana del 11 de setiembre). Es un libro de muertos recordados, si no con culpa de haber sobrevivido -que Zurita la ha sentido y expresado no sólo en su poesía- sí con el deber de dar testimonio. Esto se ve en el rescate de los Sueños, de Kurosawa, en especial aquel en que una compañía de fantasmas se reporta ante su comandante, que ha sobrevivido y regresa, derrotado, a casa. Pero también, en esta

interpelación: "Mis hijos están desaparecidos y mis restos son pasto de aves carroñeras y fieras. Tú que lo sabes Zurita ¿te dije alguna vez que sufría?". Queda la perturbadora sensación de que le han matado más cosas al sobreviviente que a los caídos. Así, por ejemplo, en la dedicatoria "in memoriam" de "Al amanecer", se homenajea, entre otros difuntos, a "los ríos de Chile", "Jehová", "América" y "otros sueños".

A tono con lo que comunica, el lenguaje es apocalíptico -se muestra al Pacífico o a la Cordillera precipitándose, incluso al Océano sepultando las montañas- y está modulado en prosa rítmica (eco whitmaniano), aunque hay también textos en verso libre, poemas visuales y fotos de los acantilados costeros del norte de Chile, usadas con fuerte expresividad.
EXTENUAR AL LECTOR. Ha escrito Álvaro Bisama (Revista Qué Pasa, 14/7/2011) que "como pocos libros chilenos, Zurita es capaz de extenuar al lector, de dejarlo en la intemperie de su propio desconsuelo". Si bien esto es más cierto y más doloroso para el lector chileno, y sobre todo para el que hubiera vivido el antes, durante y después de la experiencia de la Unidad Popular, la dolorida confesión personal, las constantes alusiones a otros desastres y horrores, junto y el ya mencionado tono apocalíptico, abruman al lector sensible de cualquier parte y de cualquier lugar (y más si, siendo uruguayo y maduro, tuviese heridas y pérdidas similares por las que llorar). El libro tiene que abrumar: no abrumarse ante el recuento de tanto horror sería no tener entrañas, hacerse cómplice espiritual y pasivo -por indiferencia- de los autores de crímenes que, en tanto tienen aún secuelas en proceso -se las asuma o se las ignore- se están perpetrando ahora.
Los títulos de los apartados de la sección final ("Tu roto amanecer"), impresos, casi al cierre del libro, sobre fotos de los acantilados del norte chileno y vueltos poema, resumen este anonadamiento: "Verás un mar de piedras/ Verás margaritas en el mar/ Verás un Dios de hambre/ Verás el hambre /Verás un país de sed/ Verás cumbres/ Verás el mar en las cumbres/ Verás esfumados ríos/ Verás amores en fuga/ Verás montañas en fuga/ Verás imborrables erratas/ Verás el alba/ Verás soldados en el alba/ Verás auroras como sangre/ Verás borradas flores/ Verás flotas alejándose/ Verás las nieves del fin/ Verás ciudades de agua/ Verás cielos en fuga/ Verás que se va/ Verás no ver/ Y llorarás".
ZURITA, de Raúl Zurita. Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Santiago de Chile, 748 págs. Aún sin distribución en Uruguay.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/la-obra-del-paraiso/cultural_603604_111104.html

Lo que nos une con nuestro opuesto

¿De qué manera se conecta un poblador de Entre Ríos con uno de Shangai? "Vivan las antípodas" el filme del ruso Victor Kossakovsky que abre el festival de Mar del Plata, persigue la respuesta a ese y otros misterios a través de ocho historias de lugares opuestos.

POR *Victoria Reale*

AL OTRO LADO. En "Vivan las antípodas" Victor Kossakovsky celebra las similitudes y diferencias de la humandidad.

"Vivan las Antípodas", la película del ruso Victor Kossakovsky, abre la 26ª edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. El filme, que también participa de la competencia internacional, narra ocho historias de lugares diametralmente opuestos. Un hermoso y pacífico atardecer en Entre Ríos contrasta con las apuradas y bulliciosas calles de Shangai. Los pobladores de un inhóspito paraje de Botswana, rodeados por leones, jirafas y elefantes, están conectados con gente que vive al lado de un volcán en Hawai.

Hace más de 20 años que Victor Kossakovsky se pregunta de qué manera están conectados los lugares opuestos en el planeta. Y comienza a resolver ese enigma visitando cuatro pares de antípodas en Argentina y China, España y Nueva Zelanda, Chile y Rusia, y Botswana y Hawai. Con imágenes deslumbrantes y un montaje asombroso, el cineasta captura esas antípodas y las conecta a través de sus similitudes y contrastes. El cineasta ruso habló con Revista Ñ digital vía Skype desde Berlín, Alemania, antes de viajar a la Argentina para la apertura del festival. Entre otras cosas, Kossakovsky contó cómo conoció a los dos hermanos entrerrianos que tienen roles protagónicos en la película. "Una de las razones por las que voy al Festival de Mar del Plata es porque tendré la oportunidad de verlos nuevamente. Para mí son como mis hermanos", aseguró el cineasta.

-¿Qué lo llevó a pensar sobre las antípodas del mundo?

-Cuando tenía 20 años trabajaba como asistente de cámara en un estudio que producía documentales en San Petersburgo (Rusia). Una vez nos enviaron a filmar a un grupo de científicos en el Polo Norte. Uno de los científicos me contó que su novia estaba en ese momento en el Polo Sur. Inmediatamente imaginé a esas dos personas que estaban unidas, pero justo se encontraban en lugares opuestos del planeta. Así comencé a pensar en las antípodas, hace muchísimos años. En 2003 vine a la Argentina invitado por un festival y aproveché para viajar. Un día llegué a un pequeño poblado con tres casas al borde de un acantilado. Abajo había un pequeño río. A la distancia vi a un hombre parado en un puente que atravesaba el cañón, pescando con una línea de aproximadamente 30 metros. En ese momento me pregunté qué pasaría si esa tanza atravesara el centro de la tierra. ¿Qué encontraría al otro lado del mundo? Resultó ser Shangai, uno de los lugares más poderosos y ruidosos del planeta.

-¿Por qué eligió filmar en Argentina y China, España y Nueva Zelanda, Chile y Rusia, y Botswana y Hawai?

-La mayor parte del planeta está cubierta por agua, así que no hay muchos lugares donde se pueda encontrar tierra en los lados directamente opuestos. En Europa, sólo España tiene una antípoda que es Nueva Zelanda. Lo mismo ocurre en el continente africano: sólo Botswana hace antípoda con Hawai. En Norteamérica no existe esa posibilidad. Cuando me di cuenta de que la Argentina es la antípoda de China, viajé a ese país para empezar la investigación del documental.

-¿Cómo los conoció a los dos protagonistas argentinos?

-El primer día que llegué a la Argentina estaba muy cansado debido al cambio horario. Lo único que hice fue ir a una tienda de discos. Allí comencé escuchar cientos de canciones locales y elegí una. Le pedí a Gema Allen, mi co-productora argentina, que recordara esa canción porque sabía que la quería usar en el filme por la energía que transmitía. Mientras viajábamos con Gema por el país buscando historias interesantes, un día llegamos a un puente en Entre Ríos y un hombre vino hacia mí y me pidió dos pesos para cruzarlo. Cuando le di los dos pesos, él comenzó a silbar la misma canción que había elegido en Buenos Aires para la película. Eso para mí fue una señal de que había encontrado al protagonista.

-Los hermanos entrerrianos tienen una presencia importante durante todo el filme. ¿Por qué decidió incluir tantas escenas de ellos?

-La razón más importante es que vivían muy conectados con la naturaleza. Siempre estaban escuchando a las ranas, mirando el cielo y, al mismo tiempo, estaban ligados con las personas que pasaban por ese puente.

Además, hasta en los momentos en que la cámara estaba situada muy cerca de ellos, no se perturbaban. Y lo que realmente me asombró fue su mirada. Siempre que hablábamos y yo los miraba a los ojos, ellos de repente apartaban la vista de mí y empezaban a mirar hacia el infinito, como si pudieran ver más allá. Como realizador, pocas veces me ha ocurrido que después de filmar mucho tiempo con las mismas personas, y luego ver sus imágenes miles de veces durante la edición, no encuentre algo que me moleste de ellos. Disfruté mucho la filmación con los dos hermanos entrerrianos y los quise más durante el año de montaje del documental. Una de las razones por las que iré al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata es porque tendré la oportunidad de verlos nuevamente. Para mí son como mis hermanos.

-¿Qué características buscaba en los personajes?
-Estaba buscando gente con una historia interesante. Mientras viajaba por la Patagonia alguien me contó que en Torres del Paine (Chile) había un hombre indígena que vivía solo y que no hablaba con otras personas. Entonces fui a buscarlo y cuando él salió de su pequeña casa lo primero que hizo fue preguntarme cómo estaba. En el lado opuesto del planeta, cerca del Lago Baikal en Rusia, encontré a una mujer que vivía también sola. Y sentí que de alguna manera ellos estaban conectados porque cuando él se iba a dormir, ella se levantaba para comenzar su día.

-¿Qué similitudes y diferencias encontró entre las personas que viven en las antípodas?
-Después de todos los viajes que hice alrededor del mundo, encontré que el ser humano es una criatura muy buena, y en general muy amable. Quizás cuando la gente vive en grandes ciudades y en un ambiente hostil puede comportarse a veces, de forma poco agradable. Aprendí también que, aunque a veces no nos entendamos los unos a los otros y tengamos diferentes ideas sobre política o sobre la vida, todavía tenemos que aceptarnos y respetarnos. Por eso titulé la película "Vivan las antípodas".

-Los ocho lugares filmados tienen la misma importancia que los personajes que los habitan. ¿Cómo trabajó la fotografía?
-Yo mismo hago la cámara, porque cuando realizás documentales tenés que estar listo para situaciones impredecibles. Tenés que saber cómo mover la cámara y cambiar la composición para no perder ese momento. En cada uno de mis filmes intento captar la belleza, pero más importante que eso es que intento filmar algo que es irrepetible. Creo que todos los elementos son importantes, las hormigas, los edificios y las mariposas son tan importantes como las personas. Todo construye al mundo y si uno saca una parte, lo convertiría en un mundo diferente.

-La música también juega un rol importante en "Vivan las Antípodas".
-La música es una parte importante en la vida de la gente. La utilizo en el filme porque creo que puede ayudar al espectador a descubrir qué tipo de energía y emociones tienen los protagonistas. En algunas escenas de la película se puede escuchar la música de un lugar mientras se ven imágenes de su antípoda. Y la combinación es muy interesante, porque aunque sean espacios completamente opuestos como Entre Ríos y Shangai, con ambientes muy diferentes, la música igualmente combina.

FICHA TECNICA:
"Vivan las antípodas" (2011). Duración 110 minutos. Es una co-producción Argentina, Alemana, Chilena y Holandesa.

Dirección:Victor Kossakovsky.
Producción: Heino Deckert.
Producción Ejecutiva:Gema Juárez Allen y Eva Maria Weerts.
Producido por: Ma.ja.deFilmProduktion (Alemania), Gema Films (Argentina), Lemming Films (Netherlands), Aplaplac Producciones (Chile).
Dirección de Fotografía y Montaje: Victor Kossakovsky.
Asistente de cámara: Ben Howard.
Primer Asistente de Dirección: Derek Howard.

Música: Alexander Popov.
Consultor Musical: Sami Buccella.
Sonido Directo: Guido Berenblum.
Sonido Adicional: Manuel de Andrés, Eva Valiño Esparducer, Freddy González, Cloud Zibhin Wang.
Diseño de Sonido: Michel Schopping.
Segundo Asistente Dirección: Saskya Hieden.
Coordinación de Producción: Constanza Sanz Palacios, Flor Rubina, Natacha Devillers.
Asistentes de Producción: Pilar Capano, Maxi Schonfeld, Lulu Lai, Encarnación Martínez Azabarte.
Locaciones: Villaguay (Argentina), Torres del Paine (Chile), Lago Baikal (Rusia), Miraflores de la Sierra (España), Big Island (Hawai), CastlePoint (Nueva Zelanda) y Botswana.
Idioma Original: Español, Ruso, Inglés y Mandarín.

http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/Victor-Kossakovsky-festival-cine-mar-del-plata-vivan-las-antipodas_0_584941743.html

Fotos que se comprometen con la tierra (africana)

La Bienal de Bamako, en Malí, se centra en los problemas medioambientales del crecimiento caótico de las ciudades

MANUEL MORALES - *Madrid* - 04/11/2011

Michael Tsegaye, Nii Obodai, Abdoulaye Barry... nombres poco conocidos pero grandes fotógrafos africanos cuyas obras pueden contemplarse en la Bienal de Fotografía de Bamako (Malí), un evento que cumple su novena edición y que ofrecerá hasta el 1 de enero una explosión de exposiciones cuyo nexo son las consecuencias en el medio ambiente que el desarrollo tiene en el continente negro. En especial, "el crecimiento de las ciudades tan rápido, a veces caótico", destaca Mónica Santos, comisaria de exposiciones que colabora con la Casa África, consorcio creado en 2006 por el Gobierno español y que participa en este evento.

Hay fotos que retratan el impacto de la explotación petrolífera del delta del Níger

"El tema de esta bienal nos daba al principio un poco de miedo", dice Santos. "Creíamos que podía ser un poco blando porque ha habido otras ediciones que abordaban problemas tremendos". Pero, en su opinión, las directoras artísticas de la bienal, la italiana Laura Serrani y la tunecina Michket Krifa, acertaron.

¿Qué bienal puede verse en esta urbe de cerca de dos millones de habitantes y asentada a orillas del río Níger? "Hay exposiciones por toda la ciudad pero destaca la oficial, la llamada Panafricana", añade Santos. Son 45 fotógrafos y diez videoartistas -11 mujeres- de 27 países. "Lo más bonito es la ilusión que se ve en los jóvenes fotógrafos, transmiten mucha energía". A Santos le han gustado en especial las fotos del etíope Michael Tsegaye, el trabajo en blanco y negro del ghanés Nii Obodai, "un consagrado", y el de la sudafricana Zanele Muhodi, que ha denunciado con su obra la brutal marginación de las lesbianas en su país.

Entre las grandes figuras de la fotografía del continente, esta comisaria señala a David Gonddlatt y a Abdoulaye Barry, este con un estupendo reportaje sobre los pescadores del lago Chad. Otro de los imanes de la bienal está en la posibilidad de contemplar los archivos de tres "clásicos": Soungalo Malé, Abderramane Sakaly y Malick Sidibé, premio PhotoEspaña 2009.

En el parque

Uno de los espacios donde los habitantes de Bamako puedan disfrutar más de sus encuentros con la fotografía está en el gran parque público de la ciudad. "Allí va mucha gente los fines de semana y se han instalado fotos en grandes paneles". La Bienal de Bamako "está cogiendo cada vez más nivel, con mayor participación de instituciones locales, escuelas de arte...".

En las imágenes de las muestras se respira la contaminación que sufren muchas ciudades africanas y el bajo nivel de vida de sus habitantes, que se ven empujados a profesiones que acaban afectando a su salud. Santos destaca las instantáneas de "los cementerios tecnológicos" como en Ghana, pero también hay fotos que retratan el impacto de la explotación petrolífera del delta del Níger, las inundaciones en la República Democrática de Congo, los cazadores de Malí...

Entre las iniciativas de la Casa África, está la concesión de un premio a la mejor fotógrafa del certamen. La ganadora se verá recompensada con una exposición en Las Palmas y la publicación de una monografía en la colección *Fotógrafas africanas*, en colaboración con la editorial La Fábrica.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Fotos/comprometen/tierra/africana/elpepucul/20111104elpepucul_7/Tes

El fotógrafo Paul Strand (1890-1976)

México en el objetivo

María Sánchez

ATRAÍDOS POR el paisaje y las gentes o por simpatías ideológicas con la revolución, México se convirtió en las primeras décadas del siglo XX en un importante centro de reunión de artistas e intelectuales de todo el mundo. Extranjeros que en algunas ocasiones fueron mejor recibidos que en otras. "Es sano entender a la nación mexicana mediante los ojos extranjeros, cuando el fotógrafo no tiene una mirada de conquistador ni el deseo de confirmar sus prejuicios ni la tentativa de imponer una agenda. Al contrario, cuando está dispuesto a comprender por medio de la mirada, ambas partes resultan beneficiadas", afirma Alfonso Morales, curador de la Fundación Televisa.

Paul Strand fue uno de esos fotógrafos que pisaron suelo mexicano en busca de lo exótico. Con la actitud paternalista de muchos otros, esperaba participar del cambio revolucionario. Pero el cambio terminó por producirse en la mirada del propio artista. El beneficio fue mutuo. Strand fue para México un protagonista en la historia de la fotografía del país. Y México supuso para Strand un punto de inflexión en su carrera, su forma de entender la fotografía e, incluso, su método de trabajo. Fue la primera parada de su etapa internacional.

El libro Paul Strand en México es un excelente trabajo de investigación sobre los viajes de Strand en México, el trabajo fotográfico que realizó y la filmación de la película Redes. Además de varios ensayos, incluye abundante material gráfico -como el porfolio Photographs of Mexico, el guión, cartas y mapas- y una copia en DVD de la película Redes. Un buen libro para la "mesa de café", como llaman los ingleses a estos grandes formatos.

PRIMEROS AÑOS. Paul Strand (Nueva York, 1890-Orgeval, Francia, 1976) fue el hijo único de una familia de inmigrantes checos. Su padre le regaló su primera cámara cuando cumplió 12 años, pero fue dos años más

tarde, en un taller de la escuela, cuando realmente empezó a interesarse por ella. Su profesor era Lewis Hine, quien se encontraba inmerso en el proyecto de fotografiar a los inmigrantes que llegaban a Ellis Island. Hine fue quien lo puso en contacto con el grupo Photo-Secession y lo llevó al lugar de reunión del grupo, la Galería 291. Allí conoció a Alfred Stieglitz, quien se convirtió en uno de sus grandes promotores. En 1916 Camera Work publicó varias imágenes de Strand. Stieglitz afirmaba que era el fotógrafo más importante que había aparecido en ese país desde Alvin Langdon Coburn. A su vez, Susan Sontag lo destacó como "el más influyente en la historia de la fotografía estadounidense".

Strand recorrió el país haciendo retratos e incluso pensó en dedicarse a la fotografía de moda. Pero su experiencia como camarógrafo de operaciones quirúrgicas en la armada hizo que cambiara de cámara para seguir durante 10 años trabajando con la imagen en movimiento. Filmó eventos sociales, eventos deportivos, operaciones e incluso algunas secuencias de acción para Hollywood.

Sin embargo, la fotografía siempre siguió siendo su principal interés. Aprovechó dos veranos para viajar a Georgetown Island y registrar primeros planos de elementos de la naturaleza (rocas, nubes, setas…). En 1930, 1931 y 1932 Strand fue invitado por el fotógrafo Henwar Rodakiewicz a visitar Taos (Nuevo México) para fotografiar "los pueblos fantasmas del viejo Oeste". De estos viajes Strand sacó dos cosas: destacadas imágenes, como White fence -aún una experimentación de abstracción de formas y el paisaje-; y su amistad con el compositor Carlos Chávez.

Chávez era entonces un destacado intelectual de la Revolución mexicana. En Estados Unidos estaba de moda lo mexicano y México necesitaba construir una nueva cultura nacional. Chávez había sido enviado a Taos por la Secretaría de Educación Pública de México para estudiar la música de la Reserva de Indios. Animado por el compositor y debido a la necesidad de un cambio de vida -el fotógrafo estaba en trámites de separación de su esposa Rebecca- Strand toma la decisión de viajar a México en 1932.

el PAISAJE. Desde sus comienzos en la fotografía, el paisaje y el retrato fueron los dos géneros preferidos por el artista. En el paisaje jugó con las formas de los edificios para crear composiciones abstractas. El ser humano, en sus primeras series (1915), se subyugaba a la arquitectura, apareciendo como una pequeña silueta negra; como se aprecia en Wall Street, una de las más famosas imágenes de esta colección. El uso consciente

que hace Paul Strand de la desproporción entre las construcciones y los paseantes, parece tener también una intención política. Pequeñas hormiguitas con sombrero desfilan hacia el trabajo en el laberinto de hormigón. Strand declaró que no tuvo la intención de crear una mala imagen de Wall Street. Pero años después -tras la caída de la bolsa y el inicio de la Gran Depresión- el fotógrafo comulgó abiertamente con el marxismo, lo que le hizo cambiar su discurso sobre esta instantánea. Entonces empezó a hablar sobre las "siniestras ventanas" y las "formas opacas", elementos de carácter premonitorio que se cernían sobre la imagen.

Más allá de la interpretación psico-política, estas imágenes de arquitectura urbana denotan la influencia del cubismo y las vanguardias en la obra de Strand. Los planos y ángulos poco convencionales recuerdan, aunque de forma más sutil, al trabajo anti-pictorialista que paralelamente desarrollaba en la otra parte del mundo el fotógrafo Aleksandr Rodchenko. Para el artista soviético el compromiso social y artístico partía también de las formas: "Si se desea enseñar al ojo humano a ver de una forma nueva, es necesario mostrarle los objetos cotidianos y familiares bajo perspectivas y ángulos totalmente inesperados y en situaciones inesperadas; los objetos nuevos deberían ser fotografiados desde diferentes ángulos, para ofrecer una representación completa del objeto".

Sin embargo, el interés por lo abstracto pasó pronto a un segundo lugar en la obra del artista. Su labor se dirigía más hacia la fotografía directa que hacia la representación fasciculada que proponían artistas como Rodchenko.

MÉXICO. Paul Strand viajó en dos ocasiones a México, en 1932 y en 1966. Entre estas dos visitas realizó 234 negativos y 114 impresiones. En 1932, gracias a las gestiones de Chávez, Strand recibió una invitación oficial de la Secretaría de Educación Pública. Desde el principio Strand recibe una gran acogida. Se organiza una muestra de sus imágenes y es inmediatamente incluido en los planes de educación del pueblo, con un proyecto de filmación de documentales. El primero de ellos, y el único que finalmente llega a realizarse, es la película Redes. Los cambios en la Dirección de Cultura, recortes y desacuerdos sobre los créditos del film, convirtió a Redes en el origen de todos los problemas con el gobierno que lo llevarían, más adelante, a abandonar México por la puerta trasera.

La primera exposición, en febrero de 1933, fue una de las que Strand recordó con más entusiasmo durante toda su vida. Completamente integrado en la ideología, Strand vio cómo la exposición tuvo el carácter democrático del que México pretendía dotar a la cultura. "Llegaba todo tipo de gente: policías, soldados, mujeres indígenas con sus bebés, etcétera. Nunca había tenido un público así en ninguna parte", recordaba el estadounidense.

Los mexicanos ya conocían las imágenes de otros extranjeros como Tina Modotti y Edward Weston, quienes habían llegado a México una década antes que Paul. En las imágenes de Weston se aprecia un interés por la vitalidad cultural mexicana, se centra en lo estético -y estereotípico- evitando el compromiso político. Para Modotti, es la ideología el punto de partida de su fotografía. Se preocupa de los movimientos de masas, el progreso tecnológico y urbano y la dinámica política.

El trabajo de Strand se encuentra, en cierto modo, a mitad de camino entre estos dos puntos: el objetivo artístico y el objetivo político. De aquí que su concepto de objetividad y método fotográfico evolucionaran hacia un estilo personal. Otros fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson, sufrieron un proceso parecido al de Strand. México fue una de las estaciones necesarias en su evolución hacia el fotoperiodismo.

EL PROBLEMA DE LA OBJETIVIDAD. Desde los retratos que Strand realizó en 1916 ya se observa una preocupación por el documentalismo social -influido directamente por su profesor Hine-. El fotógrafo es conocido como uno de los precursores y más férreos defensores de la fotografía directa.

Esta posición a favor de la fotografía sin modificaciones ni aditivos surge en su afán por diferenciarse de los fotógrafos anteriores, quienes veían la fotografía como un sustituto fácil de la pintura.

Sin embargo, la concepción que el fotodocumentalista tenía sobre la objetividad fue modificándose a lo largo de su carrera. Inicialmente Strand equiparaba el trabajo del artista al del científico -quien separa las capas y obtiene poco a poco resultados objetivos-. Así, la fotografía artística y la documental serían excluyentes entre sí. Pero sus experiencias en México fueron el gran factor de cambio.

Primero descubrió que los dogmas de la época, la necesidad de conocer un sitio primero o a una persona para poder fotografiarla, no le servían. Más tarde, también acepta que los valores y convicciones del fotógrafo aparecen desde la elección de cuándo tomar la imagen. Descubre así que la fotografía artística y la documental, juntas, podían ser una buena alternativa, ya que la tensión creativa generada por las dimensiones

objetiva y subjetiva resulta una fuente de inspiración artística. De cualquier manera, la pretensión de objetividad debe ser, para Strand, un requisito imprescindible en el buen hacer del fotógrafo: "Las intenciones del fotógrafo nunca podrán agotar el significado de sus imágenes".
el RETRATO. El cuadro Anciana con rosario fue pintado por Paul Cézanne en 1896. Según los rumores, la protagonista era una monja fugada de un convento que había perdido su fe. Cézanne se apiadó de la anciana y la acogió en su casa. La cabeza gacha, la mirada perdida y las manos asían firmemente las cuentas de un rosario. Con un uso de la iluminación selectiva, Cézanne centra la atención en la expresión. Como los indígenas mexicanos de Strand, la anciana acepta paciente su propia desdicha.
Strand conoció la obra de Cézanne en las exposiciones que organizaba la Galería 291. La pintura, en concreto el postimpresionismo, el cubismo y el arte abstracto, influyó inicialmente en sus experimentos de abstracción fotográfica y fue, posteriormente, el punto de partida para legitimar a la fotografía como arte propio. Pero es Anciana con rosario de Paul Cézanne una de las obras que más marcó su trabajo, haciéndole dedicarse con esmero al retrato, y conseguir separarse de la tradición pictoralista imperante en la primera etapa de la historia fotográfica. Quiere tomar imágenes directas, registrar el día a día de las gentes de Nueva York. Y para ser lo más fiel a la verdad, miente. Instala en el lateral de su réflex las lentes de otra cámara vieja. De este modo puede pararse frente a la "presa" y fotografiarla a poca distancia; mientras, el sujeto cree que la cámara apunta en otra dirección.
Una de las imágenes más conocidas de Paul Strand, e icono del siglo XX, es Mujer ciega (1916). Esta instantánea resume la intención democratizadora de los retratos de Strand. El nivel de detalle de la fotografía, el blanco del cartel que le cuelga del cuello y la expresión calma pero consciente provocan una agresión emocional al que ve, un juego aún más perverso al tratarse de un observado que no puede devolverle la mirada al público.
Strand fue coleccionando rostros anónimos en sus viajes por el mundo. Para el estadounidense, no hay personas privilegiadas, cualquiera puede ser objeto artístico. Sujetos que, aún al convertirse en un icono, mantienen su personalidad y características particulares. "Me gusta fotografiar gente que muestra fuerza y dignidad en el rostro; sin importar qué les haya sucedido en la vida, ello no lo ha destruido", afirmaba el fotógrafo.
Al igual que la señora ciega, Seated man -una de sus fotografías incluidas en este libro- alcanza un nivel de detalle demasiado elevado como para convertirse en un arquetipo. Las manos dirigen el recorrido del ojo y son las protagonistas de la imagen. Curiosamente esta instantánea fue descartada inicialmente por el fotógrafo al no estar completamente nítida.
LO MEXICANO. En México el concepto de retrato se extiende en la fotografía de Strand a algo más que a personas. Aunque era ateo documentó las creencias del pueblo desde el mayor respeto. Retratar "lo mexicano" significa en su trabajo combinar el paisaje, las gentes, las manifestaciones religiosas y el alma del lugar en una especie de imagen panorámica.
"El problema del paisaje es la unidad de todo lo que está incluido", afirma Strand. "En un paisaje normalmente tienes un primer plano, un plano medio, la distancia y el cielo. Todo esto tiene que estar relacionado, lo que no siempre se logra. Cézanne es un maestro haciendo esto, porque no solo todo elemento está relacionado en sus pinturas sino que consigue unir la profundidad, consigue un espacio tridimensional". Aunque en esta cita el fotógrafo se refería literalmente al paisaje, figurativamente también se puede aplicar a la dificultad para encerrar la esencia de un país, el todo, en una única instantánea.
Esta esencia única de México trató de componerla el propio Strand ya desde su primer porfolio Photographs of Mexico. 20 imágenes estructuradas en un orden fílmico que parecen relatar una historia secuencial: abre el libro un plano general, un paisaje con una construcción entre la vegetación; se acerca hasta el arco de entrada y se interna en la iglesia para fotografiar a las imágenes religiosas. Alternadamente, como un recurso nivelador, los santos se intercalan con fotografías de las gentes. Para cerrar este documental artístico y sin movimiento, Strand eligió otra puerta de entrada -o de salida-sobre la que el lector casi espera que aparezcan las letras "The End" sobreimpresas.
La yuxtaposición de fotografías de santos y sujetos es un elemento más que revela la esencia cinematográfica del porfolio. Sergei Eisenstein define el montaje como: "Una idea que surge de la colisión dialéctica entre otras dos, independientes la una de la otra", es decir, que al unir dos secuencias diferentes, el espectador obtiene una tercera idea. Y es justamente esto lo que Strand consigue al enfrentar esos dos tipos de imágenes,

resaltar lo humano de las figuras religiosas y marcar los surcos tallados por la vida en la piel de los mexicanos. Es en la unión de conceptos y técnicas donde Strand encontró finalmente su muy merecido lugar en la fotografía del siglo XX.
PAUL STRAND EN MÉXICO, por James Krippner. La Fábrica Editorial, 2010. Madrid, 359 págs. Distribuye Océano.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/mexico-en-el-objetivo/cultural_603605_111104.html

La espirulina, con alto grado proteínico y auxiliar en padecimiento de hígado graso

• También, tiene aplicaciones como antidepresivo en estrés psicológico

Los beneficios del consumo de la espirulina en México han podido constatarse en personas desnutridas, pues tiene un alto nivel de proteínas (60 por ciento del peso seco) y todos los aminoácidos indispensables. De ahí, su uso en la elaboración de alimentos para humanos y animales, dijo Marco Antonio Juárez Oropeza, del Departamento de Bioquímica de la Facultad de Medicina (FM) de la UNAM, y quien ha realizado estudios en distintos campos.

La espirulina es una cianobacteria de aspecto azul-verdoso, que además de tener buenas propiedades nutritivas, tiene otras biológicas de interés médico, pues es auxiliar en el tratamiento de alteraciones lipídicas en los diabéticos, para la mejora del sistema inmunológico en pacientes con cáncer oral, y en los hipertensos, debido a su efecto antihipertensor.

También tiene aplicaciones industriales, pues contribuye a la limpieza del ambiente y del subsuelo de aguas estancadas, por su acción como fijador de metales pesados.

Aplicaciones

En 1993, pruebas realizadas en animales de laboratorio, alimentados con una dieta rica en fructosa, mostraron que los animales desarrollaron esteatosis hepática, y la administración de la espirulina previno su desarrollo. Posteriormente, en otros modelos experimentales de hígado graso, también se ha demostrado que previene o atenúa su desarrollo.

Aunque han sido pocos casos, en humanos con ese padecimiento, en dosis de 4.5 gramos diarios durante tres meses, los niveles de triacilgliceroles, colesterol, así como de enzimas marcadoras de daño hepático (como las aminotransferasas), tendieron a normalizarse.
Otro grupo de voluntarios humanos, con igual suministro por seis semanas, sin modificaciones en el estilo de vida, redujo la hipertensión y la dislipidemia. Pese a que la espirulina tiene efectos antihipertensivo y antidislipemiante en el diabético, no necesariamente mejora los valores de glucosa, por lo que su uso previene las comorbilidades, mismas que dependen del tiempo de evolución e intensidad de la enfermedad, como en el caso del hígado graso.
Juárez Oropeza indicó que aminora daños de estrés oxidante y psicológico. El primero se asocia con las comorbilidades del síndrome metabólico, mientras que el segundo, con la ansiedad y depresión. En ambos podría ser útil su consumo.
Los planes en el laboratorio 10 del Departamento de Bioquímica de la FM, agregó, apuntan a profundizar sobre los mecanismos moleculares de los efectos observados, así como valorar su utilidad en otros problemas vasculares, como derrames o embolias cerebrales.
Especificaciones
Los tipos de espirulina que se han utilizado con mayor frecuencia son la *maxima* y *plantensis*; la primera era muy común en el lago de Texcoco, y la otra, se cultiva de manera natural en el lago Chad, en África.
Por su aporte nutricional, cuenta con aminoácidos y ácidos grasos esenciales, incluye vitaminas del complejo B, y es antioxidante por su cantidad de selenio, clorofila, retinoides, tocoferoles y ficocianina.
El valor de esta cianobacteria es tal que en Chile su comercialización registra altos niveles, y en Estados Unidos, la Agencia de Alimentos y Medicamentos (FDA, por sus siglas en inglés) la registró este año como suplemento alimenticio.
En México, su consumo es libre y en diferentes presentaciones asociadas a productos naturistas. Los aztecas la identificaron como "tecuitlatl" (lodo de piedra, en náhuatl), la dejaban secar y después, como una especie de hojuelas, las consumían. Su sabor suele ser asociado al pescado y al queso. No obstante, después de la Conquista cayó en desuso.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_652.html

Ocupemos el futuro

NOAM CHOMSKY / profesor emérito de Lingüística y Filosofía en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, en Cambridge, Massachusetts.

Pronunciar una conferencia Howard Zinn es una experiencia agridulce para mí. Lamento que él no esté aquí para tomar parte y revigorizar a un movimiento que hubiera sido el sueño de su vida. En efecto, él puso buena parte de sus fundamentos.

Si los lazos y las asociaciones que se están estableciendo en estos notables eventos pueden sostenerse durante el largo y difícil periodo que les espera –la victoria nunca llega pronto–, las protestas de Ocupemos podrían representar un momento significativo en la historia estadunidense.

Nunca había visto nada como el movimiento Ocupemos, ni en tamaño ni en carácter; ni aquí ni en ninguna otra parte del mundo. Las avanzadas de Ocupemos están tratando de crear comunidades cooperativas que bien podrían ser la base para las organizaciones permanentes que se necesitarán para superar las barreras por venir y la reacción en contra que ya se está produciendo.

Que el movimiento Ocupemos no tenga precedentes es algo que parece apropiado, pues ésta es una era sin precedentes, no sólo en estos momentos sino desde los años 70.

Los años 70 fueron una época decisiva para Estados Unidos. Desde que se inició el país, éste ha tenido una sociedad en desarrollo, no siempre en el mejor sentido, pero con un avance general hacia la industrialización y la riqueza.

Aun en los periodos más sombríos, la expectativa era que el progreso habría de continuar. Apenas tengo la edad necesaria para recordar la gran depresión. Para mediados de los años 30, aunque la situación objetivamente era mucho más dura que hoy, el espíritu era bastante diferente.

Se estaba organizando un movimiento obrero militante –con el Congreso de Organizaciones Industriales (CIO) y otros– y los trabajadores organizaban huelgas con plantones, a un paso de tomar las fábricas y manejarlas ellos mismos.

Debido a las presiones populares se aprobó la legislación del nuevo trato (*New Deal*). La sensación que prevalecía era que saldríamos de esos tiempos difíciles.

Ahora hay una sensación de desesperanza y a veces de desesperación. Esto es algo bastante nuevo en nuestra historia. En los años 30, los trabajadores podían prever que los empleos regresarían. Ahora, los trabajadores de manufactura, con un desempleo prácticamente al mismo nivel que durante la gran depresión, saben que, de persistir las políticas actuales, esos empleos habrán desaparecido para siempre.

Ese cambio en la perspectiva estadunidense ha evolucionado desde los años 70. En un cambio de dirección, varios siglos de industrialización se convirtieron en desindustrialización. Claro, la manufactura siguió, pero en el extranjero; algo muy lucrativo para las empresas pero nocivo para la fuerza de trabajo.

La economía se centró en las finanzas. Las instituciones financieras se expandieron enormemente. Se aceleró el círculo vicioso entre finanzas y política. La riqueza se concentraba cada vez más en el sector financiero. Los políticos, enfrentados a los altos costos de las campañas, se hundieron más profundamente en los bolsillos de quienes los apoyaban con dinero.

Y, a su vez, los políticos los favorecieron con políticas favorables para Wall Street: desregulación, cambios fiscales, relajamiento de las reglas de administración corporativa, lo cual intensificó el círculo vicioso. El colapso era inevitable. En 2008, el gobierno una vez más salió al rescate de empresas de Wall Street que supuestamente eran demasiado grandes para quebrar, con dirigentes demasiado grandes para ser encarcelados.

Ahora, para la décima parte del uno por ciento de la población que más se benefició de todos estos años de codicia y engaños, todo está muy bien.

En 2005, Citigroup –que, por cierto, ha sido objeto en repetidas ocasiones de rescates del gobierno– vio al lujo como una oportunidad de crecimiento. El banco distribuyó un folleto para inversionistas que los invitaba a poner su dinero en algo llamado el índice de la plutonomía, que identificaba las acciones de las compañías que atienden al mercado de lujo.

El mundo está dividido en dos bloques: la plutonomía y el resto, resumió Citigroup. Estados Unidos, Gran Bretaña y Canadá son las plutonomías clave: las economías impulsadas por el lujo.

En cuanto a los no ricos, a veces se les llama el precariado: el proletariado que lleva una existencia precaria en la periferia de la sociedad. Esa periferia, sin embargo, se ha convertido en una proporción sustancial de la población de Estados Unidos y otros países.

Así, tenemos la plutonomía y el precariado: el uno por ciento y el 99 por ciento, como lo ve el movimiento Ocupemos. No son cifras literales pero sí es la imagen exacta.

El cambio histórico en la confianza popular en el futuro es un reflejo de tendencias que podrían ser irreversibles. Las protestas de Ocupemos son la primera reacción popular importante que podrían cambiar esa dinámica.

Me he ceñido a los asuntos internos. Pero hay dos peligrosos acontecimientos en la arena internacional que opacan todo lo demás.

Por primera vez en la historia hay amenazas reales a la sobrevivencia de la especie humana. Desde 1945 hemos tenido armas nucleares y parece un milagro que hayamos sobrevivido. Pero las políticas del gobierno de Barack Obama y sus aliados están fomentando la escalada.

La otra amenaza, claro, es la catástrofe ambiental. Por fin, prácticamente todos los países del mundo están tomando medidas para hacer algo al respecto. Pero Estados Unidos está avanzando hacia atrás.

Un sistema de propaganda, reconocido abiertamente por la comunidad empresarial, declara que el cambio climático es un engaño de los sectores liberales. ¿Por qué habríamos de ponerles atención a estos científicos?

Si continúa esta intransigencia en el país más rico y poderoso del mundo, no podremos evitar la catástrofe.

Debe hacerse algo, de una manera disciplinada y sostenida. Y pronto. No será fácil avanzar. Es inevitable que haya dificultades y fracasos. Pero a menos que el proceso que está ocurriendo aquí y en otras partes del país y de todo el mundo continúe creciendo y se convierta en una fuerza importante de la sociedad y la política, serán exiguas las posibilidades de un futuro decente.

No se pueden lanzar iniciativas significativas sin una base popular amplia y activa. Es necesario salir por todo el país y hacerle entender a la gente de qué se trata el movimiento Ocupemos; qué puede hacer cada quien y qué consecuencias tendría no hacer nada.

Organizar una base así implica educación y activismo. Educar a la gente no significa decirle en qué creer; significa aprender de ella y con ella.

Karl Marx dijo: La tarea no es solamente entender el mundo sino transformarlo.Una variante que conviene tener en cuenta es que si queremos cambiar al mundo más nos vale entenderlo. Eso no significa escuchar una plática o leer un libro, si bien eso a veces ayuda. Se aprende al participar. Se aprende de los demás. Se aprende de la gente a la que se quiere organizar. Todos tenemos que alcanzar conocimientos y experiencias para formular e implementar ideas.

El aspecto más digno de entusiasmo del movimiento Ocupemos es la construcción de vínculos que se está dando por todas partes. Si pueden mantenerse y expandirse, el movimiento Ocupemos podrá dedicarse a campañas destinadas a poner a la sociedad en una trayectoria más humana.

*(Este artículo está adaptado de una plática de Noam Chomsky en el campamento Ocupemos Boston (*Occupy Boston*), en la plaza Dewey, el 22 de octubre. Habló ahí como parte de la Serie de Conferencias en Memoria de Howard Zinn, celebrada por la Universidad Libre de Ocupemos Boston. Zinn fue historiador, activista y autor de *A People's History of the United States*.)

(El libro más reciente de Noam Chomsky es *9-11: Was There an Alternative?*

Chomsky es profesor emérito de Lingüística y Filosofía en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, en Cambridge, Massachusetts.

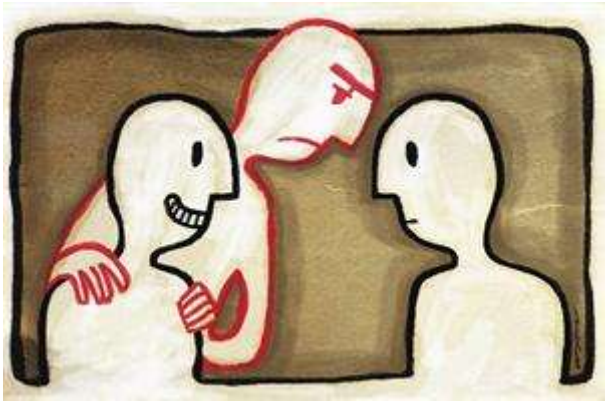
http://www.jornada.unam.mx/2011/11/02/mundo/023a1mun?partner=rss

Pecado capital / Psicólogos distinguen entre una benigna y una maligna

La envidia, un potente estímulo para la memoria y la atención

Estudios muestran que puede estimular en forma positiva ciertos procesos cognitivos

Por **John Tierney** | The New York Times



NUEVA YORK.- ¿Por qué envidiar? Parece ser el más inútil de los pecados capitales: terrible de experimentar, vergonzoso de admitir, carente de un placer inmediato o de beneficios a largo plazo. Para un psicólogo evolucionista, hay una cierta lógica en seducir a la mujer del vecino o en robarle sus bienes, pero ¿de qué sirve sólo codiciarlos?

Los filósofos han ofrecidos teorías, pero falta la evidencia empírica, posiblemente porque la envidia es un tópico incómodo para todos. Hoy, sin embargo, gracias a varios experimentos realizados en la Universidad Texas Christian y la Universidad de Texas en Austin, podemos ver el lado positivo de codiciar y, a la vez, una nueva razón para tener un mandamiento en su contra.
Los psicólogos de Texas comenzaron con un experimento que sacó a relucir sentimientos de envidia del pasado. A algunos de los estudiantes se les solicitó que escribieran acerca de ocasiones en las que envidiaron a un amigo o relación. Luego tuvieron entrevistas con personas supuestamente pertenecientes a la universidad, que respondieron preguntas sobre sus estudios y objetivos, pero no dijeron nada que pudiera despertar envidia.
Comparados con un grupo al que no se le pidió que recordara nada, los estudiantes que acababan de finalizar la descripción de su envidia pasada invirtieron más tiempo analizando las entrevistas y pudieron recordar mejor los detalles sobre los entrevistados. El sólo revivir sus envidias del pasado hizo que prestaran más atención a sus compañeros actuales.
Si la envidia pasada agudizó la mente, ¿cuál sería el efecto de nuevas envidias? Ese fue el siguiente experimento.

Ellos y ellas

Sarah Hill y Danielle DelPriore, de la Universidad Texas Christian, y Phillip Vaughan, de la Universidad de Texas, mostraron a los estudiantes universitarios entrevistas y fotos falsas de otros estudiantes supuestamente de su misma facultad. Las estudiantes vieron fotos de otras jóvenes mientras que los varones observaron las de otros muchachos. Ambos sexos vieron una mezcla similar de personas, incluso algunas descriptas por los investigadores como de "compañeros aventajados".
En las fotos, algunos de los estudiantes imaginarios eran muy atractivos y otros no. Las entrevistas revelaron claras disparidades económicas. En una se mencionaba a uno que poseía un BMW nuevo, otro manejaba un auto viejo.

Cuando los estudiantes reales analizaron cada uno de los perfiles, los investigadores les preguntaron acerca de sus propias emociones y midieron cuánto tiempo les llevó estudiarlos. Con seguridad, les levó más tiempo contemplar a los que despertaban más envidia en ellos: los bien parecidos con BMW nuevos y padres ricos. Y más tarde pudieron recordar mejor los nombres y otros detalles de esos "objetivos" que despertaban mucha envidia.

Los resultados mostraron que la envidia puede "evocar una cascada de procesos cognitivos coordinados funcionalmente". Hill lo comparó con otra experiencia cognitiva menos sublime: el fisgoneo. "Es como un choque de autos, no podemos dejar de mirarlo. No podemos alejar nuestra mente de la gente que tiene ventajas que queremos para nosotros."

Al prestar más atención a esa gente podemos aprender a emular algunas de las estrategias que produjeron tales ventajas. O podríamos descubrir algo para hacerles las cosas difíciles, lo que no es una experiencia cognitiva interesante, pero puede ser útil para ganar batallas por el estatus y los recursos.

Para probar las explicaciones evolucionistas de la envidia, Hill y sus colegas buscaron las diferencias entre hombres y mujeres en sus reacciones ante las fotos y las entrevistas de compañeros del mismo sexo. Resultó que las mujeres eran más proclives que los hombres a ser envidiosas de una mujer atractiva, un resultado que concuerda con las teorías de la psicología evolucionista acerca de que la belleza es importante para la mujer para su éxito reproductivo.

En cambio, la riqueza, que se supone que es más importante para el éxito reproductivo de los hombres, en este experimento no mostró diferencia alguna en el género. Las mujeres envidiaron a otras con un BMW tanto como los hombres.

Se podría interpretar esto como una evidencia de que la brecha de género en cuanto al dinero se está acortando a medida que hay más mujeres que trabajan fuera de sus hogares. O también podría demostrar que la naturaleza del dinero hace que sea valioso para el éxito reproductivo de ambos sexos.

"No me sorprendió que las mujeres fueran tan envidiosas como los hombres en lo relacionado con la riqueza -dijo Hill-. Después de todo, desde una perspectiva evolucionista, o cualquier otra perspectiva sobre el asunto, los hombres no estarían tan preocupados por la adquisición de recursos si a las mujeres no les gustaran tanto esos recursos."

El precio de la envidia

La envidia es definida por algunos investigadores en psicología como intrínsecamente maligna. Otros investigadores, como el psicólogo holandés Niels van de Ven, define la envidia de dos maneras distintas. Hay una "envidia benigna", en la que uno presta atención a los superiores para emularlos y elevar la posición propia, y otra "maligna" en la que se presta atención a los superiores para encontrar sus debilidades y rebajarlos al propio nivel.

Cualquiera que sea el nombre, la envidia requiere de un esfuerzo mental, como descubrieron los investigadores de Texas en otro experimento con estudiantes. Esta vez, luego de contemplar a un compañero rico y atractivo, a los estudiantes se les pidió trabajar con rompecabezas. Al compararlos con el grupo de control, abandonaron antes.

Aparentemente fueron víctimas de lo que los psicólogos llaman "agotamiento del ego", un estado de fatiga mental documentado originalmente en personas cuya energía se agotó al realizar actos de autocontrol. La envidia puede mejorar la memoria, pero esos beneficios tienen un precio. Codiciar las pertenencias de su vecino es un trabajo arduo.

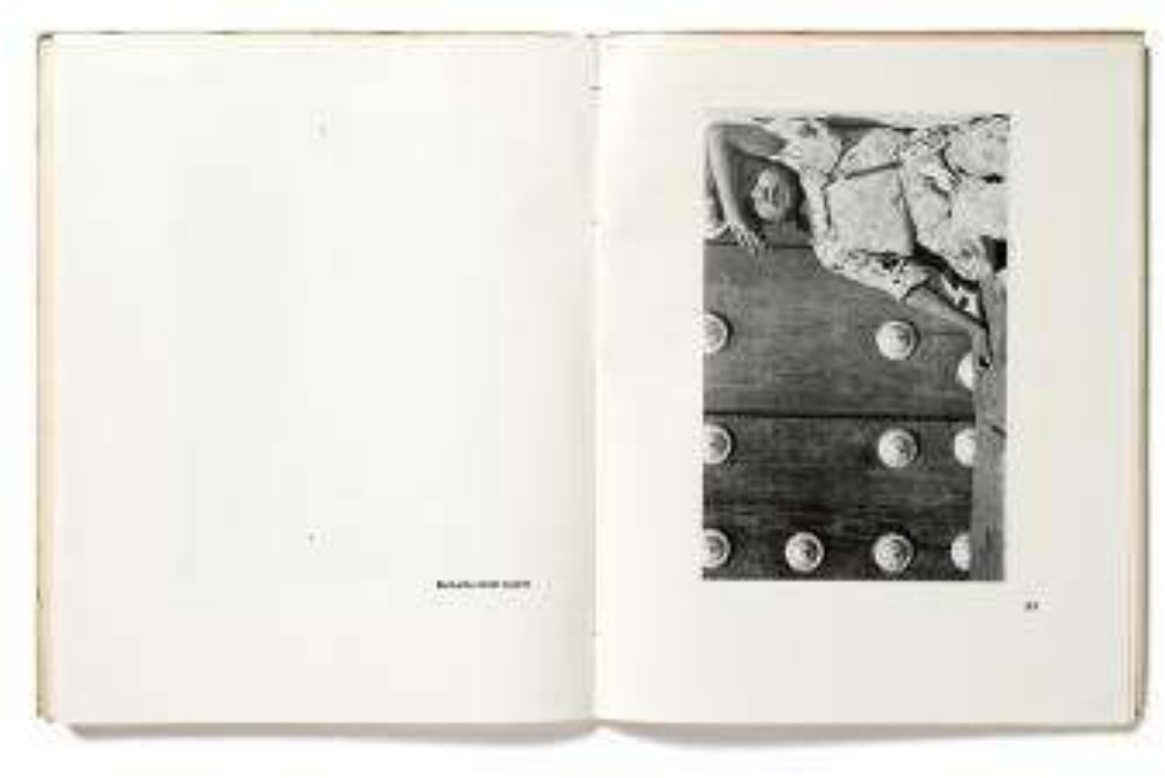
Traducción de María Elena Rey

http://www.lanacion.com.ar/1420630-la-envidia-un-potente-estimulo-para-la-memoria-y-la-atencion?utm_source=n_tip_nota2&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLCien

La gran aventura de la fotografía latinoamericana

Un volumen recorre 150 de los mejores fotolibros creados de los años veinte a nuestros días en países como Chile, Brasil, México y Argentina

ELSA FERNÁNDEZ-SANTOS - *Madrid* - 04/11/2011



Como si fuera una cadena de piedras preciosas de papel, el volumen *El fotolibro latinoamericano* (editorial RM) reúne 150 joyas de la bibliografía fotográfica creadas en los países de América Latina. Libros únicos, muchos de ellos desconocidos, encontrados en viejas librerías y bibliotecas, que conforman un recorrido que empieza en los años veinte y acaba en nuestros días y entre los que están algunos de los más hermosos y singulares trabajos de edición y fotografía realizados en las últimas décadas. Obras de arte en las que la literatura, la historia, la antropología o la simple belleza se cruzan en páginas y páginas que no sólo han sobrevivido el paso del tiempo sino que han pasado a ser auténticas piezas únicas.

"Ha sido una búsqueda detectivesca. Como no había investigaciones previas nos hemos dejado llevar mucho por la pura intuición", explica Horacio Fernández

La aventura de *El fotolibro latinoamericano* (presentando en Madrid en Ivory Press y en el Instituto Europeo de Diseño) empezó en 2007, después del primer Fórum Latinoamericano de Fotografía, celebrado en Sao Paolo. Ahí nació el proyecto de crear un libro de investigación, encabezado por Horacio Fernández, y en el que ha participado un comité asesor formado por, entre otros, Martin Parr, Marcelo Brodsky o Ramón Reverté. "No se trata de un mero compendio bibliográfico. Es un estudio crítico que muestra la enorme aportación de América Latina al fotolibro", escriben sus autores. "Ha sido una búsqueda detectivesca. Como no había investigaciones previas nos hemos dejado llevar mucho por la pura intuición", explica Horacio Fernández.

Su equipo viajó a cada país, buceó en librerías y bibliotecas, y se puso en contacto con personas que podrían darles pistas de libros únicos. "El criterio de selección fue sencillo, debían ser autores nacidos o que hubieran vivido en Latinoamérica y que hubieran participado decisivamente en la edición y realización de sus libros".

De la puesta en página al propio discurso fotográfico, cada detalle fue importante a la hora de seleccionar los libros de este libro. "El fotolibro es un trabajo colectivo en el que la fotografía es tan importante como el diseño o la edición gráfica. Es una manera de ver la fotografía muy distinta a una exposición. A mí me gusta compararlo con el cine, es una película de papel, un relato visual con cierto orden".
De los fotolibros latinoamericanos llaman poderosamente la atención los creados alrededor de la literatura. "En los años treinta Neruda ya empezó a incluir fotografías en sus poemarios", apunta Fernández. De esta manera aparecen ediciones de *Último round*, de Julio Cortázar, diseñado en México por Julio Silva; *Versos de salón*, del chileno Nicanor Parra, con fotografías de Daniel Vittet y diseño de Fernán Meza junto a *España en el corazón*, de Neruda, con composiciones fotográficas de Pedro Olmos. Son trabajos tan sorprendentes como *Bares cariocas*, de Luiz Alphonsus; *Fallo fotográfico*, de Eugenio Dittborn*; Fotografías*, de Fernell Franco o *Letreros que se*..., de El Grupo, realizado en Caracas, la "ciudad más fotográfica (y más fotografiada) de Latinoamérica".

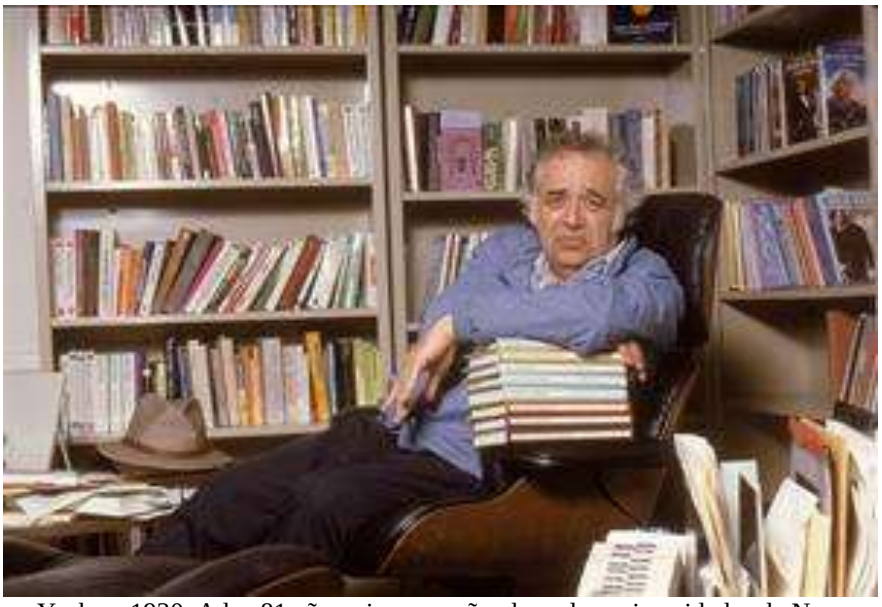
http://www.elpais.com/articulo/cultura/gran/aventura/fotografia/latinoamericana/elpepucul/20111103elpepucul_13/Tes

Anticipo / El nuevo libro de Bloom

Las elipsis de Shakespeare

En *Anatomía de la influencia*, que publicará Taurus, el crítico literario Harold Bloom vuelve sobre uno de sus temas preferidos: cómo elaboran los grandes escritores la herencia que reciben de sus predecesores. Aquí, parte de uno de los capítulos principales de esta obra

Por **Harold Bloom** | Para LA NACION



Harold Bloom nació en Nueva York en 1930. A los 81 años, sigue enseñando en las universidades de Nueva York y Yale. Es autor de dos docenas de ensayos sobre literatura, varios de ellos premiados. Foto: LA NACION / BASSO CANNARSA / OPALE

Después de Chaucer y Marlowe, el principal precursor de Shakespeare fue la Biblia inglesa: la Biblia de los Obispos hasta 1595 y la Biblia de Ginebra a partir de 1596, el año en que Shylock y Falstaff fueron creados. Al hablar de la influencia de la Biblia sobre Shakespeare, no me refiero a su fe o espiritualidad, sino a las artes del lenguaje: la dicción, la gramática, la sintaxis, las figuras retóricas y la lógica del argumento. Lo supiera Shakespeare o no, eso significaba que su modelo de prosa más influyente era el mártir protestante William Tyndale, cuya descarnada elocuencia constituye aproximadamente el 40 por ciento de la Biblia de Ginebra, un porcentaje mayor en el Pentateuco y el Nuevo Testamento. Puesto que el propio padre de Shakespeare era un disidente católico, muchos estudiosos le atribuyen al poeta dramaturgo simpatías católicas, una opinión que me parece muy dudosa. No sé si Shakespeare el hombre era protestante o católico, escéptico u ocultista, hermético o nihilista (aunque sospecho de esta última posibilidad), pero el dramaturgo se inspiró en la archiprotestante Biblia de Ginebra a lo largo de los últimos diecisiete años de su producción. Milton también era un gran lector de la Biblia de Ginebra, aunque me pregunto cada vez más si el último Milton no era una secta postprotestante de un solo miembro, anticipándose a William Blake y Emily Dickinson.

Entre otros precursores, Ovidio le transmitió a Shakespeare su amor por el flujo y el cambio, las cualidades que Platón más aborrecía. Al principio Marlowecasi apabulló a Shakespeare, incluso en la deliberada parodia

que es *Tito Andrónico* y el maquiavélico *Ricardo III* . Pero Shakespeare llevó a cabo una lectura errónea tan poderosa de Marlowe, al menos desde *Ricardo II* en adelante, que todos los rastros de Marlowe se convirtieron en ilusiones férreamente controladas. Chaucer fue un elemento tan fundamental en la creación de personajes ficticios en Shakespeare como lo fue Tyndale en algunos aspectos de su estilo. En otras páginas he seguido el libro de Talbot Donaldson *The Swan at the Wall: Shakespeare Reading Chaucer* , al describir el efecto de la comadre de Bath sobre sir John Falstaff, y me atengo a mi idea anterior de que Shakespeare sacó de Chaucer la idea de representar a personas que cambian al oírse a sí mismas sin querer. No obstante, incluso Chaucer, el escritor más poderoso en lengua inglesa a excepción de Shakespeare, no fue el definitivo precursor, pues el propio Shakespeare se arrogó ese privilegio a partir de 1596, cuando cumplió treinta y dos años y dio a luz a Shylock y a Falstaff.

¿Podemos hablar de "Shakespeare Agonista"? Creo que ese poeta no existe. Sí podemos hablar de "Chaucer Agonista", que creó autoridades no existentes y no mencionó a Boccaccio. "Milton Agonista" sería sinónimo. Shakespeare, en cambio, subsumió sus influencias: Ovidio y Marlowe en la superficie, William Tyndale y Chaucer mucho más interiorizados.

Caracterizar el contexto de Shakespeare, en su estilo anterior o nuevo, es algo que me agota. Shakespeare y el dramaturgo contemporáneo suyo Philip Massingerparecen el mismo cuando los historiadores de esa época los estudian. No obstante, las obras de Massinger interesan solo a unos cuantos estudiosos especializados. Shakespeare cambió a todo el mundo, Massinger incluido, y sigue cambiándote a ti, a mí y a todos los Historicistas y Cínicos. Lo que Shakespeare deja fuera es más importante que lo que los demás dramaturgos isabelino-jacobinos introducen. Todos los numerosos elementos de la extrañeza de Shakespeare podrían reducirse de manera convincente a su tendencia elíptica en perpetuo incremento, su desarrollo del arte de dejar cosas fuera. Muy seguro de sus poderes mágicos sobre el público corriente y las élites por igual, escribió cada vez más para algo agonístico que había dentro de él.

Aldous Huxley tiene un inteligente ensayo titulado "La tragedia y toda la verdad", en el que argumenta que, en Homero, cuando pierdes a tus compañeros de tripulación te sientas delante de tu carne y tu vino con entusiasmo y te echas una siesta para olvidar tu pérdida.

Esto es todo lo contrario de la tragedia de Sófocles, en la que la pérdida es irrevocable e infinitamente sombría. En la tragedia shakespeariana se fusionan lo homérico y lo sofocleano, mientras que la Biblia inglesa nunca está muy lejos. El género desaparece en Shakespeare porque, contrariamente a lo que afirma Huxley, él quiere darse a sí mismo y a los demás la tragedia y toda la verdad.

Hamlet, por afectado que esté ante lo que parece ser el fantasma de su supuesto padre, no puede dejar de bromear al estilo de Yorick, auténtico padre y madre mezclados, y se dirige irrespetuosamente al fantasma llamándole "topo viejo".

Para acomodar la tragedia y toda la verdad al mismo tiempo, debe dejar fuera todo lo que sea posible, indicando al tiempo cuáles son las ausencias. Ningún lector despierto duda ni de la tragedia ni de toda la verdad de las atroces obras que son *Otelo* y *El rey Lear* , ambas campos de inferencia en los que nos perdemos sin comprender lo errático que es nuestro camino. Cuando ante un público o un grupo de discusión de alumnos afirmo que el matrimonio de Otelo y Desdémona probablemente nunca se consumó, casi siempre me encuentro con voces en desacuerdo, cosa que se parece mucho a la actitud con que me enfrento cuando insisto en que el enigmático Edgar es el otro protagonista de *El rey Lear* , y que es con mucho su personaje más admirable, un héroe de gran entereza aunque con muchos defectos, que comete errores de juicio por culpa de un inmenso amor que no puede aprender a mantener plenamente. Los escépticos que oyen mis palabras objetan de manera comprensible: Si tales interpretaciones son exactas, ¿por qué Shakespeare hace que sea tan difícil llegar a ellas?

Le doy la vuelta a esta objeción: ¿Qué se clarifica en *Otelo* si el Moro nunca ha conocido cabalmente a su mujer? ¿Qué es todavía más terrible en *El rey Lear* si su centro pragmático es Edgar y no el destrozado padrino al que ama y venera? La heroica vulnerabilidad del Moro ante el genio demoníaco de Yago se vuelve mucho más comprensible, sobre todo si este sospecha la ambivalente reticencia de Otelo a la hora de poseer a Desdémona. Edgar es la más profunda encarnación del autocastigo de Shakespeare, del espíritu que se desgarra en el proceso defensivo. Si meditamos profundamente sobre Edgar, reajustamos la tragedia de Lear, puesto que solo Edgar y Edmond nos ofrecen perspectivas distintas de la del propio Lear acerca de la caída del gran rey en su abismo. La más elaborada de las tragedias domésticas de Shakespeare se basa, para su

coherencia final, en la interactuación entre los sentimientos increíblemente intensos de Lear, la gélida libertad de todo afecto de Edmond, y los tercos sufrimientos de Edgar, incluyendo su apatía, el "cuitado y fingido papel" de Tom O'Bedlam, tal como lo expresa la página del título del Primer Cuarto.

Siempre que busco precedentes -más que fuentes- para Shakespeare, llego más a menudo a Chaucer que a la Biblia inglesa, Ovidio o al Marlowe ovidiano. William Blake, al comentar la comadre de Bath, parece haberla interpretado como la encarnación de todo lo que temía: la Voluntad Femenina. Hoy en día me parece necesario recalcar que Blake descubría la Voluntad Femenina tanto en los hombres como en las mujeres. Chaucer el peregrino se deleita con Alice, la comadre de Bath, y también nosotros. No obstante, aun cuando hubiera despachado a sus primeros tres maridos, bastante débiles, con sus generosamente activos lomos, hay una elipsis justo antes de que su cuarto marido se dirija convenientemente a su funeral y ella lo llore generosamente, liberándola para poder seguir con el amor de su vida, su joven y quinta pareja. Es evidente que fue bastante fácil deshacerse del inconveniente cuarto marido.

A partir de Chaucer, Shakespeare aprendió a ocultar su ironía expandiéndola hasta que hizo falta algo más que la vista para captarla. Con *Hamlet* ni siquiera podemos oírla. No existe ningún otro personaje literario que tan rara vez diga lo que quiere decir o quiera decir lo que dice. Es un detalle que indujo al clerical T. S. Eliot, que tenía ambivalencias sin resolver hacia su propia madre, a juzgar que Hamlet era J. Alfred Prufrock, y la obra de Shakespeare "sin la menor duda un fracaso artístico!". Con la posible excepción de *El rey Lear* , *Hamlet* es sin duda el éxito artístico supremo de la literatura occidental. Eliot, un gran poeta aunque tendencioso, casi con toda seguridad fue uno de los peores críticos literarios del siglo XX. Su absoluto desprecio por Sigmund Freud, el Montaigne de su época, perjudicó al oráculo antisemita, que dominaba el mundo académico en mi juventud.

Richard Ellmann me aseguró que Joycesiempre defendía la brillante lectura de *Hamlet* que da Stephen en la escena de la Biblioteca Nacional en *Ulises* . En esa interpretación está implícita la idea de que el amor paternal de Shakespeare por su Hamletrepite la pauta del amor de Falstaff por Hal, una pauta que William Empson y C. L. Barber encontraron presente en los sonetos de amor traicionado de Shakespeare dedicados a Southampton y Pembroke.

La mayor elipsis de *Hamlet* es todo lo que ocurre con anterioridad a la obra, donde el alma del príncipe ha muerto. Tenemos que conjeturar por qué y cómo, pues la magnitud de su enfermedad mortal tiene que haber precedido con mucho la muerte de su padre y el segundo matrimonio de su madre. La pista más importante es la relación del príncipe con Yorick, que mil veces llevó al muchacho a su espalda e intercambió muchos besos con un niño ávido de afecto. La imagen característica de la obra es el maduro príncipe sujetando con la mano el cráneo de Yorick y formulando preguntas crueles y de imposible respuesta.

Existe una relación oculta entre el prolongado malestar de Hamlet y el singular y deslumbrante enigma de la obra, el vacío que se da en la mimesis desde el acto II, escena dos, hasta el acto III, escena dos. Contemplamos y escuchamos no una imitación de una acción, sino más bien representaciones de representaciones anteriores. El pacto entre el escenario y el público queda abolido en favor de un baile de sombras, donde solo Hamletel manipulador es real. Al destruir su propio género, la obra nos entrega a un Hamletque carece de padre. Shakespearelo persigue, pero Hamlet siempre se escapa, un duende locuaz tocado con la guirnalda de Apolo.

¿Cómo puede centrarse una obra teatral en el significado de una autoconciencia apocalíptica y en la trascendencia de una actuación dramática que prácticamente purga la conciencia del yo en el acto V? Eso solo nos lleva a otras cuestiones en este laberinto de elipsis: ¿Por qué Hamlet regresa a Elsinore después de su abortado viaje a Inglaterra? No tiene ningún plan y se niega a concebir ninguno. ¿Por qué se mete en la evidente ratonera del duelo con Laertes? Si en verdad no sabemos absolutamente nada de nada de lo que dejamos tras nosotros, entonces tanto da que partamos en un momento u otro, aunque seguramente Hamlet sepa más que el resto de nosotros acerca del significado y la naturaleza del tiempo. Lo hemos escuchado en siete soliloquios, y aún precisamos muchísimo un octavo, que Shakespeare se niega a darnos.

Otras elipsis abundan en Shakespeare.De las grandes figuras de sus obras -Falstaff, Hamlet, Yago, Cleopatra- solo Hamlet tiene padres, por dudoso que pueda ser uno de ellos. En 1980, R. W. Desai sugirió que Claudio era el padre probable de Hamlet. Pero ni nosotros ni el príncipe sabemos cuándo comenzó la relación sexual entre su tío y su madre. Hamlet, cuya irónica manera de actuar es no decir lo que quiere ni querer decir lo que

dice, no expresará su perplejidad, aunque esta debe de dejarle insensible. Una cosa es cargarse a un tío asesino, y otra muy distinta matar al padre.
Hamlet reclama su nombre, no ya el de su padre putativo, tras haber arrojado el Fantasma al Mar del Norte, por así decir. Regresa como Hamlet el danés, concediendo quizá que el sátiro Claudio podría ser su padre fálico. No lo sabemos, ni tampoco él. Yorick, el padre imaginativo que amó y crió al pequeño hasta que tuvo siete años, puede considerarse la mayor elipsis en la elíptica tragedia de Hamlet. Nadie tiene por qué dejarse embaucar por el desagrado de Hamlet mientras contempla el cráneo de Yorick. Incluso al otro lado del afecto, Hamlet en el cementerio compone una elegía a Yorickcomo su auténtico padre y madre, el autor de su ingenio.
De Falstaff, Shakespeare dice tan solo que el ingenioso gordinflón le sirvió como paje a Juan de Gante, el padre del rey Enrique IV. De Yago, solo conjeturamos que como alférez de Otelo comenzó a venerar a su capitán como si fuera un dios de la guerra. De la Serpiente del Nilo anterior a Antonio solo se nos dice que Pompeyo y César disfrutaron de ella, pero solo César -antes de Antonio- engendró con ello un bastardo. ¿Por qué dar tanta grandeza y sin embargo decirnos tan poco?
Los bastardos de Shakespeare comienzan con el maravilloso Faulconbridge de *El rey Juan* , y a continuación se ensombrecen con el matón don Juan de *Mucho ruido y pocas nueces* . El espectacular genio de la bastardía es Edmond, aunque Bruto y Hamlet son posibilidades ambiguas. En la segunda parte de *Enrique IV* , Suffolk habla orgullosamente antes de que lo lleven a ejecutar: "La mano bastarda deBruto/ apuñaló a Julio César" (IV, 1, 136-137). Plutarco menciona el escándalo (que saca de Suetonio) de que Bruto era hijo de César, y Shakespeare lo insinúa sin decirlo abiertamente en Julio César. Es evidente que Bruto y César conocen su verdadera relación, y Hamlet y Claudio no pueden eludirla.
El Stephen de Joyce se hace eco del elíptico Shakespeare en la escena de la Biblioteca Nacional, donde se nos dice que la paternidad es siempre una ficción, algo que Joyce astutamente contrapone a su insistencia en la condición judía de Poldy Bloom. Joyce, el propio Bloom y todo Dublín están de acuerdo en esta identificación, pero cuentan muy poco contra el Talmud. El padre de Poldy es el húngaro judío Virag, pero su madre y la madre de esta eran católicas. Esto pone el Talmud patas arriba. Al judaísmo normativo simplemente le da igual quién era tu padre: solo el hijo de una madre judía es judío, y punto.
Se dice que Picasso afirmó que no le importaba quién lo hubiera influido, sino quién no quería que lo influyera. Y no obstante sigo a Paul Valéry en su creencia de que la autoinfluencia denota un logro literario singular, es una forma sublime de ser dueño de ti mismo que solo se encuentra en los más poderosos de los escritores poderosos. El candidato más vital tiene que ser la lectura errónea de Shakespeare por parte de Shakespeare. Al influirse a sí mismo, Shakespeare impone el modelo para la advertencia de Valéryde que debemos aprender a entender la influencia de una mente sobre sí misma. Según cómo se cuenten, Shakespeareescribió treinta y ocho obras de teatro, de las que veinticinco más o menos son totalmente dignas de él. Los gustos varían: como devoto falstaffiano no soporto *Las alegres comadres de Windsor* , y *Los dos caballeros de Verona* no es mucho mejor, a pesar de un perro adorable. *Tito Andrónico* , para mí, es una parodia marlowiana, como si el joven Shakespeare estuviera diciendo: "¡Si queréis sangre, aquí la tenéis!"
El Bastardo Faulconbridge de *El rey Juan* comienza a ser el verdadero Shakespeare,pero su primer gran triunfo es lo que sigo llamando la Falstaffiada: las dos partes de *Enrique IV* y la elegía en prosa *cockney* que dedica la señora Quickly a sir John en *Enrique V* . El éxito instantáneo de Falstaff transformó la carrera de Shakespeare: terminó el aprendizaje con Marlowe y comenzó una absoluta independencia. Falstaff reemplazó a Marlowe como precursor de Shakespeare.
Esto tampoco supone un rechazo de los demás predecesores: Ovidio, Chaucer,el Nuevo Testamento de Tyndale, Montaigne. Sin embargo, como reconoció Giambattista Vico, solo conocemos lo que nosotros mismos hemos hecho, y Shakespeareconocía a Falstaff. Olvidaos de lo que los estudiosos siguen perorando acerca del inmortal Falstaff, aunque tengan a Hal/Enrique V de su parte. Los espectadores y los lectores de Shakespearese enamoran de Falstaff porque pronuncia la bendición laica: "¡Dadme vida!". Hamlet, Yago, Lear y el Bufón, Edgar y Edmond, Macbeth: estos no son para nosotros los embajadores de la vida. Cleopatra lo es y no lo es; Bernard Shaw la denunció astutamente, y también a Falstaff,cuando expresó que lamentaba que la mente de Shakespeare fuera mucho menos amplia que la del creador de *César y Cleopatra* .
Falstaff engendró a Hamlet, y el Príncipe Negro posibilitó la existencia de Yago y Macbeth. Lo que los gnósticos denominan el *pleroma* , la plenitud, siempre acompaña a Falstaff. Hamlet se desvía irónicamente

del gigante de la comedia, una desviación a la que Shakespeare responde de manera sintética con el perfeccionamiento del arte escénico en *Medida por medida* y *Otelo* . Si leemos juntas las dos obras, resultan una sinécdoque global del arte de Shakespeare como dramaturgo, se interprete como se interprete al duque Vincentio, ya sea como un benevolente entrometido o como un fastidiaobras tipo Yago.
En el esquema revisionista que propongo, *El rey Lear* y Macbeth juntas son una *kenosis* radical, la destrucción del pleroma fasltaffiano. Una sublime compensación puede leerse en la respuesta daimónica de Shakespeare,Antonio y Cleopatra, el horizonte más lejano de su carrera, del cual se retira ascéticamente en *Coriolano* . *El cuento de invierno* y *La tempestad* aparecen como un resplandor final, un candor siempre juvenil, lejano y sin embargo familiar cuando llega. Leontes, Hermione, Perdita y Autólico son una versión del final; Próspero, Ariel y Calibán son otra muy distinta. Falstaff le podría haber dicho muchas cosas a Autólico, pero poco o nada a Ariel. *La tempestad* es una orilla más salvaje que *Cuento de invierno* , y la obra más sorprendente de su poeta, que no será superada, su última y mejor comedia, y una extraordinaria despedida para el más revisionista de todos los escritores que han existido..

http://www.lanacion.com.ar/1419938-las-elipsis-de-shakespeare?utm_source=n_tip_nota2&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLCult

Angustias y poetas fuertes

En ocasiones, una sola idea puede alcanzar para organizar todo un sistema. Es sin duda el caso de "angustia de la influencia", la formulación que constituye en gran medida la matriz del pensamiento crítico de Harold Bloom y sobre la que el autor vuelve ahora en *Anatomía de la influencia* . El interés por el tema, sin embargo, se remonta a los años sesenta. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* fue escrito, según declara el autor en el prólogo, en el verano de 1967, pero el libro se publicó un poco más tarde, hacia 1973. La idea en cuestión es sencilla, aunque de profusas consecuencias: "Como la crítica, que es parte de la literatura o no es nada en absoluto -observa Bloom-, la escritura verdaderamente grande está siempre ?desleyendo' fuerte o débilmente una escritura previa".

La historia de la literatura es, considerada desde ese ángulo, un campo de batalla eminentemente poético en el que los poetas "tardíos" luchan contra la influencia de sus precursores. En palabras de Bloom: "La historia poética es indistinguible de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes hacen esa historia al ?desleer' a otros, de modo de abrir un claro imaginativo para sí mismos". La palabra "deslectura" es crucial; más que de una "mala lectura", el término inglés *misreading* alude en realidad a un desvío, el que producen los poetas fuertes, o para decirlo con una palabra que el crítico toma del latino Lucrecio, un "clinamen".
No es improbable que Bloom haya tenido la primera insinuación de esta angustia de la influencia durante su trabajo con la poesía romántica inglesa en su libro *La compañía visionaria* , escrito varios años antes, en 1961. Al estudiar allí los poemas de Blake, Byron, Wordsworth, Shelley, Coleridge y Keats, el crítico habrá advertido cómo ellos lucharon contra la influencia de, por ejemplo, John Milton. Incluso, el corpus de libros que Bloom seleccionó en *El canon occidental* tributa a estos mismos principios.
A Bloom siempre le interesaron tanto los "poetas fuertes" (y específicamente Shakespeare, el más eminente de todos) como el mecanismo por el cual la distorsión de la *misreading* deriva en la canonización. En *Poesía y represión* (1976), se preguntaba: "¿Cómo se lee un poema fuerte, cómo se escribe un poema fuerte, qué es lo que hace que un poema sea fuerte?" En esas preguntas tan simples se cifra la herramienta crítica con la que Bloom procura comprender el cambio en la literatura..

http://www.lanacion.com.ar/1419942-angustias-y-poetas-fuertes

Sonic Youth en Montevideo

Cuando el rock es arte

Andrés Olivera

EN EL 2011 se cumplen 30 años de la irrupción de Sonic Youth en la escena musical de Nueva York. Es una larga carrera, en la cual dinamitaron la división entre el rock independiente y el comercial, siendo hoy un referente esencial del rock contemporáneo.

30 años atrás, en el mítico Noise Fest de 1981, realizado en la White Columns Gallery, ocurrió la presentación oficial junto a otros artistas de la vanguardia neoyorkina. Ya desde sus orígenes dejaron en evidencia su proximidad a otras manifestaciones artísticas; así lo muestran el arte de sus discos, los afiches promocionales, la colaboración con el ambiente literario o la participación en bandas sonoras de diversos films. Esta actitud multidisciplinaria ha quedado de manifiesto en la muestra itinerante "Sonic Youth etc.: Sensational Fix" (2009-2010), donde se ven los trabajos realizados con artistas de la talla de John Cage, Allen Ginsberg o Sofia Coppola. Allí hay artes visuales, literatura, música y objetos cotidianos relacionados con la banda. Son músicos que también se formaron en escuelas de arte.

NUEVA YORK EN LOS 80. La ciudad asistía a los funerales del efímero movimiento No Wave en respuesta al estallido New Wave de Europa, a sus abultadas ventas y su glamour de escaparate. Fue el terreno fértil para que germinaran referentes del rock independiente norteamericano como Lydia Lunch, Mars o Glenn Branca con sus sinfonías compuestas para ocho guitarras eléctricas de las que Thurston Moore y Lee Ranaldo, futuros guitarristas y miembros fundadores de Sonic Youth, participaron. Son pocos los elementos comunes que se pueden identificar entre los músicos de esta tendencia, a excepción de los sonidos atonales, la rítmica repetitiva y el contenido nihilista de sus letras. Fueron, eso sí, referentes para las bandas de rock industrial o noise que luego se formarían en esas tierras.

A principios de los `80 aparecían los primeros grupos hardcore en Nueva York y la costa oeste. Formaciones como Bad Brains, Black Flag o Dead Kennedys cargaban de política, velocidad y violencia al sonido punk de la década anterior. Al principio se asoció a Sonic Youth con esta corriente, o también con el art rock, según el tímpano que lo filtrara. Pero de a poco las etiquetas fueron cayendo y se los identificó como una banda de rock a secas, basando siempre su sonido en el uso poco ortodoxo de los instrumentos. Guitarras baratas llevadas al límite con efectos de distorsión, uso de baquetas en lugar de púas convencionales, y la fricción de objetos metálicos sobre las cuerdas de acero gastadas, fueron algunas de las prácticas que la banda explotó desde sus inicios. Lejos de blindarse respecto al entorno, como ocurría con las agrupaciones emergentes más radicales, los sónicos desarrollaron una fascinación por la búsqueda interior y una fluida interacción con el entorno musical. Esto llamaba la atención en esa década, donde imperaba el divismo. Sonic Youth cambia las reglas de juego, nutriéndose del aporte tanto de estrellas como de principiantes, generando un flujo creativo hacia otras bandas en fase de despegue, ya consagradas, o tocando con músicos de los más diversos estilos.

EXITO EN EUROPA. Sus primeros trabajos fueron editados por el sello Neutral, propiedad de Glenn Branca. A su sonido agreste, se suma la deuda con el movimiento No Wave y el gusto por los covers que los ha acompañado a lo largo de su carrera. La difusión se realizó a través de afiches con ilustraciones del dibujante Savage Pencil, que reflejan la estética de las publicaciones subterráneas de la época.

A mediados de esta década se consolida su formación definitiva. A los guitarristas Moore, Ranaldo y la bajista Kim Gordon, se suma el baterista Steve Shelley, proveniente de la banda Crucifucks. Luego viene el sello independiente SST y la distribución con alcance a todo el país. A pesar de aumentar la difusión en Estados Unidos, tuvieron mayor éxito inicial en el viejo continente, coincidiendo con el auge de sus pares británicos The Jesus and Mary Chain y su sonido shoegaze.

La trilogía compuesta por los discos Evol, Sister y Daydream Nation es uno de los puntos altos en la carrera de la banda. En estos trabajos incorporan elementos pop, suavizando el sonido, que de a poco se torna accesible a los oídos medios. Sister, por ejemplo, está inspirado en la obra del escritor Philip K. Dick; explora un territorio más conceptual y la experimentación trasciende sus propios límites, permitiéndose ciertas excentricidades como grabar en un viejo estudio especializado en doblajes de bajo costo. El sonido de este trabajo tiene una impronta de baja fidelidad que luego será retomada en Experimental Jet Set, Trash and No Star (1994).

Daydream Nation fue un éxito inmediato de ventas, además de contar con excelente recepción por parte de la crítica especializada; sin embargo, la discográfica Enigma tuvo dificultades en la distribución del mismo.

En 1990 participan en el disco Dead City Radio, musicalizando textos de William Burroughs. El trabajo fue dedicado al artista y activista Keith Haring, desaparecido ese año.

SALIR DEL UNDERGROUND. El pecado capital, para cualquier músico independiente, es el ingreso al mercado comercial. R.E.M. ya había fichado para Warner Bros; Sonic Youth lo hace con el sello Geffen, donde luego seguiría Nirvana. Estos últimos, junto a otras bandas, los acompañarían en la gira europea registrada en el documental The Year Punk Broke (1991, dir. Dave Markey), donde aparece un muy joven Kurt Cobain antes de convertirse en ídolo.

Contra los oscuros pronósticos, en 1990 se edita Goo, con arte de tapa de Raymond Pettibon, creador del logo de la banda Black Flag. La autonomía sobre el producto continúa intacta y colaboran con ellos los polémicos raperos Public Enemy, dándole un matiz de amenazante sensualidad al tema "Kool Thing" en la voz de Chuck D.

Para su siguiente álbum, Dirty, se encarga el diseño de portada y libreto al artista Mike Kelley, con referencias a las manifestaciones más sucias del pop art.

Su primer tema acústico, "Winner Blues", aparece abriendo el álbum Experimental Jet Set, Trash and No Star. En "Screaming Skull", del mismo álbum, queda claro el carácter secundario que tienen las letras en su obra. Hay frases sueltas, auto-referencias herméticas y humor corrosivo.

Con el cambio de siglo, y tras su paso por varios productores, ingresa Jim O`Rourke como productor y quinto miembro del grupo. Murray Street, Sonic Nurse y Rather Ripped se componen de canciones, salvo pocas excepciones, de formato más convencional.

INDEPENDIENTES DE VUELTA. Tras fichar para Matador Records en 2009, vuelven a la arena independiente. Con The Eternal demuestran gozar de buena salud y lo hacen con un producto accesible a todos los oídos, sin perder la esencia de rebeldía juvenil. La combinación de melodías ruidosas con la desafinada distorsión de sus guitarras sigue siendo una fórmula efectiva. La participación de Mark Ibold, bajista de Pavement y la partida de Jim O`Rourke, le devolvieron a su sonido la impronta más agresiva y descontrolada de sus orígenes.

La banda sonora del film Simon Werner a Disparu, primer largometraje del director francés Fabrice Gobert, es su último trabajo, con trece temas instrumentales que van desde las melodías de piano hasta la improvisación extrema de sus guitarras. Exploran su costado más conceptual, manteniendo en estado salvaje el espíritu de ruptura iniciado en los años `60 por Lou Reed o Iggy Pop.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/cuando-el-rock-es-arte/cultural_603600_111104.html

Placeres de lo sublime

En la introducción de Anatomía de la influencia, que aquí reproducimos parcialmente, Bloom reflexiona sobre su tarea de crítico y dice que cualquier distinción entre literatura y vida es engañosa

Harold Bloom | Para LA NACION

"Los grandes autores tienen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y parcialmente imaginarios", dice Harold Bloom. Foto: B. CANNARSA / OPALE / DACHARY

Recuerdo vivamente, con una mezcla de afecto y humor, el primer trabajo que escribí para William K. Wimsatt hijo, quien me lo devolvió con el categórico comentario: "¡Es usted un crítico longiniano, cosa que aborrezco!". Mucho después me llegó el rumor de que mi temible ex profesor se había abstenido en la votación para que me dieran una plaza, mientras comentaba a sus colegas: "Es un cañón naval de cuarenta y cinco centímetros, con una tremenda potencia de fuego, pero que nunca da en el blanco cognitivo adecuado". El único tratado que poseemos del más adecuadamente llamado Pseudo-Longino debería traducirse como "De las alturas". Pero por ahora no podemos pasar sin *De lo sublime* , aun cuando la palabra "sublime" no esté muy en boga.

Ser un crítico longiniano consiste en celebrar lo sublime como la suprema virtud estética, y asociarla con cierta reacción afectiva y cognitiva. Un poema sublime nos transporta y eleva, y permite que la "nobleza" de la mente de su autor agrande también al lector. Para Wimsatt, sin embargo, ser un crítico longiniano consistía en desacatar un concepto clave de la Nueva Crítica, la tradición de la que él era un acérrimo defensor.
La Nueva Crítica era la ortodoxia imperante cuando yo hacía mis estudios de posgrado en Yale, y muchos años después. Su mesías fue la figura bicéfala Pound/Eliot, y su rasgo definitorio era el compromiso con el

formalismo. El significado del así llamado "objeto crítico" debía encontrarse solo dentro del objeto mismo; la información acerca de la vida del autor o las reacciones de sus lectores era algo que se consideraban simplemente engaños. La contribución de Wimsatt al canon de la Nueva Crítica incluye dos ensayos tremendamente influyentes: *La falacia afectiva* y *La falacia intencional* , ambos escritos en colaboración con el filósofo del arte Monroe Beardsley. Publicado por primera vez en 1949, *La falacia afectiva* emprendió un ataque en toda regla contra la creencia entonces imperante de que el significado y el valor de una obra literaria podían deducirse de "sus resultados en la mente del público". Wimsatt atribuye esta falacia afectiva a dos de mis precursores críticos, el sublime Longino y Samuel Johnson.

Hace tiempo ya que la Nueva Crítica no domina los estudios literarios. No obstante, las innumerables modas críticas que la han sucedido no han sido mucho más receptivas con Longino. En la prolongada Edad del Resentimiento, la experiencia literaria intensa es meramente un "capital cultural", un medio para acceder al poder y la gloria dentro de esa economía paralela que es para Bourdieu el campo literario. El amor literario es una estrategia social, más afectación que afecto. Pero los críticos poderosos y los lectores poderosos saben que no podemos comprender la literatura, la gran literatura, si renunciamos al amor literario auténtico a los escritores o a los lectores. La literatura sublime exige una inversión emocional, no económica.

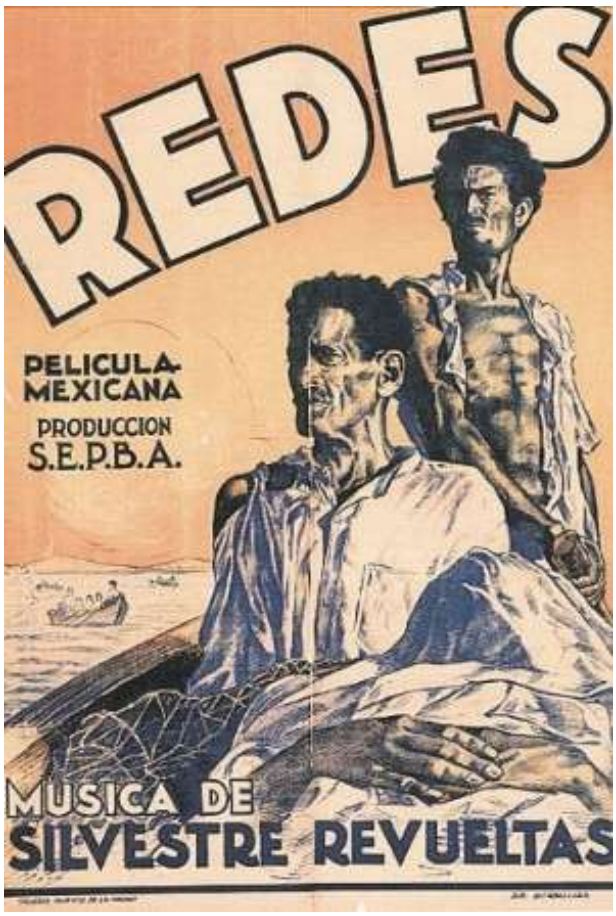
Sin dejarme afectar por los que me describen como un "teórico de lo ?sublime"', reivindico alegremente mi pasión por los difíciles placeres de lo sublime, desde Shakespeare, Milton y Shelley hasta Yeats, Stevens y Crane. También me declaro alegremente culpable de los cargos de ser un canonizador incesante. No puede existir ninguna tradición literaria viva sin la canonización secular, y los juicios del valor literario no significan nada si no se hacen explícitos. Sin embargo, la valoración estética ha sido vista con suspicacia por los críticos académicos desde comienzos del siglo XX al menos. La Nueva Crítica la consideraba una empresa demasiado confusa para el estudioso-crítico profesional.Northrop Frye dijo que la evaluación debía ser implícita, y ese fue uno de los desacuerdos que mantuvimos desde 1967 en adelante. Pero las raíces de la Nueva Crítica en las ciencias sociales han producido una postura todavía más desapasionada. Hablar del arte de la literatura se considera una violación de la responsabilidad profesional. Cualquier profesor universitario de literatura que emite un juicio sobre el valor estético -mejor, peor, igual a- se arriesga a que lo tachen sumariamente de aficionado total. Así, el profesorado literario censura lo que el sentido común afirma e incluso sus miembros más porfiados reconocen al menos en privado: la gran literatura existe, y es posible e importante identificarla. Durante más de medio siglo he intentado enfrentarme a la grandeza cara a cara, una postura muy poco de moda, pero no veo que la crítica literaria tenga ninguna otra justificación en las sombras de nuestra Tierra del Ocaso. Con el tiempo, los poetas poderosos dirimen estas cuestiones por sí mismos, y los precursores perviven en su progenie. En nuestro paisaje inundado, los lectores utilizan su propia perspicacia. Pero dar un paso adelante puede ser de ayuda. Si crees que con el tiempo el canon lleva a cabo su propia selección, puedes seguir sintiendo un impulso crítico para acelerar el proceso, como hice con Stevens, Ashbery, Ammons y, más recientemente, Henri Cole.

En mi papel de crítico veterano sigo leyendo y dando clases porque no es un pecado que un hombre trabaje en su vocación. Mi héroe de la crítica, SamuelJohnson, afirmó que solo un asno escribiría por cualquier cosa que no fuera el dinero, pero esa es solo una motivación secundaria. Yo sigo escribiendo con la esperanza stevensiana de que la voz que es grande dentro de nosotros se levante para responder a la voz de Walt Whitman o a los cientos de voces que inventó Shakespeare.A mis alumnos y a los lectores que nunca conoceré sigo insistiéndoles en que cultiven la sublimidad: que se enfrenten solo a los escritores que son capaces de darte la sensación de que siempre hay algo más a punto de aparecer.

Traducción: Damià Alou .

http://www.lanacion.com.ar/1419946-placeres-de-lo-sublime

El documental "Redes"



PAUL STRAND había trabajado con imágenes en movimiento, por lo que la estructura fílmica del porfolio Photographs of Mexico no era ninguna casualidad. En 1921, Strand realiza el documental Mannahatta sobre la ciudad de Nueva York junto al pintor Charles Séller, convirtiéndose así en uno de los primeros directores independientes de los Estados Unidos. Su compromiso con el documentalismo social se cristalizará más adelante con la fundación de la productora Frontier Film, en 1937.

En México, Strand llevó a cabo su proyecto cinematográfico más renombrado, la filmación de Redes. Este documental narra una huelga de los pescadores del pueblo de Alvarado contra un mercado que los explota. Los 65 minutos tardaron un año en ser filmados, debido a numerosos contratiempos: problemas de subvención, desacuerdos con el gobierno y disputas entre el equipo técnico. Originalmente la filosofía de colaboración comunitaria que se quería transmitir con la película pretendía aplicarse también a la forma de trabajo en la realización de Redes.

Sin embargo, esto no funcionó y las discusiones y desacuerdos se tradujeron en innumerables cambios de personal en el equipo de filmación y en la demora de su finalización. Toda una lista de problemas internos que se completa con los conflictos entre la población local y los actores, la diferencia de idioma -Strand no hablaba español-, e incluso con el extravío de la primera lata enviada a Los Ángeles para el revelado.

Fred Zinnemann, director durante siete meses de filmación de la película, relató así las dificultades de trabajo con el fotógrafo: "Paul Strand y yo no nos adaptamos muy bien. Aunque en teoría él era el jefe, solía estar a la

defensiva por su falta de experiencia en el trabajo de producción: pero lo más importante era que él, como fotógrafo de fijas, concebía la película como una sucesión de composiciones espléndidas pero inmóviles, mientras yo hacía un gran esfuerzo para lograr el mayor movimiento posible en las escenas".

Este argumento que ya esgrimía Zinnemann antes de acabar el film fue en el que se basaron las principales críticas posteriores. La elección de tomas revela la gran capacidad compositiva del fotógrafo, pero le falta ritmo. "Se detiene una y otra vez en encuadres impactantes; es una lucha constante entre el impacto visual y la dinámica de la estructura narrativa", explica James Krippner en el libro Paul Strand en México.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/el-documental-redes-/cultural_603601_111104.html

Un mapa cifrado de la vida

El francés Emmanuel Carrère conmueve en *De vidas ajenas* con un relato que, como es habitual en su obra,participa del género de no ficción

Por **José María Brindisi** | Para LA NACION

En el comienzo de *El fin de la aventura* , sin duda una de sus novelas más brillantes y complejas, Graham Greene se hace el distraído y convence al lector de que la historia que está por contar podría iniciarse en cualquier punto; si elige uno determinado es casi por azar, porque esa imagen tal vez incluso lo ha elegido a él, y entonces no ha tenido más remedio que rendírsele. "Una historia no tiene principio ni fin", escribe con picardía, para situarse luego, sigilosamente, en el momento neurálgico de la trama, cuando todo está por estallar. Es una estrategia que Greene ejecuta a la perfección por medio del escritor Maurice Bendrix, su álter ego, una mentira inocente que le permite reforzar la verosimilitud de aquello que se cuenta y redoblar por lo tanto su efecto. Y sin embargo, algo de verdad hay en ello al fin y al cabo: en particular en aquellas novelas cuyo centro sólo resulta visible luego de unas cuantas páginas, o que oscilan de un eje a otro construyendo un relato que los excede.

Ambos modelos podrían aplicarse a *De vidas ajenas* , la última novela del francés Emmanuel Carrère (París, 1957), y ciertamente a buena parte de su obra. ¿Por dónde empezar? Quizás el único modo de sostener cierto orden sea siguiéndolo a él mismo en esas primeras líneas tan sospechosamente novelescas que, como por casualidad, se instalan en el epicentro de la historia: "Me acuerdo de que, la noche antes de la ola, Hélène y yo habíamos hablado de separarnos". Ahí está todo: la promesa del conflicto externo, y el conflicto interno ya cercano a su clímax. Dos dimensiones paralelas que se entrecruzan, no obstante, innumerables veces; el drama de los otros actúa, para el narrador -que es Carrère mismo, autor de una novela llamada *El adversario* , guionista y director de cine, etc.-, como un mapa cifrado de su propia vida, en el que deberá leer los signos que acaso lo alejen del abismo.
Pero ese conflicto externo es, en verdad, el primero de una serie de eslabones. Todo comienza -si puede hablarse en esos términos- cuando Carrère se encuentra de vacaciones en las playas de Sri Lanka, junto con su pareja y los hijos de ambos. Es un test, un intento de estrechar lazos, una prueba a futuro. Pero eso que se proyectaba como el inicio de algo se transforma, silenciosamente, en su propio fin. Y entonces irrumpe la tragedia: el inverosímil terremoto marítimo que desencadenó un tsunami y provocó, en las costas de Malasia, Tailandia, India y la misma Sri Lanka, la muerte de más de doscientas mil personas en diciembre de 2004.
Como todo buen narrador sabe, un relato no se construye desde la grandilocuencia de las cifras ni desde las generalizaciones sino haciendo pie en lo íntimo, rescatando una anécdota de entre tantas que en apariencia se asemejan. Es así que Carrère acerca la historia de una pareja que acaba de perder a su hija de cuatro años. El escritor-narrador-protagonista y su mujer los acompañan hasta donde es posible: ayudan a ubicar el cadáver, resuelven problemas burocráticos, desayunan y cenan con ellos, consiguen lugar en un viaje de regreso. El contraste con esa realidad lo arrastra hacia lo impensado: el deseo ya no de revertir las cosas con Hélène, sino de envejecer en su compañía. Y en medio de todo ello, la maquinaria narrativa se activa cuando el abuelo de la niña le dice a Carrère: "Tú eres escritor. Cuenta nuestra historia".
Mientras se debate entre hacerlo o no, y al poco tiempo de estar de vuelta en Francia, otra Juliette -era ése el nombre de la niña-, la hermana de Hélène, muere. En esa instancia la novela -o la vida de Carrère- se complejiza, se abre o comienza de nuevo. Porque la historia deJuliette, que ha dejado a su esposo con sus tres pequeñas hijas (la menor de apenas un año y medio), es también la historia de su amigo Etienne: los dos rengos, los dos sobrevivientes de un primer cáncer, los dos jueces de primera instancia; los dos, protagonistas de una suerte de cruzada contra el sobreendeudamiento o, más precisamente, contra el carácter abusivo de los contratos que entidades crediticias y bancos hacen firmar a sus potenciales víctimas y que por lo general se corporiza en la famosa "letra chica". Esto último podría sonar, así de resumido, cuanto menos aburridísimo.

Nada de eso: se vuelve medular, y resulta una prueba concluyente de hasta qué punto la efectividad de una novela está emparentada con el diagnóstico de su justo desarrollo, con cierta minuciosidad que es condición casi ineludible en la búsqueda de singularidad. A fin de cuentas, no es otra cosa que la distancia entre contar y narrar.

Una década y pico atrás, Carrère publicó una novela que fue un hito en todo sentido. Llevaba como título *El adversario* , y era la historia de un hombre que un día dijo una mentira, luego otra, y luego ya no pudo detenerse. Un cuarto de siglo más tarde, agobiado por las deudas, abrumado por el peso de aquello que había construido con un esfuerzo mental descomunal, asesinó a toda su familia e intentó, sin éxito, suicidarse. La vida de Jean-Claude Romand, aun con los beneficios que proporcionó a su carrera, dejó a Carrère no sólo agotado sino que lo sumió en una suerte de oscuridad de la que le costó bastante salir, y que incluso lo alejó un tiempo de la escritura. "Ahora se acabó, haré otra cosa", se dijo a sí mismo, y se propuso escribir algo que lo impulsara "hacia los demás, hacia la vida". Pero el destino quiso algo muy distinto, y otra vez lo plantó delante de un episodio sombrío, cuyas ramificaciones jamás hubiese sospechado. El resultado fue *Una novela rusa* , un libro perturbador, inclasificable.

Narrada, al igual que las anteriores, en clave de no ficción, *De vidas ajenas* es quizá la más conmovedora de las novelas del autor francés, quizá la más dura, y sin duda debe haber sido la más difícil de escribir. Tal vez por eso Carrère se muestra aquí más sobrio que nunca: ya era suficiente con el material elegido, y en consecuencia decidió reducir al mínimo sus movimientos, sus marcas, las artimañas propias del oficio.

Con todo, aunque puso el foco en los otros e incluso decidió mostrar el manuscrito a quienes estaban implicados para que corrigieran o suprimieran cuanto fuese necesario, no hay que olvidar que el libro -como corresponde al género- está escrito en primera persona; es decir, aunque se ocupe de los demás hay alguien allí que está dispuesto a contar su propia historia. Y es a raíz de ese desdoblamiento que la novela se ensancha, que se vuelve tan inaprensible y a la vez, de a ratos, tan luminosa. Mientras la vida de los otros parecía desmoronarse en las playas de Sri Lanka, Carrère descubre que para él "se abría una válvula que liberaba un chorro de aflicción, de alivio, de amor, todo mezclado". Del mismo modo, esa mujer notable que fue su cuñada Juliette transforma al escritor a tal punto que en las últimas páginas declara: "Prefiero lo que me acerca a los demás hombres que lo que me distingue de ellos".

A partir de Greene, quizás haya que decir que el triunfo de una novela reside en que tanto su comienzo, como su fin, resulten intolerablemente arbitrarios..

DE VIDAS AJENAS
Por Emmanuel Carrère
Anagrama
Trad.: Jaime Zulaika
264 páginas
$ 85

http://www.lanacion.com.ar/1419918-un-mapa-cifrado-de-la-vida

Arte, nazis y ferroviarios

La evocación de un viaje en tren, el descubrimiento de la pintura en Europa, la historia de Rose Valland, que salvó de manos del nazismo miles de obras, y un filme que recrea esa lucha fundan esta reflexión sobre el sentido político del arte.

POR *Jorge Aulicino*

"EL TREN". Burt Lancaster protagoniza el filme sobre el último de los trenes que transportaban obras de arte.

Rembrandt y Van Gogh fueron objeto alguna vez de una idea peregrina que se me ocurrió en un tren. Tesis y antítesis se mueven sobre la misma línea y están distanciadas, cuantos puntos sean pertinentes para una demostración, sobre ese trazo que tiene sólo dos sentidos posibles. De este modo, si digo que Rembrandt es la antítesis de Van Gogh, o a la inversa, digo que ese par representa no la absoluta oscuridad opuesta al brillo absoluto sino que Rembrandt ha manejado la sombra con la materialidad que luego tuvo la pintura resplandeciente de Van Gogh. La oposición se establece sobre un mismo concepto de pintura.
Así, entonces, perseguía y asociaba los rastros de Van Gogh y Rembrandt en mi memoria horas antes de pisar por primera vez el cemento de París en la Gare du Nord, de donde salen y a donde llegan los trenes de Alemania. Y provenía precisamente de Alemania, previo paso por Amsterdam, donde había visto – por primera vez – originales de Van Gogh y Rembrandt en sus respectivos museos. Los vestigios de la guerra y de los campos de concentración estaban también en mi memoria reciente, como la luz y la sombra de aquellos cuadros. Y la certeza de campos siniestros en mi propio país, pues eran los últimos 70. Al presentarnos al director de un campo de concentración convertido en museo de la memoria, el de Sachenhausen en la vieja RDA, nuestro guía había simplificado genialmente: “En la Argentina hay una dictadura nazi”.
Antes de reencontrar a Rembrandt o a Van Gogh, encontré en París a Rubens, en el Louvre: una etapa clave, a mi juicio, para entender a Van Gogh. Pero por casualidad estaba también sobre otro rastro, el de Rose Valland, la capitana Bellas Artes de la Resistencia francesa. Capitana de una lucha por la auténtica propiedad de la belleza. Eso no lo supe entonces, sino años después, y me sorprendió que la labor heroica de Valland estuviese asociada a los trenes. Al punto de que fue el origen de una película que figura segunda entre las 100 mejores películas ferroviarias de un sitio de internet (decine21.com). La materialidad del arte está a su vez

implicada en la historia. Este es el modo en que el arte se muestra como materia histórica: adquiere un valor simbólico más allá de su valor estético inmaterial.
Rose Valland realizó un peligroso trabajo de espionaje en la Galerie Nationale du Jeu de Paume, un museo que previamente ella misma había casi vaciado de sus obras vanguardistas, enviándolas a otros lugares de Francia.
El Jeu de Paume fue convertido en almacén desde el que los nazis enviaban a Alemania cuadros, esculturas y otros objetos artísticos saqueados a Francia; Valland, directora de seguridad del museo, copió secretamente los remitos y otros documentos, de modo de conservar los rastros de esos latrocinios, y permitió usar en todo lo posible la máquina burocrática como máquina de guerra para impedir o demorar los envíos.
Con todo, numerosos trenes partieron hacia Alemania con obras de arte. Después de la guerra, unas 60.000 de esas obras fueron ubicadas gracias a los archivos secretos de Rose Valland. Ella supervisó la tarea de recuperación.
El último de los trenes que transportaban obras de arte fue detenido por la Resistencia cerca de París, en Aulnay sous Bois, horas antes de la entrada de las tropas aliadas a la capital de Francia. Un alma invalorable, la de Burt Lancaster, animó en 1964 una gran empresa, que se llamó El tren , la película dirigida por John Frankenheimer, épica e imaginativa reconstrucción de las acciones que impidieron la partida de aquel último despacho. La película es hoy menos recordada incluso que la monumental labor de espionaje de Rose Valland.
Lancaster fue el autor de este legendario relato: fue quien promovió el despido de su primer director, Arthur Penn, y eligió a Frankenheimer para dotar al filme de la acción que debía garantizarle el éxito que no tuvo. Frankenheimer hizo una película de una rigurosidad asombrosa, que funciona como un reloj de estación, y que se valió del gran angular para que el detalle en primer plano y el fondo fueran una misma imagen, la imagen justamente de una épica, cuando en ésta intervienen los grandes escenarios y la acción arriesgada y minuciosa de los hombres tras la escena.
Filmó sobre el terreno, voló instalaciones que de todos modos el ferrocarril de Francia quería echar abajo y rindió, con un filme de acción, un homenaje a los compañeros vivos de aquellos que dejaron sus vidas saboteando trenes durante la Resistencia.
“Más de cien ferroviarios, desde jefes de estación hasta guardagujas, han estado trabajando para impedir que ese tren salga de Francia”, dice Labiche (Lancaster) a cierta altura de la película. Tal vez no fue así en lo que respecta al tren cargado de cuadros, pero es seguro que cientos de operarios del ferrocarril se arriesgaron para impedir el desplazamiento de trenes militares durante la ocupación, y especialmente después del desembarco en Normandía. Y también es seguro que muchos fueron fusilados. En esta épica apenas se esboza, al principio, la figura de Valland, tan decisiva como las arriesgadísimas acciones de los ferroviarios.

Lo irremplazable

En lo personal, consideré un signo que me uniría a la pintura aquel desembarco en París en la Gare du Nord. Es asimismo un signo oculto de la materialidad del arte el hecho de que muchos de los cuadros modernos que protegió Rose Valland (y Lancaster en la imaginación) estén ahora en la estación d’Orsay, convertida en museo. ¿Ignoran qué historia de trenes y heroísmo hay en ese lugar, quienes lo visitan a más de 60 años de la caída de Berlín? Pues el museo es un templo artístico erigido para conservar y homenajear al impresionismo, al mismo tiempo que recordatorio no pensado de las acciones patrióticas de los ferroviarios durante la guerra, en defensa del arte.
Para el nazismo, aquél era arte degenerado, sin dudas. Pese a lo cual, mejor era llevarlo a Berlín que dejarlo en esas tierras culturalmente despreciables. “He oído sobre la quema de libros…”, dice la cuidadora del Jeu de Paume en la película El tren . “Un libro”, responde el coronel Von Waldheim, “vale monedas, y se puede volver a imprimir. La pintura es irreemplazable”. Von Waldheim sabrá que Labiche lo está por acribillar en la última escena. Sin embargo, lo desafía: “Usted no podría decirme, en este mismo momento, por qué ha hecho esto. Yo sabía por qué quería llevarme este tren. Usted no entiende nada de arte. Usted es un pedazo de carne”.
Labiche echa una mirada sobre los cuerpos masacrados de los rehenes que había tomado Von Waldheim y le dispara.
Labiche no tenía en efecto la menor idea acerca de qué significaban esos cuadros. O peor aún: no significaban lo mismo que para el oficial nazi, imbuido de estética, trascendentalismo, cultura, civilización y muerte.

Como un auténtico *cowboy*, el ferroviario Labiche actúa por los lazos de sangre que lo unen a seres concretos, de un presente concreto, de una nación cotidiana y corpórea. Los cuadros valen, para él, el valor que les da el enemigo. Sólo sabe que se los quiere llevar, y ése es el único sentido del duelo personal que ha tenido con Von Waldheim.

Por su parte, Von Waldheim debió convencer a su superior con un argumento crematístico: ese cargamento debía ser despachado con prioridad pues tenía un valor concreto en cañones y Panzer.

La historia de esa guerra ha sido en gran parte una historia de superestructura. Una de quienes mejor lo sabían era Rose Valland en la historia real. En el pensamiento épico de Lancaster, el que lo sabe sin dudas es el coronel nazi, pero también el genial personaje que representa el enlace de la Resistencia con el comando aliado: "Londres no quiere que ese tren salga de Francia", dice este hombre. Y de alguna manera sorda, Labiche también sabe por qué. Así pues, gran parte del arte real y, simbólicamente, el arte entero, estuvo durante esos años críticos en manos de hombres como Von Waldheim y Labiche. Pero sobre todo de mujeres como Rose Valland.

Los que entienden y los que no entienden han sabido entender, si no la belleza, el significado político real de una obra artística. Y quienes han pintado supieron poco o mucho que la materialidad del trazo era materialidad de la historia, de la idea, de la representación. Una concreción nunca inocente.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Arte-nazis-ferroviarios_0_581341873.html

Volver a las fuentes

Gabriel Baggio aplica a sus obras los oficios y saberes que aprende de generaciones previas, en un intento de rescatarlos del olvido y de la fiebre del consumo masivo

Por **Julio Sánchez** | Para LA NACION

Injertos de aproximación lateral, cerámica esmaltada, 2011.

Dado que una imagen carece de cuerpo, necesita un soporte para poder cristalizarse. La historia de las imágenes ha sido siempre también una historia de sus soportes, es decir, una historia de la pintura, de la escultura, del grabado o de la arquitectura, y así. Éste es uno de los conceptos que desarrolla el teórico alemán Hans Belting en su *Antropología de la imagen* y que se asoma con claridad en las obras de Gabriel Baggio en la Fundación Klemm. Ganador del prestigioso premio Klemm 2009 con un intrincado entramado floral de cerámica, Baggio tiene la oportunidad de mostrar gran parte de su producción en una muestra, que denominó *Elogio de la profanación* , en paralelo con el premio Klemm 2011, que se presenta en la fundación el martes próximo.

El artista porteño, nacido en 1974, elige una imagen y la desliza por el cuerpo de la pintura, el de la cerámica y el de la madera. Antes, esa misma imagen pudo haber pasado por una bandeja de lata o un mantel bordado por su abuela. En este sentido, Baggio es un verdadero antropólogo de la imagen.
Por otro lado, surge la cuestión central del aprendizaje. En la recreación de un rincón de la casa de sus abuelos hay un televisor donde se pasa revista a varias *performances* del artista, que rescata antiguos oficios y saberes que se transmiten de boca a oreja, de maestro a discípulo. Así, Baggio aprendió la receta de sopa de verduras de su madre y su abuela, ambas judías; el picante de pollo de una señora boliviana; supo cómo se teje una agarradera al crochet, cómo se fabrica una olla de cobre batida y cómo se recorta con minucia la madera de una taracea. Hace hincapié en el esfuerzo y la disciplina que requiere el aprendizaje (algo devaluado entre las generaciones más cortoplacistas) y a la vez alienta el contacto con personas mayores, que atesoran oficios o saberes que podrían desaparecer arrollados por la industrialización abaratadora de costos.
Baggio conceptualiza su obra a través de la habilidad manual. Rescata las herramientas de su abuelo carpintero y ebanista emigrado del Véneto, las exhibe como tesoros y las replica en cerámica dorada, como invistiéndolas con el aura sagrada de un mosaico bizantino. Esta veneración por los mayores se evidencia en la copia que hace de un cuadro del pintor véneto Tullio Dotto, que a su vez copió la famosa *Tempestad* de Giorgione, pintor renacentista nacido en Castelfranco, pueblo natal de Dotto y del *nono* Baggio. Dotto se

esforzó por captar el clima de Giorgione, nuestro artista no: prefiere témperas brillantes, casi pop, alejadas de las penumbras del Renacimiento; sigue la tradición de sus antecesores, pero aporta su lenguaje personal.
Sin grandilocuencia, Baggio inspecciona el pasado de su familia italiana y judía, captura el detalle de un motivo floral impreso en una bandeja de té, de lata, bien cotidiana; luego lo recrea, lo agiganta, lo hace explotar de brillos en una cerámica de dos metros de ancho. La operación es también una dialéctica entre el pasado remoto en la casa de los abuelos y el presente. Seguramente, aquélla era una bandeja de bajo valor económico, pero de valor afectivo superlativo; no importa cómo son las cosas, sino cómo uno las recuerda.
Siguiendo nuevamente a Belting: "La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo, las imágenes del recuerdo y la fantasía surgen del propio cuerpo como si fueran un medio portador viviente; esta experiencia suscitó la distinción entre memoria (*Gedächtinis*), como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo (*Erinnerung*), como producción de imágenes propias del cuerpo".
No es difícil imaginarse a un niño visitando a su abuelo, inmigrante italiano, un alquimista que convertía en joyas las maderas que entraban a su taller, junto a una abuela que con su bordado transformaba inmensas telas blancas en manteles multicolores. Gran parte de estas obras son una manera de restaurar y recuperar un pasado familiar, de devolverle el esplendor que tuvo en la infancia.
Ficha. *Elogio de la profanación* de Gabriel Baggio, en la Fundación Klemm

http://www.lanacion.com.ar/1419924-volver-a-las-fuentesbuenos-aires-ny

Con el actor y director español Santiago Segura

Torrente en Montevideo

Silvio Galizzi Flores

CUANDO EN el año 1998 se estrenó en España Torrente, el brazo tonto de la ley, la película partió las aguas. Su protagonista, José Luis Torrente, un policía corrupto, zafio, misógino, racista, machista y desaseado despertó de inmediato amores u odios irreconciliables. Mientras gran parte del público lo idolatró, la crítica "culta" fue recibiendo los sucesivos estrenos de lo que luego fue una serie, con comentarios tales como: "Torrente es una imperfecta y mediocre película, de éxito desmedido", "chabacanería", "mediocre parodia", "los gags se suceden con un nivel ínfimo". Tales halagos no impidieron que su creador, Santiago Segura, fuera en abril pasado el invitado estrella del prestigioso festival BAFICI de Buenos Aires, donde presentó la cuarta entrega de la saga: Torrente 4 3D: Lethal Crisis.

Segura posee una larga y sólida carrera como actor, productor, guionista y director, ganando varios premios, como los Goya al actor revelación por El día de la bestia en 1995 y al mejor director novel en 1998, justamente por Torrente. En los `90, el artista español publicó además, bajo el seudónimo de Bea, junto con el dibujante José Antonio Calvo (Mónica), la exitosa serie de cómics porno Pequeñas viciosas en la revista El Víbora.

Segura estuvo también en Montevideo donde, de a ratos en broma, de a ratos en serio, concedió la siguiente entrevista.

la creación y la vida privada.

-¿Cómo comienza tu relación con el cine?

-Pues yo creo que fue en una sala oscura como la mayoría de las relaciones con el cine. Mis padres me llevaron a ver Mary Poppins, cuando yo tenía dos años y medio. Seguramente pensaron: el niño va a estar todo el rato pidiendo agua, pis o así. Pero estuve las dos horas de la película callado y súper atento. Entonces pensaron que o era autista o que me interesaba el cine. Resultó ser lo primero.

-¿Y luego de Mary Poppins?

-Un festival del Pato Donald, en el cine Imperial, que era para mí el templo de la diversión, lo máximo, ya que solo ponían películas de Walt Disney. El libro de la selva, Peter Pan y Fantasía, son películas que me marcaron mucho. Luego las he vuelto a ver y me siguen pareciendo muy buenas. Son verdaderas joyas del cine. Después leí la biografía de Disney y parece ser que el tío era un monstruo, un explotador, un dictador con sus empleados. Al final va a resultar que todo el mundo es un hijo de puta. De hecho, cuando vi la

película sobre Peter Sellers me deprimió bastante, ya que lo pinta como un psicópata. Y más me deprimió ver que el productor era su hijo. Ese pequeño hijo de la gran puta vengativo y rabioso, tuvo una mala infancia y habrá dicho: "Voy a putear a mi padre y hago esta película miserable". Pero a mí qué coño me interesa la vida privada de ese genio, si me ha quedado su legado. Ya con que haya hecho al Inspector Clouzot, ha pasado a la posteridad.
-Sin olvidar La fiesta inolvidable.
-¿Sabes por qué no te la he mencionado? Porque en España se llamó El guateque y probablemente no ibas a saber de qué te estaba hablando. En Buenos Aires empecé a twitear con seguidores argentinos y esto de los títulos es divertidísimo. A ellos les hace mucha gracia que nosotros le hayamos puesto La jungla de cristal a Die Hard (Duro de matar). Eso tiene su origen en que la novela sí se llama así. Pero claro, cuando ya haces la dos, que se desarrolla en un aeropuerto, lo de La jungla... ya no tiene ningún sentido. También Guillermo del Toro se reía de mí y me decía: "Como podéis llamar, cabrón, a The Blues Brothers, Granujas a todo ritmo".
EL ANTIHÉROE TOTAL.
-¿Cuál es el origen de Torrente?
-Es la suma de varias cosas. Por ejemplo, una vez estaba con un amigo en un restaurante chino y en la mesa vecina había un señor con su familia, cuya actitud y comportamiento me dieron mucha vergüenza ajena. Ahí estaba ese individuo -que no sé cómo lo dejan suelto, deberían encerrar a una persona así- gritándole a la camarera: "Chinita, chinita, ven". Y cuando la pobre camarera se acercó: "Oye, los cafés, me has cobrado los cafés. Si hemos consumido mucho chinita, ¡quítame los cafés!". Era triste y patético, pero a su vez me daba risa y me parecía un fenómeno a estudiar. Torrente surge también de un experimento que yo quería hacer. Siempre me han parecido más interesantes los perdedores que los héroes y quería saber hasta qué punto puede aguantar una película un antihéroe, pero muy antihéroe, que sea el requete-antihéroe. Y en cuanto al aspecto, yo había hecho para un documentalillo ecologista una especie de militar con el mismo bigotito de Torrente y unas gafas de ésas, de aspecto fascistoide. Y tenía cierta gracia. Más o menos ése es el origen de Torrente. Lo que me cuesta creer es que haya mucha gente, sobre todo jóvenes, que se identifican con Torrente y me gritan: "Torrente mola", "Torrente es lo mejor". Y creo que es porque es un personaje universal, humano. Una rata humana, eso sí. Por otro lado, hay gente muy pedante, que no sabe cambiar de registro. Mucha gente entre los intelectuales es muy torrentera en eso. La pedantería, sentirse superior, es una forma de torrentismo.
-¿Ves mucho cine actualmente?
-Veo todo lo que puedo. Cada vez menos. Ya no como antes, que veía todo, era muy ávido. Ahora tengo una especie de saturación, hay cosas que las empiezo a ver y no aguanto más de 20 minutos. Lo que ocurre es que hay películas que te gustan más y películas que te gustan menos. Por ejemplo, la nouvelle vague. A mi Truffaut me apasionaba y Godard me parecía un gilipollas... mejor no pongas gilipollas, que está vivo y no quiero crearme un enemigo. Fellini me encantaba y Antonioni era un coñazo. Pero ¿a quién no le gustan John Ford o Billy Wilder?
LA MÚSICA.
-¿Tarantino te gusta?
-Tarantino me gusta, pero creo que alguien debería ayudarle. Me explico: hay gente que son como dioses, intocables; creo que les falta alguien que les haga las veces de hermano mayor, como yo que tengo a Guillermo del Toro. Alguien que les diga: ¿por qué no le quitas 8 minutitos? ¿O 10? Por ejemplo a Peter Jackson, un señor que le diga: "Hey, Peter, a The Lovely Bones (Desde mi cielo) ¿no te parece que le sobran cuarenta minutos?"
-¿Es cierto o es un mito, que lograste financiación para tus películas yendo a todo tipo de programas televisivos como concursos, realities y talk shows?
-Para mis películas no, porque son muy caras, pero para mis cortos sí. Así filmé "Evilio". Yo filmaba en super 8 y compraba las películas en una óptica, donde un señor que me conocía me vendía más baratas las que caducaban. A veces me salía un colorcillo virado a sepia, pero funcionaba.
-¿Lo hacías por el dinero exclusivamente?
-Sí, por la pasta hombre, sí. Pero también por el afán de notoriedad, quería que se me conociera. A mí es que me gusta mucho la televisión, me parece un medio fascinante y me doy cuenta que no tengo demasiado desarrollado el sentido del ridículo. En eso me diferencio de otros directores. Yo hago cualquier cosa. He bailado en un programa matutino con la última expulsada de Gran Hermano.

-¿Qué opinas del Fary, el cantante de tus películas? ¿Crees que fue un poco la banda de sonido del franquismo?
-Yo creo que no. Cuando el Fary se hizo famoso el dictador estaba por morir y ni siquiera sé si había sacado ya sus discos. Yo creo que es la banda sonora del pueblo. Era un tío que además trabajaba de taxista y vendía sus cedés en el taxi. Caía muy bien porque era muy bajito, muy feo pero muy carismático. Yo intuí que tenía el toque de kitsch suficiente como para ser el ídolo de Torrente, no tanto por su ideología.
-¿Cómo tomas las críticas sobre el presunto mal gusto e incorrección política de Torrente? Sobre todo ahora que en España, según afirma Pérez-Reverte, existe como una oleada de lo políticamente correcto llevada al absurdo.
-Antes dolía un poco, ahora estoy como acostumbrado. Después de mi paso por Buenos Aires me he dado cuenta que todo es bastante relativo. En Clarín hay un señor que ha dicho que es MUY BUENA, con dos cojones, entonces ya ves que es según donde vayas y quien te reciba. Con respecto a lo otra parte de tu pregunta, es como que Torrente hace todavía más ruido y creo que es un poco liberador. Yo que odio a Torrente y todo lo que representa, pero creo que de alguna forma va bien a veces un poquito de incorrección política. Si tu estás en un teatro con cien personas y haces un chiste políticamente incorrecto y se ofenden dos y se ríen noventa y ocho, yo creo que está muy bien. Lo malo es si de repente cincuenta y dos se ofenden y cuarenta y ocho se ríen. Entonces ahí yo dudaría porque creo que el humor no tiene que ser ofensivo per se. Es importante estar en la línea y pisarla a veces, hasta pasarte un poquito; pero nunca pasarte totalmente.
-¿Has tenido problemas con la censura alguna vez?
-Afortunadamente no. Sí he tenido problemas con la autocensura. Yo me censuro todo lo que creo que va a ser poco gracioso. Pero burradas o salvajadas nunca me las censuro porque me gusta ver hasta dónde puedo llegar. De alguna forma me hace gracia. Para mí es muy importante hacer un cine pochoclero, un blockbuster hispano, pero independiente, o sea muy radical. Lo que quiero decir es que, en Piratas del Caribe tienen la pirotecnia, tienen 190 millones de dólares, pero tienen también a 15 ejecutivos que deciden lo que hay que hacer y el director no tiene el corte final. Es una forma de hacer cine que está muy bien, que te permite mucha libertad en cuanto a presupuesto, pero a la hora de la verdad yo hago lo que se me pasa por los cojones, con perdón. Eso le da un valor añadido a la película. En Torrente yo intento meter todo tipo de humor, siempre digo que en el humor y en la guerra todo vale. ¿Que escatología? pues escatología; ¿que un pedo? pues un pedo. Me gusta el slapstick, un humor infantiloide, algún juego de palabras o frases ingeniosas. De hecho lo que procuro es que cada medio minuto haya un chiste, funcione o no, porque si a ti no te funciona, la señora de atrás a lo mejor se descojona. Lo importante es que en la sala nunca se apaguen las risas, porque la risa en muy contagiosa en la oscuridad. Por eso me admira haber tenido éxito a través de 25 millones de descargas o sea de gente sola en su cubículo. Ojalá me hubieran dado no ya 1 euro, sino 0,50 por cada una.
-¿Cómo está afectando la crisis económica a la industria del cine en España? Torrente 4 tiene justamente como subtítulo Lethal crisis y algo de eso aparece reflejado en el film.
-A mí por suerte no me ha afectado demasiado, porque con esta película hemos tenido éxito. Pero aún así te diré que afecta, porque ha gustado muchísimo más que la anterior y aún así va a ser la que menos espectadores tenga. Es que han cerrado el 10 por ciento de las salas en España y hay un 40 por ciento menos de asistencia al cine. Torrente 4 ha recaudado al día de hoy 19 millones de euros y creo que acabará su carrera en 19 millones y medio. En público, la primera la vieron 3 millones de individuos, la segunda 5 millones y medio, la tercera 3 millones y medio y ésta no va a llegar a 3. Como en todo, hay una especie de monopolio de las majors, que de alguna forma protegen sus inversiones. El poder que tienen ellos son los contenidos o sea que si tú de repente quieres poner tu película en un cine donde ellos quieren poner Spiderman 4, les molesta y pueden llegar a amenazar incluso al exhibidor: "Pues entonces X Men 4 tampoco la pones". El exhibidor piensa entonces: "Joder, no vendo palomitas, no vendo refrescos". Y te dice: "Oye entonces tu peli va a tener que tener la sección de madrugada o nada". Pues venga, que somos los que venimos detrás. Pero en España me he dado el gusto de decir que quiero estrenar tal día y los blockbusters de alguna forma han tenido cierto temor de estrenar en la misma fecha.
el cómic.
-¿Cómo nació tu afición por el cómic?
-Creo que fue con las historietas de Mortadelo y Filemón, con Vázquez, y me gustaba mucho Asterix.
-Con esos referentes ¿cómo llegaste a crear un cómic como Pequeñas viciosas?

-Esto fue porque a nosotros nos gustaba tanto el cómic que intentamos hacerlo. Antes de Pequeñas viciosas tocamos varios géneros y al final dijimos: "Si esto no nos sale lo dejamos ya. Vamos a hacer una historieta porno firmada por dos chicas, la enviamos a El Víbora y vemos que pasa". Y encima a la carta le metimos una foto de dos chicas. La hermana y la prima de mi amigo nos dejaron su foto y le pusimos Mónica y Bea. ¡Nos llamaron esa misma tarde! Tuvo mucho éxito. Además de España, se vendió en Italia, en Dinamarca, en Francia.
-¿Cuándo te empezó a interesar la historieta para adultos?
-Cuando descubrí a Richard Corben se me abrió el cerebro. Me acuerdo que no entendía esos dibujos que eran como fotos y con esos pechos... Corben para mí era lo máximo. Y luego Will Eisner me encantó, porque era el cine negro hecho cómic. Yo he disfrutado el cómic en los `80 casi tanto como el cine.
-También coleccionas originales. Es un hobby caro.
-¡Cuesta una pasta! Pero nada que ver respecto de un Miró. Siempre digo Miró, porque es uno de esos pintores que no me gustan nada. Por eso ahí donde esté un Corben o un Wrightson… Yo tengo una plancha del Frankenstein de Wrightson. Incluso cuando me llamaron para la película de Asterix, en vez de dinero pedí un original de Uderzo.
-¿Qué significó entonces para ti protagonizar El gran Vázquez?
-Me hizo mucha ilusión. Siempre a los actores los llaman para interpretar a Federico García Lorca o a San Juan de la Cruz, gente de gran talento pero que de alguna forma no son de la cultura popular. Ahora Vázquez… que se quiera hacer una biografía de ese hombre me parece un logro y un acierto. Fui muy feliz en interpretar a Manuel Vázquez, que además fue mi primera interpretación de un personaje real.
-Uno de tus últimos trabajos actorales es en La chispa de la vida, la última película de Alex de la Iglesia.
-Mi papel es mínimo, mucho más pequeño que en su anterior Balada triste de trompeta. Allí por lo menos mi personaje tenía cierta entidad, era el padre del payaso. Pero Alex es tan genial que me pasa como con Guillermo, que si me llama y me dice: "Solo quiero que te sientes allí atrás tomando un café", yo lo hago encantado
-¿Planes para el futuro?
-Sinceramente estoy pensando en hacer teatro durante un tiempo. A mí me gusta como oxigenarme un poco después de Torrente. Por el éxito que ha tenido Torrente 4 debería ya empezar a hacer Torrente 5, pero creo que si no le das tiempo, se puede notar en el resultado.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/torrente-en-montevideo/cultural_603608_111104.html

Buenos Aires-NY

Por **Celina Chatruc** | LA NACION

Splitting patagónico (a G.M.C.), Eduardo Gil, premio Petrobras-BA Photo 2011.

"Lo lindo que tenemos los latinoamericanos es la calidez", decía días atrás Diego Costa Peuser mientras se disponía a inaugurar en el Palais de Glace la séptima edición de Buenos Aires Photo. El editor de *Arte al Día Internacional* explicaba así uno de los secretos del éxito de los proyectos que impulsa: Pinta -la feria que dirige junto a Alejandro Zaia y Mauro Herlitzka- inaugurará el jueves su quinta edición neoyorquina tras haber desembarcado el año pasado en Londres, mientras Lima Photo hacía lo propio en Perú. Todas ellas buscan expandir las fronteras del arte latinoamericano, que por ahora tiene un mercado reducido a nivel mundial. Pero Costa Peuser no parece apurado. "Siempre pienso a largo plazo -dice-. Todas las cosas necesitan madurar, y con el tiempo se ven los resultados. A lo mejor en diez años estamos haciendo historia."

Eso se puede lograr paso a paso, explica, reforzando el concepto de feria- *boutique* (alta calidad en un espacio reducido) y ayudando a los museos a enriquecer su patrimonio con obras de artistas contemporáneos, a través de los programas de adquisiciones. En los últimos cinco años, Pinta aportó la mitad de los 800.000 dólares invertidos por 34 museos en la compra de más de 50 obras. Entre ellos se cuentan nada menos que el MoMA (Nueva York), la Tate Modern (Londres), el Centro Pompidou (París) y el Reina Sofía (Madrid).

En tanto, al programa de adquisiciones de la reciente edición de Buenos Aires Photo se sumó el Museo de la Fotografía de Lima (FOLi), que abrirá sus puertas en 2012; compró obras del fotógrafo guatemalteco Luis González Palma y de Martín Weber. Una vez más, American Express donó a Malba fotografías de Santiago Porter, Flavia Da Rin y Pepe Fernández, mientras que un coleccionista donó al Mamba una de Jacques Bedel. Una obra de Dino Bruzzone fue la primera compra de la feria, que cada año realiza Chandon, y un tríptico de Pablo Tapia pasó a integrar la prestigiosa colección Rabobank. Otras empresas como Hope Funds y Art-Phone también compraron obras en la feria. El premio Petrobras-BA Photo 2011 fue otorgado a Eduardo Gil por *Splitting patagónico (a G. M. C.)* ; Ignacio Iasparra se llevó el segundo premio y hubo menciones para Alonso Salazar, Erica Bohm y Florencia Levy.

Sin prisa pero sin pausa, la energía del equipo de Arte al Día está puesta ahora en la próxima edición de Pinta, que reunirá a 50 galerías y proyectos artísticos de Estados Unidos, Europa y América latina en su nueva sede de Manhattan. "Más chica, más cálida", dice Costa Peuser.

Ficha. Pinta NY, en el 7 West de la calle 34 de Manhattan, del 10 al 13 de noviembre

http://www.lanacion.com.ar/1420025-buenos-aires-ny

¿Qué compro, notebook, netbook, PC o tablet?

Por **Ariel Torres** | LA NACION

Twitter: @arieltorres

Las preguntas simples son las más difíciles de responder. Si te desafían con algo como "¿cuál es el sentido de la vida?", bueno, podés citar a un montón de gente y divagar un rato. Pero cuando te consultan: "¿Qué me compro, notebook, PC, netbook o tablet?", eso sí que te pone en aprietos. No obstante, he tenido bastante tiempo de meditarlo. Es de lo que más me han preguntado últimamente.

La respuesta parece engañosamente sencilla y uno tiende a pensar que todo se reduce a un tema de movilidad. Lejos de eso. La única de estas tres que queda afuera en este aspecto es la PC, y ya sabemos que una computadora personal de 11 kilos en el estudio del primer piso puede usarse desde una notebook en el jardín por medio de la red, y desde fuera de la casa, vía Internet.
No obstante, es cierto, podemos decir con bastante justicia que la PC es cero portátil, no sólo para quien tiene que responder mails desde el aeropuerto, no sólo para el que lo hace desde el taxi que lo está llevando al aeropuerto, sino para quien, llevando el concepto de trabajador móvil al mero extremo, envía mensajes mientras aguarda el taxi, de pie en la vereda. Varios se están sintiendo identificados con esto, ¿no? Sí, y una persona en particular sabe que me inspiré en ella para pintar tal retrato.
Pero la portabilidad no es la única variable. Si fuera así, las tablets se llevarían todas las palmas móviles y la PC sería la campeona para todo lo demás. Las notebook y netbooks ya no existirían, y asunto terminado.
Como se sabe, la verdad es bien diferente: las tablets están explotando, el mediodía de la netbook se está eclipsando y las PC pasan por su peor momento, comparadas con los otros tres formatos.
Analicemos, pues.

Curso veloz de teclado

Un factor igual de importante que la movilidad, y que en gran medida divide las aguas, es cuánto texto necesitamos escribir de un tirón. No alcanza con contar el total de caracteres. Si usted contesta 250 mails por semana, pero sus respuestas se reducen a 200 caracteres, la tablet es posiblemente su mejor opción (a menos que quede descartada en alguna de las otras etapas que quedan por delante). La cuestión es si, como en el caso de los periodistas, programadores, escritores, guionistas, abogados y contadores, entre otros, usted debe redactar los mismos 50.000 caracteres de una vez. En ese caso va a querer un teclado de verdad.
Además, escribir casi nunca es sólo escribir. Es también editar. Moverse rápidamente por la página con el teclado virtual de una tablet es como caminar para atrás por un piso aceitado.
Pero supongamos que aún así está encaprichado con las tablets; esto suele esconderse detrás de la consulta, y es de lo más comprensible. Necesitamos que alguien que parece saber legitime nuestro capricho. En ese caso cómprele un teclado a su tablet. Uno de verdad, de los que tienen teclas cuyo clic-clic-clic no sale de un parlante y que responden con el feedback que, a Dios gracias, sigue teniendo la realidad.

Es complicado

¿Así que una tablet con teclado resolvería todo el asunto? No, ni cerca. Primero, porque la idea de comprar una tablet para añadirle un teclado se parece a la de adquirir un deportivo de dos asientos y luego adosarle un carrito para llevar al resto de la familia y al perro. Es un concepto complicado. Cuando queramos acordarnos también le habremos añadido un disco externo, un mouse, un adaptador para hacer proyecciones y, en el caso de la iPad, un lector de tarjetas de memoria.
Al final del día podría descubrir, además, que uno de los sitios que más visita usa *Flash.* Si compró una iPad habrá invertido un montón de dinero en algo que ya le impone una desventaja formidable. Anote: si algo tiene de fantástico el modelo de la PC, que en gran medida sigue Android y éste es uno de los motivos por los que le está yendo tan bien, es que impone cero restricciones. *¿Flash?* No hay problema. *¿HTML5?* No hay problema. ¿Quiere escribir su propia aplicación? No hay problema.
Así que si está indeciso entre una tablet y una computadora portátil (netbook o notebook, ya llegaremos a eso), entonces es porque necesita una portátil, no una tablet.

Lo simple es bello

Lo bueno de las tablets, y lo que explica la popularidad de la iPad, es que sirven para cuatro o cinco cosas y nada más. Leer libros, el diario y las revistas, visitar las redes sociales para postear breves actualizaciones, ver videos y fotos, transitar la Web, algún que otro jueguito. Y ya.

Desde luego, muchos le encuentran y le encontrarán usos de lo más creativos, como es el caso de los músicos (ver ***www.youtube.com/watch?v=np7t3t449cE*** *y* ***www.youtube.com/watch?v=8OI46zvcmWo***). Pero hay que apuntar aquí que la virtud es menos de la tablet como formato que de las pantallas táctiles como tecnología. A fin de cuentas, una tablet es, en el fondo, una computadora. Los sintetizadores, secuenciadores y samplers también son computadoras. No hace falta más que unir los puntos.

En todo caso, la iPad y sus equivalentes sirven para todo aquello que la notebook y la netbook hacen muy mal, es decir, disfrutar de contenidos digitales. Antes de invertir dinero considérelo desde este punto de vista y seguramente acertará.

Simultáneamente

Pero hay otro asunto por tomar en cuenta respecto de esto. No sólo es si quiere leer diarios y libros y revistas en formato electrónico o si necesita escribir largas parrafadas de texto. Está también el asunto de si hace estas dos cosas por separado. Muchas personas que conozco o miran el diario o escriben. Tiene sentido. Pero no es mi caso.

Tengo dos tablets en casa, y lo único que hago es cargarlas cada tanto para que no se arruinen las baterías. No llegó a engancharme. ¿Por qué? Porque paso la mayor parte del tiempo produciendo. Leo mucho en la Web, pero no hago esto de forma exclusiva casi en ningún momento, y es bastante raro que me quede mirando la pantalla en una red social sin ponerme a interactuar. Además chateo casi todo el tiempo, cuando estoy en la compu, y con varias personas a la vez.

Así que el formato tablet no me resulta práctico, no me sirve prácticamente para nada. Casi lo único que sí hago con toda mi atención enfocada es leer literatura, y los smartphones me dan mejor servicio para esto, como ya he dicho en otra ocasión, porque son más pequeños. Llevar 100 libros en el bolsillo chico del saco es un sueño para mí.

Sin embargo, el formato tablet le resulta de enorme utilidad a muchísima gente que no vive de ingresar texto o que, por el motivo que sea, no hace las dos cosas a la vez. Más allá de que una porción de la fiebre tablet tiene que ver con eso, con la fiebre, es obvio que para consumir contenidos digitales es mucho pero mucho mejor que las notebooks y netbooks.

Abra las pestañas

Eventualmente, además de un teclado necesitará cantidades descomunales de espacio en disco, contenedores de RAM y mucho poder de cómputo. No, no estoy diciendo que no va a poder seriamente editar dos horas de video de alta definición en una tablet. Esto es obvio.

Pero piense en su forma de trabajar. En su pantalla hay a diario un libro de *Excel* con 19 hojas, ocho documentos de Word, 26 pestañas de *Firefox* -con imágenes, videos y animaciones- y, claro, el *Outlook*, cuya casilla acumula algo así como 1,76 GB de mails. Oh, y el *Messenger* . Y *Skype* . Y el *Windows Media Player* , porque, vamos, un poco de música no viene nada mal para amenizar la jornada. ¿Dije *TweetDeck* (110 MB de memoria RAM)?

Si esto es así y resulta que le ha tocado o ha elegido uno de esos trabajos donde suma millas, entonces va a necesitar una notebook. Notebook, no netbook. Una buena y poderosa y costosa notebook.

Sería ideal una PC, la más potente que haya en el mercado, de esas que hay que atornillar al piso para que no leviten. Pero usted necesita llevarla de acá para allá. Así que compre una notebook de buena marca, robusta y potente, y una mochila con rueditas. No sueñe con que la tablet, al menos de momento (esto cambiará en el futuro), pueda reemplazar a una notebook. No tienen ni poder de cómputo, ni memoria, ni espacio de almacenamiento para competir con aquella.

No, tampoco la netbook podrá con esa carga de trabajo.

Justo en el medio

OK, ¿y entonces por qué las netbooks se impusieron y siguen vendiéndose más o menos bien? Por el mismo motivo que lo tienen los autos urbanos supercompactos. ¿Para qué puede servir un coche tan limitado? Para todo aquello que un sedan normal sería demasiado. Y sin las desventajas de la motocicleta.

La netbook se estaciona sin problema en cualquier mochila (no necesita una para ella sola), sus baterías duran más tiempo entre cargas y son considerablemente más baratas que las netbooks e incluso que una buena PC. Sí, el poder de cómputo es menor y traen menos RAM y menos espacio de disco. Pero resulta que uno de estos aparatitos tiene cientos de veces más potencia, memoria y espacio de almacenamiento que las PC de hace quince años. ¡Cualquier netbook ofrece 4000 veces más espacio de disco que la segunda PC que tuve! Por lo tanto, bien configuradas, y si se las usa para tareas modestas de la forma correcta, dan un resultado excelente a un costo muy razonable. ¿Su virtud? Están en el medio del espectro portátil.

De camiones y cómputo

Si no necesita moverse con su computadora y no tiene gravísimas limitaciones de espacio, la PC sigue siendo el formato con la mejor relación precio-rendimiento y, por mucho, el más fácil de actualizar, escalar y adaptar. No es nostalgia geek. Es sentido común. A su notebook o tablet no va a poder cambiarles la pantalla por otra de 26 pulgadas; a lo sumo, podrá conectarlas a un monitor más grande, pero, ¡ups!, ya no serán portátiles en ese caso. No podrá reemplazarles la placa de video por otra más potente. Ni añadirles un disco duro interno de 1 terabyte.

Los repuestos de la PC son más económicos y el régimen de temperatura al que trabajan es menor. Duran más, en otras palabras. Y, como formato, no imponen limitaciones de ningún tipo, excepto que no son portátiles.

Steve Jobs comparó el año último a la PC con los camiones y equiparó las tablets con los coches familiares. La conclusión parece obvia: poca gente necesita un camión y a la mayoría de nosotros le alcanzará con un sedan familiar.

Bueno, esta comparación tiene larga data y viene de la época en que Jobs estaba trabajando en la primera Mac. Una de sus diseñadoras le propuso poner todo en un equipo chato, tipo tablet con la pantalla integrada. Jobs le contestó que ésa era la idea, pero que la tecnología todavía no lo permitía. De esto pasaron casi 30 años.

Lo que Jobs veía en 2010 no era distinto de lo que vio en 1982. El problema es que la tecnología sigue sin permitir que las tablets reemplacen a las computadoras personales. El formato es viable, pero tómeme la palabra, las tablets de dentro de cinco años harán que la primera iPad parezca un hacha de pedernal a todo color.

El otro inconveniente de esta comparación es que las computadoras no tienen ningún punto en común con los vehículos. Ninguno. Esa comparación es válida sólo para establecer que no se los puede comparar, si me permiten el recurso recurrente.

Es más: algunos de estos formatos son complementarios, según el estilo informático de cada uno. En mi caso, me funciona mejor la combinación *PC+netbook que PC+tablet* . Pero no se asombre si termina descubriendo que su fórmula ideal es *notebook +tablet;* tiene mucho sentido. Quizá le resulte *smartphone+tablet* . Quizá, *netbook+smartphone.*

Ya sé que hoy la PC tiene mala prensa y si querés ser re-top necesitás andar con una tablet debajo del brazo. Pero las decisiones brillantes se toman sin mirar la moda y se pagan con dinero real. Piense bien cómo es su estilo de trabajo y sus necesidades de poder de cómputo. Todo lo demás es secundario..

http://www.lanacion.com.ar/1420139-que-compro-notebook-netbook-pc-o-tabletarieltorres?utm_source=n_tip_nota1&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLTecno

Con el arquéologo Oscar "Laucha" Prieto

Los cerritos de indios

Guillermo Pellegrino
(desde Treinta y Tres)
EL 18 DE OCTUBRE de 2010 la Biblioteca Nacional albergó un homenaje al treintaytresino Oscar Prieto por las investigaciones arqueológicas que, desde hace medio siglo, viene desarrollando en su departamento. La sala desbordó de gente que acudió a escuchar a este sabio de 85 años, arqueólogo experimental y auténtico mito de nuestra cultura popular, acompañado en la mesa por prestigiosos profesionales provenientes del mundo académico. Entre ellos estaban los antropólogos Daniel Vidart y Renzo Pi Hugarte y los arqueólogos José López Mazz, Roberto Bracco, Arturo Toscano y Jorge Baeza, en una actividad organizada y dirigida por el licenciado en ciencias antropológicas y músico Walter Díaz.
UN INVESTIGADOR. Desde 1960 "El Laucha", como se lo conoce a Prieto popularmente, ha relevado unos 500 cerritos de indios (cien de los cuales ha estudiado en profundidad), recolectado decenas de objetos y materiales de los indígenas que habitaron distintas zonas de Treinta y Tres, además de fósiles marinos del período cuaternario, entre otros elementos. Con ellos ha logrado construir una prehistoria local.
A fines de 2009 Prieto dejó la localidad General Enrique Martínez (La Charqueada), donde residió por dos décadas, y regresó a la ciudad de Treinta y Tres, a la que había llegado a los 10 años tras vivir en los parajes Molles de Olimar Chico (donde vino al mundo) y Cañada del Brujo. En el comedor-cocina de su casa de la calle Manuel Oribe, a unas doce cuadras de la plaza central, El Laucha recibió a este cronista.
Luego de hablar de su relación con Atahualpa Yupanqui, a quien conoció en la capital departamental a fines de los años `30; de Los Olimareños, dúo del que fue uno de los impulsores; y su original método para tocar la guitarra usando el dedo meñique (es un eximio concertista, con más cien obras compuestas), Prieto entra en el campo de la arqueología y, con entusiasmo, empieza a describir y a explicar para qué servían los cerritos de indios, vestigios "arquitectónicos" de los aborígenes de las pampas orientales, quienes no llegaron a alcanzar en ningún área el desarrollo que sí tuvieron otras tribus en el continente: "Estas construcciones de forma cónica, suavemente redondeadas en su parte superior, son elevaciones artificiales hechas por el hombre para establecer una vivienda en lo alto y de esa forma poder preservarse de las crecientes de las aguas y de la humedad del suelo". Los indígenas también los utilizaban para enterramientos y para cultivar, entre otros, maíz, porotos y zapallos.
La altura de los cerritos, aumentada progresivamente por las sucesivas generaciones de indígenas, es una de las características que hace que estos sean fácilmente distinguibles en los campos llanos o de moderadas estribaciones. La otra es la vegetación que, fruto de la riqueza del humus, es de un verdor mucho más intenso que el resto de la pradera.
"De niño escuché muchas historias de los cerritos. Mi padre, que es de las zonas bajas de Rocha, me contaba que cuando había crecientes en las lagunas los animales se refugiaban en ellos, en cuyos suelos solían hallarse objetos probatorios de que habían sido habitados muchísimo tiempo atrás", recuerda, sin dejar de apuntar que,

por años, no le prestó atención al tema. "Pero un día Alfredo Alvarez, maestro rural de Treinta y Tres, me invitó a unos de los terremotos de indios (nombre que también se les daba) `para ver que hay`, me dijo. Acepté. Hicimos excavaciones y encontramos restos de cerámica… Así empezó la cosa".
El Laucha dice que "en campos próximos a los cerritos pueden verse depresiones o lagunetas, que son los lugares de donde lo indígenas sacaron la tierra para levantarlos". Luego explica que para construir los cerritos los aborígenes usaban el método al que él llama "cono de albañil", por la figura que éstos forman cuando hacen la mezcla de arena y portland: "Los indígenas hicieron lo mismo: sacaban tierra ablandando la parte de arriba de la corteza del suelo con palos y con guampas de ciervo, y con esa tierra formaban una especie de cono. Después, arriba de él, le echaban más tierra y a medida que el cono se iba elevando la base se agrandaba".
Los cerritos de nuestro territorio tienen, según sus estudios, variantes en lo que se refiere a extensión y altura: "están los cerros largos, que son lo que serían en la actualidad edificios de propiedad horizontal: allí residían varias familias. También, si la zona es muy llana, en los distintos campamentos pueden verse cerritos que se destacan por su altura y a los que se denomina `vichaderos`, ya que servían, entre otras cosas, para controlar la dispersión de sus animales".

UNA COLECCIÓN. Apenas termina la breve exégesis, Prieto va hacia una habitación contigua y trae un mapa del departamento de Treinta y Tres a gran escala -de esos que usa el ejército, en los que aparecen los más mínimos cursos de agua- y lo despliega sobre una mesa atiborrada de libros. Explica que los puntos negros son cerritos, mayormente aglutinados en distinta partes del departamento, y que las pequeñas rayas negras que bordean parte de la costa de la laguna Merín son para señalar los paraderos superficiales de origen tupí-guaraní, en los que ha encontrado decenas de objetos realizados mayormente en cerámica.
Según explica la guía del Museo de la ciudad de Vergara (al norte del departamento de Treinta y Tres), donde está expuesta la mayor parte de la colección de materiales arqueológicos recogidos por El Laucha en medio siglo de trabajo, "los indígenas de procedencia tupí-guaraní habrían llegado desde el norte, desplazándose hacia el sur y este, a lo largo de orillas y aguas de lagunas ríos y sus extensos y abundantes bosques ribereños, afincándose en la cuenca de la laguna Merín". Las piezas de cerámica corrugada, pintada y cepillada, y algunos instrumentos realizados en hueso que hoy forman parte del museo, son un claro indicador de la presencia de este grupo humano indígena en el este del actual territorio uruguayo.
El texto, elaborado por Prieto en coautoría con Beatriz Bustamante, su mujer, Gerardo Arbenoiz y Angel Vesidi, asevera que "los materiales rescatados conducen a reconocer la presencia en nuestra área (actual departamento de Treinta y Tres y alrededores) de representantes de dos niveles: cazadores superiores o de las estepas `especializados` en caza mayor y dotados de medios técnicos más avanzados (jabalina, arco y flechas, bolas, etc.) (…); y plantadores recientes, que entre otros materiales hacen uso intensivo de las mazas hechas de piedra pulimentada, hacen cerámica y arte textil, adornos corporales como el tembetá o botón labial, práctica de fumar e ingerir narcóticos, culto al cráneo y canibalismo, etc.".
Además de los elementos pertenecientes a la cultura material de los constructores de cerritos y de los pobladores de asentamientos superficiales, el museo tiene en exhibición ejemplares de la megafauna local (extinguida hace unos 10 mil años y de la que se han encontrado restos fósiles), materiales y elementos europeos asociados a restos de indígenas, restos y elementos asociados a charqueadas y graserías del siglo

XIX y fósiles de transgresiones oceánicas del período holoceno (el último de la era cenozoica o terciaria), entre otros materiales.
"En la última pos glaciación, cuando se derritieron los hielos, el océano se elevó (llegando a unos 47 km. de donde está ahora, por lo que tuvo que haber subido al menos cuatro metros), transgrediendo toda esa franja de tierra. Como testimonio de esas modificaciones quedaron muchísimos fósiles de ejemplares de agua salada", explica Prieto.
Algunas investigaciones identifican tres avances del océano sobre la zona en la que El Laucha investigó (en los últimos veintiún años con la compañía de Beatriz), y sus tres respectivos retrocesos. Estas bajadas y subidas del nivel del océano fueron consecuencia del enfriamiento (glaciaciones) o calentamiento de la tierra. Según Prieto, "la última bajada del mar a su nivel actual ocurrió hace unos 4.500 años, por lo que el lugar donde hoy se asienta La Charqueada estuvo unos 3.000 años sumergido bajo las aguas oceánicas".
A manera de confirmación de estos movimientos marinos, este arqueólogo -que se ha embarrado y curtido la piel por pasar al rayo del sol decenas de horas- ha detectado evidencias configuradas por los restos fósiles reunidos en un cordón formado por un conglomerado de huesos, valvas, moluscos, vértebras y caparazones de animales marinos a lo largo de un antiguo borde oceánico que se extiende por la actual tierra firme en forma aproximadamente paralela al borde occidental de la actual laguna Merín.
"Este cordón -asevera Prieto, mientras se acomoda el cuello de su camisa- tiene un ancho de hasta 200 metros y una profundidad máxima de 1,30 mts. en la que se identifican los siguientes estratos: arcillas del subsuelo sobre el que se asienta una capa de arena, encima de la cual se encuentran los restos fósiles de animales marinos (bivalvos representados por ejemplares de la familia Aloididae, y gasterópodos identificados como de la familia Hydrobidae) cubiertos por un delgado manto húmico sobre el que se desarrolla el actual tapiz vegetal".
En cuanto a los fósiles de animales extinguidos hace miles de años, el texto-guía del museo da algunos detalles que contribuyen a realzar la enorme tarea de investigación que desde hace medio siglo (con una interrupción de ocho años en los que estuvo preso en tiempo de la dictadura militar) lleva adelante Prieto: "A consecuencia de procesos erosivos, en las playas de la laguna Merín afloran restos de megafauna reconociéndose placas de caparazón de la especie Gliptodonte, marcando su presencia en terrenos habitables transitoriamente por fauna terrestre, entre las transgresiones y regresiones oceánicas, sumándose al hallazgo de restos de la misma clase en otros sitios del área estudiada".
El Laucha cuenta que sin apoyo alguno, con unas vituallas, sale junto a su mujer a recorrer los campos, que piden permiso para entrar a varios de ellos, que para ubicar bien los lugares exactos donde están los cerritos llevaban un papel de calcar en el que, tras dibujar algunas referencias, los ubican en el plano grande, y que hasta inventaron un aparato para medir las alturas.
Tras relatar algunos pormenores que entraña su tarea, Prieto pasa sin que medie pregunta alguna a explicar su teoría de los tres círculos que componen la matriz cultural de un conjunto de rasgos asociados que se repiten, en lo material y en lo espiritual, en una sociedad, en este caso del departamento de Treinta y Tres: "El más pequeño es el que representa al área urbana, donde alrededor de la plaza principal de la capital se concentra la cultura académica; rodeando a este círculo aparece el del área suburbana, donde están los rancheríos y los barrios donde vive la plebe y en los que surge la cultura popular; y el tercero, el más grande, representa al área campesina, en la que aparecen el folklore y la leyenda, además de ser el sector de la agricultura, donde se producen los alimentos".
Acto seguido, El Laucha pasa a explicar el porqué de esta disquisición, volviendo al primer círculo: "Nuestros directores de Cultura pertenecen a esa área, tiene todos una formación académica", asegura. "A nuestra Casa de la Cultura le falta olor a rancho y a humo, le falta tierrita".

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/los-cerritos-de-indios/cultural_603606_111104.html

Hallan nuevos efectos de la falta de luz y el estrés

Fueron evaluados en voluntarios en un simulado viaje a Marte

Por **Fabiola Czubaj** | LA NACION

Interior de la "nave" construida en la Academia de Ciencias rusa, donde vivieron un año y medio los voluntarios. Foto: AFP

¿Qué es lo que los trabajadores del subte, los mineros de San Juan o los habitantes de Tierra del Fuego pueden tener en común con los tripulantes de un viaje simulado a Marte? Nada más ni nada menos que la forma en la que el sistema nervioso autónomo, que regula desde la presión y el ritmo cardíaco hasta el estado de alerta, reacciona a la falta de luz natural suficiente.

En el mayor experimento realizado hasta ahora sobre los efectos del aislamiento en la salud, que hoy finaliza en Moscú, un equipo de la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica, y un investigador del Conicet dieron un paso más allá en el conocimiento de cómo la exposición habitual a la tercera parte de la luz que tendría una oficina bien iluminada o menos el 1% de la luz del mediodía de un cielo diáfano puede influir en las funciones involuntarias del organismo.

"Sabemos que la falta de luz natural tiene distintas consecuencias en la salud, como la depresión, la falta de concentración o la alteración del sueño. Pero no sabemos tanto sobre cómo reacciona el sistema nervioso autónomo, que no depende de nuestra voluntad. Observamos que en un mes la actividad del sistema disminuye durante la vigilia de manera muy parecida al período de sueño", explicó el doctor Daniel Vigo, investigador asistente del Conicet que está analizando con sus colegas belgas los datos psicofisiológicos de los seis "astronautas" de este viaje simulado al planeta rojo.

Viaje simulado

Después de un año y medio dentro de una estructura especialmente construida en uno de los institutos de la Academia de Ciencias de Rusia, los seis tripulantes de la misión Mars500 abandonarán hoy la "nave". Allí hicieron una enorme cantidad de experimentos diseñados por equipos científicos de 40 universidades e institutos de investigación del mundo.

Con esto, el proyecto del Instituto de Trastornos Biomédicos de Moscú y la Agencia Espacial Europea apuntó a determinar en un viaje espacial simulado cómo el aislamiento y el estrés prolongado influyen en el organismo y la conducta. A diferencia de lo que sucedería en una cápsula espacial real, los tripulantes no estuvieron permanentemente expuestos a la radiación y la falta de gravedad, excepto durante algunas pruebas.

"Cuando no hay gravedad, el cuerpo se modifica tanto que no se podría medir tanta información. En estos astronautas, en cambio, lo que se determina o se observa es producto del estrés o el confinamiento prolongados", indicó Vigo, que también es docente de la Universidad Católica Argentina (UCA) y científico visitante del Departamento de Psicología de la Universidad de Lovaina.

Sin reacción suficiente

Cuando disminuye la actividad del sistema nervioso que nos ayuda a estar alertas y defendernos o huir de alguna amenaza, aumenta la posibilidad de no tener capacidad suficiente de reacción.
"El hecho de haber encontrado esto nos puede dar una pista más de cómo funcionan los trastornos asociados con la falta de luz natural, ya que se desconoce cómo se modifica la actividad del sistema autónomo en, por ejemplo, los trabajadores de subte, los habitantes de latitudes extremas, como Tierra del Fuego o Suecia, o quienes trabajan en las minas", dijo Vigo sobre las posibles aplicaciones de estos resultados que se están presentando en el Space Forum 2011 de Moscú, dedicado al 50° aniversario de la primera misión espacial.
También se presentarán en el próximo congreso de la Sociedad Argentina de Investigación Clínica.
Además, el equipo está utilizando información obtenida en Mars500 sobre distintos métodos de estudio para evaluar el estado de alerta, el sueño y la actividad del sistema autónomo en choferes profesionales y médicos residentes.
El equipo analizó también los resultados de las mediciones de la presión y los latidos diarios registrados en cada tripulante con un monitor Holter para explicar estos efectos del aislamiento y la falta de luz durante los primeros cien días de la misión.
"Normalmente, la frecuencia cardíaca y la presión descienden durante la noche. Y luego de un par de meses de confinamiento, observamos lo mismo durante el día, como también cambios en el patrón del ritmo cardíaco", resumió el investigador.
Es que en los tres primeros meses de aislamiento, la presión disminuyó 10 mmHg, de 120/70 a 110/60 mmHg, mientras que la frecuencia cardíaca en los períodos de vigilia se redujo 10 latidos por minuto (de 75 a 65 latidos por minuto), confundiéndose así con los valores registrados durante los períodos de sueño.
"Las consecuencias de estar un año y medio aislados y bajo condiciones de luz débil son una verdadera incógnita, ya que nunca una tripulación había estado tanto tiempo en esas situaciones", señaló Vigo.
Con la información de los 18 meses de "vuelo", el equipo podrá responder también cómo estas alteraciones de las funciones influyen en el nivel de rendimiento de una persona o en el estado anímico con el paso del tiempo..

http://www.lanacion.com.ar/1420289-hallan-nuevos-efectos-de-la-falta-de-luz-y-el-estres

Los libros y las películas de Sergio Bizzio

Dirigirá un film concebido, dice, como "teatro móvil" y presentará una nueva novela, con trama inspirada en sus lecturas de autores japoneses y con un título abierto a las asociaciones literarias: Borgenstein

Por **Luciana Olmedo-Wehitt** | Para LA NACION

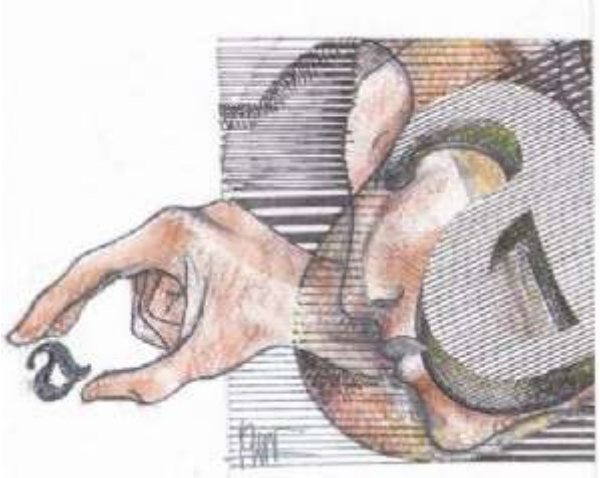
Foto: LA NACION / Andrea Knight

Es muchas cosas: escritor, guionista, director, dramaturgo y músico. Además, Sergio Bizzio reivindica su condición de *outsider* , un personaje atípico en el panorama de la cultura autóctona.

No fumar es un vicio como cualquier otro , su segundo largometraje, se estrenó hace pocas semanas en el cine Cosmos, y su novela *Realidad* , editada en 2009 por Mondadori, será llevada a la pantalla grande por Emilie Deleuze, la hija del filósofoGilles Deleuze. Por otra parte, en enero Bizziocomenzará a rodar una película concebida, dice, como una suerte de teatro móvil. "El escenario es un taxi cargado de explosivos. Los personajes son el chofer, que se dirige hacia su objetivo, y un chico que se mete sorpresivamente en el auto durante un embotellamiento." Además, el próximo jueves se estrenará *Un amor* , dirigida y escrita por Paula Hernández, pero basada en un cuento de Sergio Bizzio.
En cuanto a la literatura de ficción, su *métier* original, tiene casi lista una nueva novela. El título será *Borgenstein* . "Está narrada en primera persona por un médico que durante todo un año no ha podido ver a su mujer despierta. Tampoco ella ha tenido la oportunidad de verlo despierto a él, por culpa de sus respectivas ocupaciones. Cuando ella llega del trabajo, por la noche, él duerme, y cuando él se levanta, por la mañana, duerme ella. La situación se prolonga hasta que uno de los pacientes del doctor, un hombre llamado Borgenstein, intenta asesinarlo", dice Bizzio.
Reconoce que escribió este texto bajo los influjos combinados de los japoneses Yasunari Kawabata y Junichiro Tanizaki, sus únicas lecturas durante meses. "Acosado por Borgenstein, el médico lo abandona todo y se refugia en una casita en la ladera de una montaña. Es un lugar hermoso, solitario, con una cascada a metros de la ventana, un salto de agua muy ruidoso que al principio le parece el paraíso, pero que poco a poco comienza a enloquecerlo."
En cuanto al título, aclara: "Borgenstein no tiene nada que ver con Borges, excepto por el hecho de que los dos escribían poemas y que los dos han muerto"

http://www.lanacion.com.ar/1419916-los-libros-y-las-peliculas-de-sergio-bizzio

Microrrelatos



HOY me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.
HUBO una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho.
CUANDO despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
("Fecundidad", "El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio", y "El dinosaurio", de Augusto Monterroso).
* * * *
CADA frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente.
("Escribir", de Adolfo Bioy Casares).
* * * *
LA mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.
EL espíritu es solvente de la carne. Pero yo soy de tu carne indisoluble.
DIOS todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso.
("Cuento de horror", "De John Donne" y "El mundo", de Juan José Arreola).
* * * *
SALIÓ por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su larga cabellera negra.
("Dolores zeugmáticos", de Guillermo Cabrera Infante).
* * * *
MIENTRAS Aladino duerme, su mujer frota dulcemente su lámpara maravillosa. En esas condiciones, ¿qué genio podría resistirse?
("100", de Ana María Shua)
* * * *
EN Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato responde que será reprobado...
("El adivino", de Jorge Luis Borges).
* * * *
Y DESPUÉS de hacer todo lo que hacen se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.
("Amor 77", de Julio Cortázar).
* * * *
-¿QUIERES soplarme en este ojo? -me dijo ella-. Algo se me metió en él que me molesta.
Le soplé en el ojo y vi su pupila encenderse como una brasa que acechara entre cenizas.
("Ardiente", de José de la Colina).
* * * *

LAS ramas se poblaron de pájaros. Sonó un disparo y el árbol cayó pesadamente.
("Pájaros", de César Antonio Alurralde).
* * * *
MI madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.
(Sin título, de César Vallejo).
* * * *
ALGUIEN preguntó al señor K. si había un Dios. El señor K. respondió:
-Te aconsejo que medites si tu comportamiento variaría según la respuesta que se dé a tu pregunta. Si tu conducta no varía, dejemos el asunto. Si tu conducta varía, te puedo prestar un servicio diciéndote que tú mismo lo has decidido: necesitas un Dios.
CUANDO el señor K. oyó que sus antiguos discípulos lo elogiaban, dijo:
-Cuando los discípulos han olvidado los errores de su maestro, éste los sigue recordando.
-¿QUÉ hace usted cuando ama a una persona? -preguntaron un día al señor K.
-Hago un bosquejo de ese ser -respondió el señor K.- y procuro que se parezca a él.
-¿El bosquejo?
-No, el ser.
("¿Hay Dios?", "El elogio", y "Cuando el señor K. amaba a una persona", de Bertolt Brecht).
* * * *
(Todos los textos de esta página fueron extraídos del libro El microrrelato, teoría e historia, de David Lagmanovich, editado por Menoscuarto, Palencia, 2006. Otros más pueden leerse también en el libro del mismo autor La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico).

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/textos/cultural_603607_111104.html

Páginas

Filosofía

ESCALAS COOPERANTES. Unidad de lo micro, lo meso y lo macro, de Dardo Bardier. Edición de autor. 484 págs. Montevideo, 2011.

DESDE SUS PRIMEROS trabajos publicados, referidos a la percepción visual humana, se podía percibir la preocupación de Dardo Bardier por el límite entre la imagen mental del mundo percibido y la realidad. Este arquitecto y filósofo se preocupa a menudo por el poder separador del ojo, es decir, su capacidad de discernir entre dos objetos muy pequeños. ¿Cuál es la ubicación precisa, en nuestra mente, del límite que hace que percibamos un conjunto de objetos discretos como un continuo? Una línea dibujada por una pluma con tinta china es en realidad una aglomeración de coágulos de hollín incrustados en la trama microscópica del papel, pero para nosotros es una línea, con todas las ideas asociadas a la continuidad que eso conlleva.

Su libro más reciente, Escalas cooperantes, se propone a sí mismo abiertamente como libro de filosofía, cuyo asunto se explicita en el subtítulo: "Unidad de lo micro, lo meso y lo macro".

Como buen realista, Bardier es afecto a diagramas claros y precisos, a la expresión de algunos asuntos mediante simbología de la lógica formal o matemática, y a citaciones de fuentes científicas. Resulta claro su gusto por Russell y Monod. Entre los uruguayos, Vaz Ferreira ocupa un lugar importante.

Para Bardier, "escala" es "el lado cuantitativo del universo", y da a la palabra una amplitud de significados que a veces resulta desconcertante: escalas de tamaños, de cantidades, de durezas. No se detiene ante la posibilidad de una interacción entre la idea de escala y la ética:

"Sería poco ético que, al haberme tropezado con un problema que nos puede afectar a todos, yo no lo denunciara. Porque, como persona, me debo a muchas entidades sociales, no sólo a mi yo más particular. Es ético buscar la mejor colaboración en, y entre, los diversos niveles de lo humano. Si no apoyamos esa colaboración inclusiva, peligra nuestra existencia. Y con ella nuestra ética" (EC, 255).

La conciencia tampoco escapa de su inclusión en la discusión escalar:

"[…] si queremos superar la ingenua concepción exclusivista de nuestra conciencia, la que nos sugieren nuestros sistemas orgánicos, no hay otra solución que investigar, por fuera y por dentro, todos los niveles de funcionamiento orgánico involucrados en la conciencia, más todas sus interacciones. Todas las escalas de conciencia. La conciencia inclusiva debe ser nuestro tema". (EC, 319).

Escalas cooperantes parte de una idea altruista que no parece estar sometida a ninguna variación de escala: los seres humanos vivimos en sociedad, y nuestra supervivencia depende de que seamos cooperantes. La tesis de Bardier es que los distintos sistemas de la realidad interactúan positivamente (cooperando) sólo si sus escalas son asimismo cooperantes (pone como ejemplo los engranajes de un reloj, cuyos materiales deben tener similar escala de dureza para poder cooperar entre sí). El programa filosófico de Bardier parece proponer una profundización del estudio de las escalas en sus relaciones con los aspectos éticos y de conciencia, como forma de mejorar la convivencia social.

C. R.

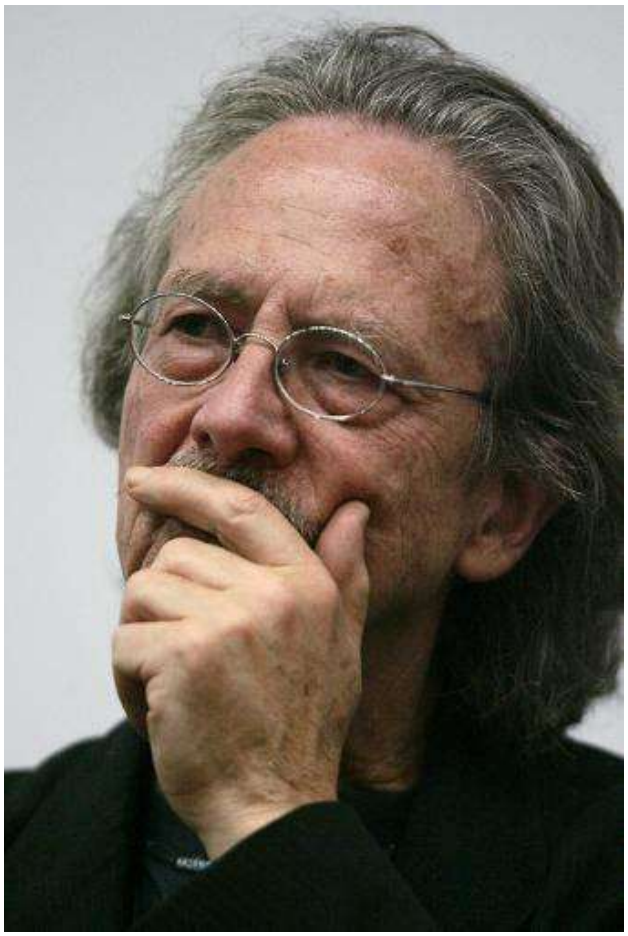
Novela II

PAPELES EN EL VIENTO, de Eduardo Sacheri. Alfaguara, 2011. Bs. As., 413 págs. Distribuye Santillana.
TRES AMIGOS de toda la vida del barrio porteño de Castelar comparten una historia y una obsesión. Se les acaba de morir la cuarta pata de la mesa, "el Mono" y, sin permitirse mucho lugar al duelo, tienen que cumplir una misión casi imposible: vender a un jugador de fútbol de cuarta categoría y así recuperar el dinero invertido por su amigo muerto, para que su hijita pueda recibir una herencia. Este es el esqueleto de Papeles en el viento, la tercera novela del escritor argentino Eduardo Sacheri (Buenos Aires, 1967). Escrita casi con el pulso de una novela de aventuras, sumerge al lector en una odisea ridícula y entrañable que sirve como excusa para hablar de un barrio, de una ciudad , de un mundo (el futbolístico) y de la amistad entre tres varones.
Los tres se criaron juntos y, después de los cuarenta, lo único que comparten es su amor incondicional por Independiente y el vacío que dejó el Mono. Como cualquier mesa, cuando se rompe una de las patas todo se va al demonio y es a partir de esa fisura donde empieza a armarse una historia llena de vaivenes, teñida de humor y guiñadas populares. En ella los personajes, gran fuerte de esta novela, van tomando espesor a lo largo de la narración.
Sacheri vuelve aquí a temas que ya son su marca registrada. Luego del éxito de su primera novela La pregunta de sus ojos (que Juan José Campanella transformó en la oscarizada película El secreto de sus ojos) y de Aráoz y la verdad (2008), el escritor argentino pone una vez más el foco en el fútbol y el barrio, los fetiches de sus primeros relatos. Pero esta vez el universo futbolero no está puesto en primera plana sino que se va dibujando de a poco con las artimañas que inventan los personajes para vender al ignoto y venido a menos Pittilanga.
Papeles en el viento es una novela sobre muchas cosas, pero fundamentalmente es una novela sobre el paso del tiempo. Sobre tres tipos que están en esa bisagra complicada entre el abandono (o no) de los sueños adolescentes y la materialidad de la muerte. Se les murió el amigo, por lo tanto, ellos se pueden morir. Ahora tienen que elegir cómo seguir viviendo y enfrentar los rencores, reproches y claroscuros típicos de un triángulo amistoso.
Sacheri construye así una historia consistente, poco pretenciosa, escrita con ligereza y humor. Y logra enganchar al lector desde las primeras páginas, aunque después abuse un poco de los recursos coloquiales, "pagando" su deuda con Fontanarrosa (de quien se declara admirador).
A. F.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/paginas/cultural_603597_111104.html

Handke en otro tiempo

CECILIA DREYMÜLLER 05/11/2011



Peter Handke rompe el largo silencio al que se sometió tras su polémica posición respecto a Serbia. El autor austriaco, convertido a la creencia ortodoxa, habla sobre la libertad del viaje, la herencia literaria, la de la propia lengua y las tragedias balcánicas.

En su casa rodeada de castaños, situada entre París y Versalles, recibe un Peter Handke (Griffen, Austria, 1942) cuyo aspecto humilde y voz apenas audible están en fuerte contraste con su fama de estrella mediática y de hombre combativo, defensor de causas controvertidas. Tres de sus libros se publican ahora en español: sus notas viajeras reunidas en *Ayer, de camino* (Alianza), sus apuntes sobre 'Yugoslavia bajo las bombas' en *Preguntando entre lágrimas* (Ediciones Alento y UDP) y sus conversaciones con Peter Hamm recogidas en *Vivan las ilusiones* (Pre-Textos). Tras la solidaridad mostrada con el pueblo serbio durante las guerras yugoslavas y su asistencia al entierro del expresidente Milósevic, en 2006, fue víctima de una campaña mediática que no sólo condenaba su postura política sino que descalificaba también su obra literaria. En los textos reunidos en *Preguntando entre lágrimas* describe este proceso y aclara los motivos de su compromiso. Las anotaciones de viaje de *Ayer, de camino*, en cambio, recogen justamente la época antes del estallido del conflicto bélico en Yugoslavia. Acaba de volver de un viaje a Eslovenia, después de pasar por Salzburgo, donde se ha estrenado su más reciente obra de teatro, *Immer noch Sturm* (sigue la tormenta).

"Las democracias de hoy, en realidad, son las nuevas dictaduras, las dictaduras humanitarias y económicas"
PREGUNTA. ¿Qué le llevó a hacer este viaje tan largo entre 1987 y 1990?
RESPUESTA. Simplemente, no tenía piso. Había dejado mi casa en Salzburgo, y mi hija, la primera, fue a Viena a estudiar. Entonces yo me permití cumplir un sueño que tenía desde hacía mucho tiempo, el de estar yendo de un sitio para otro durante unos años. Al final, fueron dos años y medio.
P. En el libro se percibe un anhelo grande buscar paz y calma ¿Cómo encaja la tranquilidad con el viaje?
R. Está la famosa historia de los enfermos mentales en la Edad Media, que cuando se ponían agresivos se les montaba en un barco; se tranquilizaban con el movimiento. En este sentido, viajes y tranquilidad pueden ser perfectamente compatibles. Para mí, al menos. Viajando por mi cuenta, se entiende. No es ningún contrasentido.
P. Son importantes las observaciones en iglesias y monasterios románicos, en Italia, España, Francia. Este viaje parece ser también un viaje hacia la espiritualidad.
R. Espiritualidad es una palabra que no habría que utilizar demasiadas veces. Pero hacia el espíritu, sí. Siempre me ha extrañado que Goethe, en el *Viaje a Italia*, habla con rechazo y espanto de las figuras románicas, por ejemplo, en Verona, en San Zeno. Las llama caricaturas. A mí me atrae lo espiritual, la espiritualidad soñadora de las figuras románicas, de sus posturas, cómo están puestas entre ellas, sin retorcimiento. No como en el arte gótico, donde está todo puesto en punta, hacia el cielo, como una flecha; en el arte románico todo queda en la tierra y, sin embargo, se siente en la redondez de una cabeza el cielo, la bóveda del cielo ¿no? En Santo Domingo, en Soria, para mí la fachada era pura música.
P. En relación con la contemplación de las formas románicas hay en el libro muchas anotaciones con citas bíblicas, reflexiones sobre Dios y lo divino. ¿Hay en el viaje también algo de búsqueda religiosa, de las raíces católicas?
R. No. Es una búsqueda sobre cómo describir a una persona, cómo relatarla. No me gustan las descripciones reales, naturalistas de las personas, tal como magistralmente las da el siglo XIX, en Stendhal o Flaubert, o también, de forma distinta, en Tolstói y Dostoievski. Me es ajeno. Me gustan los contornos fuertes, como en el arte románico. Es decir, el contorno da la forma, en el contorno, el lector o el observador vuelve a encontrar a las personas. Estaba buscando una épica diferente. Que encontré como lector en las epopeyas medievales; me dejé habitar por sus personajes. Intenté contemporizarlas también en *El año que pasé en la bahía de nadie*, en *La pérdida de la imagen* y en *En la noche sobre el río Morava*. Éstas, en el fondo, son novelas medievales, epopeyas más que novelas. En este sentido, no creo tanto en la novela sino en lo épico; el relato que viene de lejos y se balancea hacia la lejanía. Dicho con otras palabras, soy un enemigo de la escritura psicológica.
P. Le cito una frase de
Ayer, de camino: "Cuando te mueves en los lugares adecuados, en el tiempo adecuado, en la luz adecuada, el mundo, todavía, se convierte en cuento". ¿Es usted un romántico?
R. No sé si soy un romántico. También tengo necesidad de ser clásico. Pero permeable, no como Goethe. Aunque Goethe tuvo la suerte -o mala suerte, según se mire- de vivir en una época en la que eso era generalmente aceptado. Acabo de volver a leer *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, y es un libro espantoso. Me he dado cuenta de que lo ha ensamblado, ha trampeado una cohesión que no existe. En este momento entendí que los románticos, con su escritura fragmentaria
..., la explosión del romanticismo tenía que suceder: Novalis, de otra manera Kleist, o Eichendorff, que dejó tantas cosas abiertas y no pretendió unirlas a la fuerza. Como hizo, sin embargo, Goethe al final. Lo metía todo en una novela, en vez de dejarlo en fragmentos. Pero a él se lo pasaron por alto. En este sentido, me alegro de vivir ahora, porque no todo es aceptado sin más..., por mí mismo tampoco.
P. En el libro desea para la humanidad poder subirse a una
"traumbarke" -una barca de sueños-. Si esto no es un pensamiento cien por cien romántico no sé qué se puede llamar romántico entonces.
R. Tengo tal vez momentos románticos, pero no me abandono a ellos. Aunque a veces uno también debe abandonarse. A menudo he dicho que la literatura verdaderamente buena se parece a una bonita canción de moda.
P. En estos apuntes, se abre a un proceso de aprendizaje en el que se exige mucho.

R. Sí. Voy al compás del mundo. No voy a mi aire, me acoplo a un compás. Acompaño las cosas que veo. Y lo que penetra en mí lo transmito. Es lo que corresponde. Aprendo de lo que leo, faltaría más.
P. En la primera parte del libro, persigue la tranquilidad; más adelante, la meta es la permeabilidad.
R. La permeabilidad es lo decisivo. Lo que cuenta es que el escribiente se convierta en una figura de tránsito, por la que pasan todas las cosas. Aunque, ¿quién jamás ha conseguido esto? No sé; Homero, tal vez, y Georges Simenon (risas). A veces William Faulkner. La literatura, en realidad, no progresa, tiene variantes. Escribir ahora como Simenon, eso no puede ser. Una vez dije, hace mucho tiempo: ay, si supiera escribir como Chéjov, historias de estas, obras de teatro como Anton Chéjov. Y entonces alguien me dijo: "¡Pero, si eso ya existe!, no te hace falta. Escribe lo que te transmitió Chéjov, de su mundo, de su movimiento y ritmo, de su calidad, y sobre todo de su temblor". Una vez dije, un gran autor cierra el camino a sus sucesores, pero sólo para que encuentren su propio camino. O sea, lo contrario de alguien como Thomas Bernhard, quien es fácil de imitar, en realidad. Un escritor que es fácil de imitar, en el fondo, no merece ser llamado como tal.
P. ¿De dónde viene tanta expansión mundana, tanta sabiduría occidental y oriental?
R. Tonterías. No soy ningún autor internacional. Soy del campo. En el pueblo del que vengo también había budistas, sólo que no los llamaron así. Había un muecín, un alminar, aunque, naturalmente, no estaban allí. Había indios, todo lo que de chico deseaba. Todo proviene del lugar de origen, de los padres, de los antepasados. Naturalmente, uno también se hace a sí mismo, pero no es posible hacerse enteramente. En ningún sentido. No, todo está allí. Antes pensaba a menudo, Dios mío, ¿por qué no he nacido a orillas del Misisipi, como William Faulkner? Pero ahora sé que los riachuelos de mi infancia eran el Misisipi. O pensé, cuando tenía veinte años y leía a Thomas Wolfe y Sherwood Anderson o Dreiser y John Steinbeck, vaya, qué mundo más ancho, y en mi casa todo tan estrecho. Hoy sé que fueron ellos, los escritores, los que lo crearon. Y yo lo tengo que hacer también, hace tiempo que lo sé, y lo puedo hacer, pues este mundo ancho siempre estuvo allí. Sólo que yo lo ignoraba, en mi mente parcialmente obtusa, porque siempre existía en mí el sueño del hombre grande en los hombres pequeños que veía en mi pueblo. Hoy ya lo sé.
P. La infancia en esta región fronteriza le marcó también lingüísticamente.
R. Sí, sí. En casa se hablaba el dialecto esloveno de Carintia. Mi madre hablaba esloveno puro. Yo menos. En el pueblo al que pertenecíamos y que estaba a un kilómetro y medio, sin embargo, estaba mal visto hablar esloveno. Durante el Tercer Reich, allí la gente era estrictamente nacionalsocialista. El esloveno estaba prohibido, y en la aldea había peligro de deportación. Algunas granjas fueron desalojadas; llevaron a la gente a Alemania, a los campos, y trajeron en su lugar a granjeros alemanes o tiroleses.
P. En su obra de teatro
Immer noch Sturm rinde homenaje a estos antepasados. Poca gente sabe que la única resistencia armada contra los nazis dentro del Reich la protagonizaron los austriacos de habla eslovena.
R. Sí, así es, esto tuvo lugar en las montañas de la Carintia meridional. Y es algo de lo que sólo hace unos años se ha empezado a hablar. Probablemente porque dentro de las familias el dolor era demasiado grande. A los partisanos hace poco se les llamaba todavía bandidos, igual que hicieron los seguidores de Hitler. Y la hendidura pasaba a menudo por en medio de las familias. También en Carintia, los peores torturadores al servicio de los nazis eran los lugareños. En eso eran muy hábiles: fueron eslovenos, croatas, serbios, griegos o franceses los que hicieron el trabajo sucio. Y algunos de los eslovenos de Carintia fueron los asesinos de sus hermanos y hermanas. Esto es una tragedia.
P. Estos antecedentes ¿seguramente han marcado su relación con Yugoslavia?
R. Naturalmente. Mi madre hablaba mucho de su hermano mayor, que era fruticultor. Yo estoy completamente impregnado por las historias de amor que mi madre contaba de sus dos hermanos que tuvieron que morir por Hitler y que, en realidad, estaban a favor de Yugoslavia. Y de este hermano mayor, que se fue a Maribor, en Eslovenia, a la ciudad yugoslava más cercana, existen muchas pruebas de que quiso convencer a la familia para tomar partido por los yugoslavos.
P. En
Ayer, de camino anota en 1989: "No entra en cuestión ningún país en el que esté vigente la pena de muerte. ¿Y qué pasa con tu Yugoslavia?".
R. En 1989, la pena de muerte existía todavía en Yugoslavia, aunque, después de 1980, cuando murió Tito, no fue ejecutada ni una sola vez, que yo sepa. En esa época hice un llamamiento en los periódicos yugoslavos para abolir la pena de muerte, como se hizo en Francia. Que esta misma Francia lance bombas sobre otros

países -también una forma de pena de muerte- es harina de otro costal. Las democracias de ahora se permiten, más allá de sus fronteras, comportarse como si fueran dictaduras. Las democracias de hoy, en realidad, son las nuevas dictaduras, las dictaduras humanitarias y económicas: lo más hipócrita que hay. Vivimos en una época de hipocresía total, antes regía la violencia pura y dura, pero ahora estamos frente a una violencia azucarada, no menos brutal.

P. ¿Los Balcanes se han desmitificado para usted?

R. No, de ninguna manera. Los países de la tan feamente llamada ex-Yugoslavia siguen siendo los últimos y más terribles de los países encantados. Yo intento representarlos como quizás lo habría hecho Stendhal: con ligereza, con gracia y, sin embargo, con cierto dolor, con cierta conciencia de pérdida. Son pueblos trágicos: los albaneses lo son y los serbios, los bosnios también, los musulmanes; los croatas tal vez lo sean menos (ríe con amargura). Las tragedias se trasladan y todo esto es digno de ser contado. En 'Las tablas de Daimiel' (en *Preguntando entre lágrimas),* donde cuento qué pasa en los campos de refugiados. Había entonces más de un millón de refugiados, Serbia estaba llena, y su situación era escandalosa, también en Croacia.

P. ¿Sigue pensando que Milósevic era una figura trágica?

R. Ya no quiero decir nada más sobre este tema. Cada vez que abro la boca me atribuyen palabras e intenciones que nunca he expresado. Estoy harto de esto.

P. En su libro hay una continua exposición y reflexión de cuestiones religiosas, especialmente del Nuevo Testamento. ¿Qué significa la figura de Cristo para usted?

R. Los evangelios son historias maravillosas.

P. Permítame que le cite otro pasaje: "La historia de Jesús como una historia dramática de descubrimiento. El descubrimiento de lo divino en sí".

R. Sí, esto lo podría haber dicho Hölderlin. Él hablaba del "pobre dios dentro de uno". Hay que hacer todo lo posible para que no permanezca pobre y abandonado. ¡Existe, es materia! Nosotros podríamos ser mucho más grandes. Pero esta materia, que es al mismo tiempo espíritu -y en ello no hay contradicción- es combatida por los tiempos que corren o por nosotros mismos.

P. ¿Y cómo es que se ha convertido a la Iglesia ortodoxa?

R. Porque allí no hay jerarquías tan fuertes. No son tan palpables. Una vez visité a un patriarca, un hombre diminuto de Serbia, que no tenía nada de cabeza de Iglesia. Por otro lado, tal vez la gente necesite tener una cabeza, como el Papa; el general abandono de la gente les lleva a buscar un sustituto de figura paterna. De todos modos, no hago proselitismo para la fe ortodoxa. Pero no me interesan quienes se jactan de ser ateos, me parecen tontos. Tengo más confianza en alguien que dice creer en algo. Puede haber otro tiempo que el que pasamos tan profanamente, otra luz. Este otro tiempo impulsa mis libros, desde *Carta breve para un largo adiós.* Aunque no hay que hablar tanto de ello, hay que practicarlo.

P. Pero, convertirse a la Iglesia ortodoxa por la estructura menos jerárquica, siendo la ortodoxa una confesión tan conservadora, esto no puede ser la razón.

R. Pues mis otras razones no le importan a nadie.

Cecilia Dreymuller es crítica literaria y traductora de algunas de las obras de Peter Handke

http://www.elpais.com/articulo/portada/Handke/tiempo/elpepuculbab/20111105elpbabpor_3/Tes

El pensador de instantes

JOSÉ ANDRÉS ROJO 05/11/2011

En una anotación hecha en Dubrovnik a finales de 1987, Peter Handke dice: "El pensador de instantes': solo esto soy yo". Así que no hace falta ir muy lejos en *Ayer, de camino,* que reúne sus apuntes hechos entre noviembre de ese año y julio de 1990, para saber lo que se tiene entre manos. Para contar lo que hace sirve una imagen, la de un hombre que camina. Y también para explicar su manera de proceder cuando se trata de sus anotaciones: porque entonces Handke camina y va escribiendo. "Uno de los problemas de mi vida es (ha llegado a ser) el hecho de que vincule mi destino con el de mi escritura", apunta en 1988 en Brazzano, Italia. Luego se pregunta: "¿No será ya hora de dejarlo?".
Jesenice, Ljubljana, Hrastovlje, Piran, Rovinj, Krk, Split, Trogir... O si se prefiere por países en vez de por ciudades: Eslovenia, Croacia, Macedonia, Grecia, Egipto, Francia, Alemania, Japón, Portugal, España, Reino Unido... Handke camina y camina ("Mi Europa unida: la de los caminos del campo y de las tapias de los campos de labor", afirma), viaja en trenes y en autobuses, coge el avión. Apunta lo que se le ocurre cuando toma contacto con las gentes y las cosas. En *Ayer, de camino* escribe sobre iglesias bizantinas, ruinas islámicas, oráculos. Se refiere a Goethe, Hölderlin, Kafka, Chéjov, Keats o Char, o a Van Gogh, Matisse o Rembrandt, al cine de Ozu. Está obsesionado con las formas del románico, vuelve una y otra vez a los Evangelios. Toma notas para *La pérdida de la imagen,* cuenta de los libros que escribió durante esos meses -*Ensayo sobre el cansancio* (en Linares), *Ensayo sobre el jukebox* (en Soria)-, habla de otros proyectos. Piensa en la alegría, la lentitud, el abandono. En Sevilla sigue a una mujer policía y en Cataluña se reencuentra varias veces con un afilador ambulante, en Alaska trata de los indios tlingit, rinde homenaje a Wittgenstein cuando visita Cambridge. Confiesa sentirse más cerca de los cantantes (Van Morrison, Dylan, Neil Young...) que de los poetas. Echa pestes de los periódicos, cita a Basho: "Incluso los ojos de los peces están mojados por las lágrimas".
Pensar los instantes, agarrar con las palabras lo que se desliza y fluye y se precipita y se pierde, no tener a mano sistema alguno de referencias sino sólo la propia mirada, ir a la deriva (sin método, sin mapas, sin guía). Handke manifiesta a veces sus temores por el sentido de lo que hace. En Linares, por ejemplo, escribe: "¿Qué significa 'levitación' (Teresa de Ávila)? Aquí, (...), en la llamada levitación, consigues una y otra vez la conexión con tus fundamentos; entonces no tengas miedo de ninguna irrealidad; a la realidad de la historia prefiere la de lo que sucede a cada momento, la del devenir, del ser, del desaparecer, esto es la categoría y no la historia".
Miedo a la irrealidad. Handke alude entre líneas a la caída del muro de Berlín, en noviembre de 1989, con un comentario lacónico. A la brutal represión que el Gobierno chino desencadenó en Tiananmen en junio de ese mismo año no le dedica tampoco mucho espacio. Repite, eso sí, los nombres de algunos de los ejecutados como si rezara una plegaria: "Xu Guoming / Meng Duo / Bian Hanwu / Yan Yuzron...". También en los escritos que ha dedicado a la antigua Yugoslavia ("En el fondo, no hice otra cosa que pinchar con palabras un nido de avispones y bombas", le explica a Peter Stamm en *Vivan las ilusiones)* sigue su procedimiento habitual: acercarse a los lugares y las gentes para escuchar y preguntar, y huir de cualquier versión oficial o de las interpretaciones partidistas. En *Preguntando entre lágrimas* se recogen dos textos sobre las visitas que realizó a Yugoslavia en 1999 y sus piezas sobre el Tribunal de La Haya y el juicio a Slobodan Milosevic. Quiere hablar de la tragedia de un pueblo y de la destrucción de un país; procura escapar de esas "difamaciones formuladas con palabras prefabricadas" y "empleadas como una ametralladora".
Handke cometió el error de decir, durante la guerra, que "los serbios son todavía más víctimas que los judíos" y, aunque se retractó inmediatamente, quedó estigmatizado. Y fue al funeral de Milosevic, donde dijo unas palabras, como si no supiera que los gestos pesan a veces más que los mensajes. Ahí está su "irrealidad": habló allí porque quería criticar "el lenguaje de un mundo que supuestamente sabía la verdad acerca de este 'carnicero' y 'dictador". No lo hizo por "ninguna lealtad hacia Slobodan Milosevic". La inmensa mayoría entendió, y seguramente con razón, que su presencia significaba su apoyo a un caudillo nacionalista. Handke y su obra tardaran aún mucho en zafarse del simbolismo de esas iniciativas. El hombre que quiso atrapar el dolor de todos los yugoslavos no debió asistir al funeral del político que gobernaba a los serbios cuando se

produjo lo que el mismo Handke define como "el peor 'crimen contra la humanidad' cometido en Europa después de la Segunda Guerra Mundial", el de Srebrenica.
Ayer, de camino. Anotaciones, noviembre de 1987 a julio de 1990. Peter Handke. Traducción de Eustaquio Barjau. Alianza. Madrid, 2011. 705 páginas. 26,50 euros. *Preguntando entre lágrimas. Apuntes sobre Yugoslavia bajo las bombas y en torno al Tribunal de La Haya.* Peter Handke. Traducción y prólogo de Cecilia Dreymüller. Alento. Madrid, 2011. 231 páginas. 20 euros. *Vivan las ilusiones. Conversaciones en Chaville y otros lugares.* Peter Handke-Peter Stamm. Traducción de Eustaquio Barjau. Pre-Textos. Valencia, 2011. 151 páginas. 26 euros.

http://www.elpais.com/articulo/portada/pensador/instantes/elpepuculbab/20111105elpbabpor_4/Tes

El Ory que reluce

ANTONIO PUENTE 05/11/2011

Señalado de poeta postista y ciudadano asumidamente *postizo,* Carlos Edmundo de Ory no parece ahora más póstumo que en vida. En fecha tan redonda, y esbelta, como el 11 del 11 del 11, se cumple un año de su desaparición. Un capicúa muy propio (entre cábala de fútbol y supercuponazo posdifuntos) para su fijación por las autodefiniciones más saltimbanquis. "Soy un *errantómano* en permanente *orgiasmo",* decía; y se aviaba, para corroborarlo, con una rica panoplia de disfraces, acordes al carnavaleo de su Cádiz natal: desde "lobo", "payaso", "apátrida", "trotamundos"... hasta "monje nihilista", "arlequín errante", "náufrago del éxodo", "pordiosero erótico" o "viudo mágico"

... Autor de una poesía de difícil asiento, siempre en proceso y atenta a la conjura de los dualismos más dispares, cuyos restos nunca dejan de formar parte del alud ("En mi poesía no hay sitios; sólo hay fulgor"), una caricaturesca proyección como poeta *maudit,* junto a un cúmulo de paradojas, ha difuminado su justa ubicación.

Y es que, aun guiado por una insobornable actitud órfica y privadamente fundacional -afín, en ese sentido, a otros coetáneos incunables, como Cirlot, Brossa o F. Pino-, en su caso es posible que el hambre, siempre voraz, de los caricaturistas haya coincidido con sus proclamadas ganas de comer aparte. Pues, en algunos respiros de su "itinerario del solista proscrito", De Ory no se corta en anunciar, por ejemplo: "Me duele el corazón de ser un genio", "El mundo de los necios abandono" o, en fin, "Mi poesía aspira a ser escuchada por Dios"... Pero aun así -tachándose, además, de "huraño criminal de la infancia" o "delincuente puro"-, hay factores objetivos que han incidido en su desdibujamiento. Entre ellos, el desajuste entre una creación tan torrencial y precoz, como ha podido verse luego, y su escasa difusión, hasta que, en 1970, en edición de Félix Grande, apareciera la antología *Poesía, 1945-1969.*

Sólo a partir de *Música de lobo* (Galaxia Gutenberg, 2002), que reúne 14 títulos, en edición de Jaume Pont, se ve del todo el genio horizontal de un De Ory, liberado de restricciones programáticas. "Los dos poderes más grandes son / la excitación religiosa y el anhelo sensual", sintetizará ahí, para agregar en sus *Diarios:* "El erotismo es inseparable de la muerte, y la cantidad de lirismo proviene del aniquilamiento, de la perdición". Bajo esa identidad entre erotismo y destrucción, su rasgo estriba, muchas veces, en dar cuenta de la elegía desamorosa en el momento presente del fervor carnal, y, sobre todo, en equiparar este último al acto poético: "Todo poema vive en los labios donde fue / vivida la dulzura de muchacha besada".

La esencia de la poesía y del amor se expresan a través de la feminidad; "las palabras son mujeres", asevera, para apreciar, en su reverso destructivo, que la reciente mujer amante, ahora "Te mira ojo a ojo Te / pide no sé qué Te mata", y concluir, en otra parte, con estas inquietantes tablas: "Hablar a una mujer que nos ama / de otra mujer que amamos / no se puede hacer en este mundo / ¿Pero quién tiene la culpa? / Yo me callo -nieve helada". Sólo su posteridad cierra el círculo de un poeta *sincronizante,* de vocación polifónica, con los más diversos flancos entretejidos en un *inoperable* palimpsesto. Deja ver, por ejemplo, que la factura de sus cuadros sobresale de sus marcos programáticos.

Así, cofundador, sobre todo, del postismo (1945), un movimiento efímero y tan contradictorio como agazaparse a la *retaguardia del vanguardismo,* y de otros rótulos rutilantes, al rebufo de las modas europeas, parecería que el Ory más *mate* es el que se empeña en calzarse zapatos más pequeños que sus pies; y en darles luego, según cada nueva horma contingente, abruptos cambios de rumbo, lo que, sin duda, resulta ocioso a su demostrada capacidad de navegar en solitario, sin minueto ni carta preconcebida, "Con voluptuosidad de góndola vacía". Por fortuna, reconoce que "Nadie nada nunca me es constante", y que "mi poesía no sale por la puerta, sino por las rendijas", y muy pronto vuelve a surtir el Ory más genuino, aquel precisamente capaz de aunar y pulverizar los ismos más dispares.

El que, hermanando lo órfico y lo dionisiaco, inocula el vanguardismo en las estructuras clásicas, hasta obtener un fluido inextricable; y hace dialogar a Novalis y a Nietzsche con Unamuno y Vallejo (sobre todo, 'Vallejo', como se titula uno de sus poemas emblemáticos).

El Ory que cincela, con los materiales más encontrados, una "autobiografía espiritual", que es, en esencia, carnal ("Amo a una mujer de larga cabellera"). El Ory que se conmina a "escribir a mandíbula batiente", para escrutar "lo callado a manos llenas"; y que ensaya, por eso mismo, una escritura orgánica, de su propia respiración, a través de "libros que son bronquios". El Ory que persigue "poner arriba el abajo" y "llamar a las cosas por sus cumbres". El que proclama: "La poesía es un vómito de piedras preciosas", o también (se puede decir más bajo pero no más oscuro) "Poner un huevo negro en el nido del no-decir". –

Antonio Puente (Las Palmas de Gran Canaria, 1961) es escritor, periodista y crítico literario.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Ory/reluce/elpepuculbab/20111105elpbabpor_1/Tes

Domingo y Delacroix

ANTONIO MUÑOZ MOLINA 05/11/2011

El mundo está bien hecho. Al menos algunas veces, en ciertos lugares, en la mañana del último día de octubre en Madrid, que le depara a uno una alegría como de poema celebratorio de Jorge Guillén. Por no se sabe qué fiesta ecuestre, la calle de Alcalá, Cibeles, el paseo del Prado y el de Recoletos están cerrados al tráfico, ya escaso en este largo fin de semana en el que la ciudad se queda más desierta. Pasear cerca de la fuente de Cibeles sin el fragor de los coches ni los pitidos de urgencia de los semáforos es descubrir una ciudad de amplitudes tranquilas y perspectivas ilustradas: el Madrid de todos los días y el Madrid nunca visto, los edificios agrandados por esa transparencia que tiene el aire la primera mañana de sol después de la lluvia que lo limpió todo. Y es un alivio bajar por el paseo del Prado sabiendo que la crisis ha tenido la ventaja lateral de frustrar los planes de renovación insensata del alcalde megalómano. Los árboles colosales, las losas muy pulidas, desgastadas y embellecidas por el tiempo, las fuentes neoclásicas: algo está muy bien hecho, se ha ido haciendo a lo largo de siglos, y a quienes vivimos ahora nos vendría bien la humildad de considerar que nuestra tarea más honorable no es dejar la huella pomposa de nuestro capricho sobre todo lo que existe sino trasladarlo en las mejores condiciones posibles a los que vengan detrás.

Gracias a la quiebra que ha dejado en suspenso tantos proyectos de satrapillas delirantes hoy puedo caminar por el paseo del Prado sin miedo a caer en una zanja o a ser atropellado por una excavadora, o a que me dejen sordo taladros aterradores o esas sierras arboricidas que deben de sonar como música en los oídos de los especuladores de terrenos. A lo largo del paseo de Recoletos y del paseo del Prado circula cada fin de semana un flujo saludable de gente que disfruta con idéntica convicción de las arboledas y los jardines de los parques públicos y de las salas de los museos. Lo asombroso no es que haya tanta gente, y que sea tan variada, un público que ejerce con plena naturalidad el pluralismo de gustos, actitudes y condiciones de la ciudadanía

democrática; lo que a mí más me asombra, lo que me intriga, es que en los medios no haya apenas eco ni reflejo de esas multitudes, como si se desconociera o se despreciara su existencia.
He venido, como muchos domingos, a CaixaForum, donde hay dos exposiciones simultáneas de máxima categoría, una dedicada a Teotihuacan, la otra a Eugène Delacroix. El mundo puede no siempre estar bien hecho, pero este lugar sí lo está: este edificio cúbico como suspendido en el aire y hecho con una mezcla de antigua solidez industrial y de arquitectura práctica y visionaria demuestra que es posible preservar lo más valioso del pasado volviéndolo en parte viva del paisaje presente. Hay tanto público para ver las exposiciones que hace falta esperar en cola a que se despejen las salas. La gente aguarda tomando el sol, conversando, descubriendo detalles en esa fachada de ladrillo que se prolonga en una plancha taladrada de hierro, mirando el jardín vertical que ha convertido una pared medianera en una catarata de vegetación. Mientras espero en cola y tomo el sol practico un poco de sociología casera: jubilados, grupos de señoras, parejas jóvenes, parejas jóvenes con niños que juegan por la rampa o que dormitan en cochecitos, madres y padres concienzudos con hijos de diez o doce años a los que esperan habituar a la contemplación del arte.
Un público muy parecido habrá a esta misma hora muy cerca de aquí, en el Prado, en el Jardín Botánico, en el Museo Thyssen, en la Fundación Mapfre de Recoletos; y un poco más lejos en el Reina Sofía, en La Casa Encendida, en el Círculo de Bellas Artes, en la Fundación Juan March. No hablo de oídas. No elaboro ese tipo de especulaciones y vaguedades a las que casi todo el mundo es tan propenso cuando se habla de lo que quiere o no quiere el público, o lo que piden las audiencias, o lo que interesa o lo que vende, lo que los ejecutivos de los medios están tan seguros de saber, y explican con tanto aplomo. En mayor o menor grado, todos se han puesto de acuerdo en decidir que "la cultura no vende", por decirlo con el lenguaje que ellos usan. Algunas veces la entonación es de catastrofismo quejumbroso, matizado de una ficción de nostalgia por tiempos mejores que no se sabe cuáles fueron: la gente ya no lee, ya solo se interesa por la moda o por los chismes sociales, o por picoteos rápidos en Internet, solo quiere basura. Últimamente va extendiéndose un populismo jactancioso, incluso agresivo, en el que no es difícil intuir un matiz de resentimiento: ya basta de tanta literatura, de tanta música clásica, de museos rancios, de tantos libros pesados que nadie quiere ni tiene tiempo de leer, de tanto pelmazo elitista. Atribuir a la gente una ignorancia universal le permite a uno sentirse miembro del club selecto de los que sí saben, o bien sentirse legitimado en su propia ignorancia, en su desgana de aprender.
Carezco de los poderes telepáticos necesarios para juzgar más allá de lo que veo con mis ojos, lo que constato cada vez que voy a una exposición o un concierto o viajo en el metro o miro el correo electrónico o me siento a firmar en una caseta de la Feria del Libro: hay muchas personas a las que las artes y los libros les importan apasionadamente; personas de edades y de gustos muy distintos, muy jóvenes y muy mayores, con estudios universitarios y sin ellos, con curiosidad y amplitud de criterio. No son mayoría: nunca lo han sido. Podrían ser muchas más. Lo serán si mejora el sistema educativo y las condiciones de acceso a los bienes de la cultura, y si los medios acogen y alientan a ese público en vez de actuar como si no existiera o no mereciera ser tratado con respeto. Estos son tiempos difíciles, desde luego, pero lo que hay que preguntarse antes de lamentar el desastre es si ha habido tiempos que fueran mejores.
La mañana induce a un estado de ánimo propicio para disfrutar de los esplendores románticos de Delacroix. El sol que hemos dejado en la calle parece el mismo que brilla en los oros de sus escenas exóticas en Argel o en Tánger, en sus torbellinos de cabalgatas o de peleas entre jinetes y animales salvajes. En los cuadernos de dibujos, en los estudios preparatorios, en sus apuntes privados, en los paisajes marinos que abocetaba o pintaba al final de su vida, Delacroix ya tiene una mirada moderna: las obras acabadas pertenecen todavía a una tradición de la pintura que él lleva al límite, y que termina con él. Su mirada desafiante y pensativa recibe nada más entrar a la gente que ha esperado en cola para ver la exposición. Nos mira uno por uno como reconociendo a sus contemporáneos del porvenir.
Teotihuacan. Ciudad de los Dioses. Hasta el 13 de noviembre. *Eugène Delacroix (1798-1863).* Hasta el 15 de enero de 2012. CaixaForum Madrid. www.obrasocial.lacaixa.es. **antoniomuñozmolina.es**

http://www.elpais.com/articulo/portada/Domingo/Delacroix/elpepuculbab/20111105elpbabpor_5/Tes

Alistair MacLeod - Isla: todos los cuentos

El efecto de lo real

JAVIER APARICIO MAYDEU 05/11/2011

Alistair MacLeod, maestro incontestable del relato, juega a la naturalidad fingida en los 16 cuentos de Isla. El autor canadiense narra con palabras perfectas la vida ordenada y plácida bajo la cual se agazapa un desasosiego existencial

Sí, los cuentos del gran narrador canadiense Alistair MacLeod (1936) buscan *el efecto de lo real*, juegan a la naturalidad fingida, al efecto de lo real al que se refirió Barthes porque al fin y al cabo no hay más naturalidad en literatura que la fingida por la retórica del realismo, ni más realidad que la que surge del efecto artificial de perseguirla. Tan simple, tan precisa, tan unívoca, tan plácida y condenadamente ordenada parece la vida en los dieciséis espléndidos relatos de trineos, mineros, soledades frente al mar y graznidos de gaviotas, neblinosas playas y ancestrales tradiciones en el abismo de una necesaria modernidad recogidos en *Isla: todos los cuentos,* que al lector le sobreviene la sospecha de que bajo un apacible entorno doméstico se agazapa un desasosiego existencial que en ocasiones sólo el sueño puede redimir, y de que en la descripción *inocente* se esconde un signo, una epifanía, el hallazgo de un temor, la ansiedad de una sospecha. En 'El camino a Punta Rankin' (1976) el narrador anota que "en las tinieblas de nuestros temores es difícil distinguir el sueño de la verdad. A veces despertamos del sueño y nos damos cuenta de que es mucho mejor que el mundo real . A veces las pesadillas no entienden de fronteras". Quietud en entredicho, raíces entre el orgullo y la prevención y, por encima de todo en la obra de MacLeod, minuciosa y ciertamente más artificiosa y anfibológica de lo que aparenta, el peso de la sutileza, del efecto o del simulacro de lo real, aplastando paradójicamente la

ligereza de la certeza, de la *realidad:* "En mi pequeño rincón de la tierra parecía que todo estaba exactamente bajo mi control", leemos en 'La segunda primavera' (1980), y la palabra clave aquí es, claro, *parecía*. Acaricien los detalles en cada párrafo de MacLeod, perciban su exquisito dominio de la écfrasis, y entenderán por qué Alice Munro, Colm Tóibín o Margaret Atwood consideran al autor de *Los pájaros traen el sol* un maestro incontestable del relato, un narrador capaz de alcanzar la excelencia literaria sin necesidad, como pedía Pynchon en *Un lento aprendizaje,* de *literaturizar* el texto, de *hacerlo literario.* De algún modo a MacLeod le ocurre lo que Nabokov escribió que le sucedía también a su *alter ego* el narrador Sebastian Knight, a saber, que no es posible huir de la "sensación enloquecedora de que las palabras justas, las únicas palabras valederas, esperan en la orilla opuesta, en la brumosa lejanía", y que "ninguna idea verdadera puede decirse sin palabras hechas a su medida". Hay que hacerse con las palabras perfectas para que no nos llegue el *efecto de lo real* sino *lo real mismo,* y tal vez por eso no le haya sido concedida a MacLeod la potestad de ser prolífico, tal vez esa sea también la causa de que sus textos resultan impolutos, incontestables, muy cercanos a una bien extraña especie de solemnidad, la solemnidad de la sencillez de lo cotidiano. En 'La isla' (1988), uno de los dos inéditos del volumen que nos ocupa, hay lugar para el dolor, pero se ha proscrito el melodrama, y la realidad vence al realismo. En 'El regalo perdido de la sangre salobre' (1974) el narrador, que anota al paso "sigo a falta de palabras" -resignado a tener que continuar sin haberse hecho con "las únicas palabras valederas"-, hilvana hermosas frases simples como se describiría un poeta frente al mundo: "Sin duda que será un buen día para la pesca, sin duda que amainará el viento al cabo. El salitre se nota en el aire; el agua bate atronadora contra las rocas escarpadas. Tomo una piedra y la arrojo contra el viento, al mar". Ilumina el viejo faro de Cape Breton las criaturas que atraviesan los relatos de MacLeod, atrapadas en la discordancia que mantiene el destino con el libre albedrío, o la herencia cultural con un mundo global, o el realismo de la narración con la realidad de la vida narrada, o la familia frente al paisaje que la sostiene desde tiempos inmemoriales, o la superstición ejerciendo de religión entre los habitantes de la isla, o la primera persona del narrador proyectando la del autor, que no escribe sino acerca de la tierra en la que transcurrió su infancia, el verdadero paraíso perdido, y descubriendo muy pronto el lector que Cape Breton no es un lugar, sino un sentimiento, profundo como las aguas del Atlántico que lo rodea, trascendente como la memoria que lo preserva, cíclico como la vida animal, como el cambio de las estaciones, reflejado en una naturaleza convertida en el notario del paso del tiempo. Si escuchan con atención, entre página y página, podrán escuchar de vez en cuando el delicado sonido de un violín festejando viejas canciones gaélicas. Cortesía de Alistair MacLeod, el discreto rapsoda de las inhóspitas pero conmovedoras tierras de Nueva Escocia, que recluye en sus relatos para que no se malogren, para que no acaben siendo una réplica más de nuestro mundo global y uniformado: "Y tal vez ahora debiera ir y decir, oh hijo de mis entrañas, aléjate de las gaviotas solitarias, de los reos plateados, que yo te llevaré a la tierra de los sabrosos congelados y precocinados, donde podrás dormir hasta las nueve menos diez". Ahí queda.

Isla: todos los cuentos

Alistair MacLeod
Traducción de Miguel Martínez-Lage
e Íñigo García Ureta
RBA. Barcelona, 2011. 408 páginas. 22 euros

http://www.elpais.com/articulo/portada/efecto/real/elpepuculbab/20111105elpbabpor_7/Tes

Novela casera

JOSÉ MARÍA GUELBENZU 05/11/2011

La canadiense Alice Munro tiene bien ganada la fama como autora de cuentos. Es casi inexcusable relacionarla con al gran transformador del género, Anton Chéjov, porque en verdad su escritura entra dentro de la intensa sencillez, de corte naturalista, con la que el ruso se deshizo del estilo recargado que acompañaba a la importancia del moralismo en los temas tradicionales para internarse en asuntos de la vida ordinaria y extraer de ello una mirada nueva -y una hondura nueva- al dotar a su literatura, con gran sentido de la modernidad, de realidades problemáticas antes que de respuestas. *La vida de las mujeres* es una novela publicada a principios de los setenta e inédita hasta ahora en castellano. Decimos novela porque la línea narrativa sigue la evolución de una muchacha, Del, desde la infancia avanzada hasta la pubertad y la primera juventud, pero, en realidad, se trata de una serie de escenas con una protagonista común en un escenario común, escenas que ni llegan a ser cuentos ni constituyen una novela propiamente dicha. Sin embargo, toda la gracia de su escritura está plenamente presente y las escenas o secuencias pasan del encantamiento de la niñez a la realidad cada vez más compleja y áspera que consiste en la adquisición de la conciencia de adentrarse en la vida; y todo ello dentro del característico encanto marca de la casa. Para una escritura como la de Munro se necesita una gran capacidad de observación y una no menor capacidad de seleccionar lo verdaderamente significativo, puesto que opera con elementos mínimos, aparentemente intrascendentes; y es justamente la manera de extraer de ellos la trascendencia del relato lo que la convierte en una escritora singular. El libro está cargado de estampas rurales en su primera parte, que se convierten en provincianas cuando la familia se traslada a la ciudad. Respecto de las primeras, la autora capta muy bien el sentido de esa dedicación a lo pequeño, hogareño y repetitivo de la vida campesina, de sus costumbres e intereses, de la vida común. Baste recordar la sensibilidad con la que, por ejemplo, relata el funeral del tío Craig, de una engañosa sencillez que no deja nada al azar; sensibilidad que se materializa en la mirada de la niña y en la relación entre esa mirada y sus propias sensaciones.

La vida de las mujeres

Alice Munro
Traducción de Aurora Echevarría
Lumen. Barcelona, 2011
376 páginas. 21,90 euros

Es una novela casera, por definirla de alguna manera, con espléndidos retratos de personajes entre los que destaca, aparte de la niña que narra, la madre, y donde se marcan de manera tan sugerente como admirable los distintos grados de cercanía y distancia que se van produciendo en la relación madre-hija mientras esta última evoluciona. Todo ello, insisto, recubierto por la importancia de las pequeñas cosas, de las pequeñas propiedades y anhelos, similares en importancia a la observación de los detalles del comportamiento familiar y del pensamiento cotidiano que extraen de la vida misma. Sólo se advierte alguna debilidad en la segunda mitad, cuando el problema de la existencia de Dios para la pequeña Del se extiende con exceso o en el punto en que resultan previsibles algunos elementos de la iniciación erótica de la adolescente, cosa que corrige en lo que sigue del conocimiento carnal y de la realidad, donde la joven Del se encamina al encuentro con la vida; y con la escritura, pues es también esta novela el relato sutil y excelente del inicio de una vocación literaria.
La novela tiene cuarenta años encima y admira comprobar cómo el estilo de esta gran cuentista estaba ya cuajado y dotado del mismo poder de seducción que la ha llevado a ser una referencia inexcusable en el relato contemporáneo.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Novela/casera/elpepuculbab/20111105elpbabpor_9/Tes

Testamento de un trágico feliz

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA 05/11/2011

La memoria amorosa, obra póstuma de Carlos Edmundo de Ory, resume el genio del poeta
En la reseña de un volumen antológico de Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923-Thézy, Francia, 2010), me refería hace años al peligro de que el brillo del personaje terminara velando al artista que hay tras él. Ni aquel excelente libro, titulado *Música de lobo* (2003) y preparado por Jaume Pont, oriano mayor del reino, ni el *Diario* en tres tomos publicado un año después, consiguieron integrar totalmente al autor en el normal sistema de las codificaciones estéticas. Es como si pervivieran restos de la incuria de 1970, cuando Félix Grande descubrió y nos descubrió al gaditano en una recopilación histórica *(Poesía 1945-1969),* no sin antes pellizcarse para comprobar que no se estaba inventando a Ory, quien simplemente parecía no existir. En buena medida, a ese desplazamiento no fue ajeno él mismo, durante mucho tiempo conocido no por sus libros (no publicó el primero, *Los sonetos,* hasta 1963) sino por sus agitaciones goliardescas, concretadas en la capitanía de movimientos artísticos experimentales: *Postismo* (1945), *Introrrealismo* (1951) y, ya en Francia, *Atelier de Poésie Ouverte* (1968). Llegado a Madrid tras la etapa formativa en su Cádiz natal, Ory cruzó la alta posguerra como un activista de la vanguardia disfrazado de probo funcionario (era bibliotecario del Parque Móvil de Ministerios Civiles: ¿hay algo tan postista?), mientras escribía, sin que nadie se percatara, los sonetos más extraordinarios de todo aquel tiempo. Su emparedamiento entre los garcilasistas por un lado, defensores de una poesía repeinada y de invernadero, y la columna de existenciales y socialrealistas por otro, con su grito en ristre aquellos y su "arma cargada de futuro" estos, le hizo desistir de ejercer de español, y mucho más de "postista" profesional. Se convirtió así en un apátrida espiritual con residencia en París, Amiens, Thézy-Glimont. Esa España que abandonaba está descrita sin misericordia en una sección de *La memoria amorosa,* cuya edición dejó encargada antes de morir a Jesús Fernández Palacios: "País de forajidos y de esclavos, de opulencias y de esa gran inercia del paupérrimo cuerpo sin energías. Arrogancia y dolor demacrado; desierto y jardín, toros y chinches

La memoria amorosa

Carlos Edmundo de Ory
Edición y prólogo de J. Fernández Palacios
Visor. Madrid, 2011. 120 páginas. 10 euros

...". Afirma Fernández Palacios en su prólogo que estamos ante un libro plenamente autobiográfico. Nadie mejor que él para saberlo, pues asistió a su gestación; y a entenderlo así nos induce la organización de sus prosas en cuatro bloques correspondientes a los grandes periodos biográficos del autor, vinculados a otros tantos lugares que les dan título: Tarsis (Cádiz), Mayrit (Madrid), Lutecia (París) y Picardía (Amiens, Thézy-Glimont). Sin embargo, el medio centenar de estampas en prosa de este volumen no responde, salvo excepciones, a las clásicas retrospecciones bañadas de nostalgia. Al contrario, en ellas está, cierto que fragmentado en esquirlas diminutas, todo Ory en un presente continuo: el del arrebato expresionista y el de la consolación de la filosofía, el del microrrelato y el del esbozo dramático, el de la desvertebración vallejiana y el de la acuarela sugeridora... El título apunta, sí, a su carácter memorialístico, y la secuencia de los capitulillos a la sucesividad biográfica; pero en Ory casi nada es lo que parece. De hecho, los tramos de esta existencia están presididos por la idea de la muerte a la que se acerca el autor, inscrita en una cita de Filóstrato *(Apolonio de Tiana)* para la primera sección, la de la niñez: los habitantes de Gades, dice, "han elevado un altar a la Vejez, y son los únicos hombres en la tierra que cantan himnos a la Muerte". Esta presidencia se muestra en la prosa inicial, sobre un artista vagabundo -al que llama Durero por su semejanza con el pintor bávaro- que dibuja en el suelo una espléndida batalla, con caballos piafantes, entrechocar de lanzas, carne machacada y muertos entrelazados, como en un poema del divino Aldana, antibelicista subyugado por la carnicería bélica. Aunque con menos aparato y con una piedad anunciada en el adjetivo del título, la muerte asoma también en la estación final; así en la recreación africana de Rimbaud, a través de las cartas a su familia. La vida embrutecida del expoeta errabundo y sin otra perspectiva que morir de pena conmueve al poeta viejo que se entrena en el *ars moriendi:* "Da tristeza leer todo esto [
...]. Cierro el libro, me aguanto de llorar". Esta circularidad tiene reflejo en la disposición del conjunto, si se considera que Tarsis es tanto la Cádiz del nacimiento como un topónimo del que procedería Thézy, de la parroquia de Glimont, donde Ory vivió sus años de vejez y encontró la muerte. *La memoria amorosa* no es, en fin, un rosario de evocaciones de juventud y madurez teñidas de melancolía por la noticia de la consumación, sino un haz de prosas líricas, narrativas o dramáticas donde, sin estertores patéticos y con más indulgencia que otras veces, resplandece el Ory antidoméstico, arrobado, desafecto y genial de sus mejores libros.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Testamento/tragico/feliz/elpepuculbab/20111105elpbabpor_11/Tes

Una innovadora tecnología para conservar alimentos

Por **Nora Bär** | LA NACION

Twitter: @norabar

La comida lista, tras sólo 5 minutos de agua a punto de hervir. Foto: LA NACION / Miguel Acevedo Riu

La mesa está servida. En una bandejita de plástico se advierte un objeto similar a una piedra porosa y crujiente, pero que sin embargo desconcierta porque... tiene el peso del papel. En otra, bastoncitos blancos igualmente "etéreos". Un chorrito de agua a punto de hervir y ¡abracadabra! El color y la consistencia de este menú que evoca escenas futuristas comienzan a delatar la verdadera naturaleza de los platos: un trozo de carne y papas, ambos "liofilizados" (es decir, "sin agua"), que tras una cocción de no más de cinco minutos se transforman en un exquisito bife y en una porción de papas fritas igualmente sabrosas.

Entrada

Este almuerzo inusual (que también incluyó un "mix" de lentejas, arroz y zanahorias y, de postre, helado de crema con banana, naranja y tiritas de papa crocante chocolatada... todo, salvo el helado, con el mismo tratamiento) fue posible gracias a más de veinte años de estudios del doctor Jorge Yanovsky, médico sanitarista, investigador y presidente del Foro Argentino de Biotecnología.

Junto con un reducido equipo, Yanovsky logró poner a punto a un costo accesible una tecnología para tratar alimentos que permite prolongar su conservación y preservar sus nutrientes sin necesidad de agregar ningún tipo de aditivo. En la práctica, y si se aplica en gran escala, afirma, mejoraría drásticamente el acceso a los alimentos frescos, eje de una nutrición saludable y los primeros que se resignan cuando se desciende en la escala socioeconómica.

"La producción y el acceso a la carne es importante para el sentimiento nacional -dice-. Los aproximadamente 100 kilos en promedio que los argentinos consumimos por año (unos 56 kg de bovina, más o menos 35 kg de aviar, y algo de porcina y ovina) representan unos 30.000 millones de dólares, 15.000 millones en la puerta del frigorífico y otros 15.000 millones, en la carnicería. De ese valor, la mitad (o sea 7500 millones de dólares) están directamente relacionados con la distribución en frío. La ciencia y la tecnología están en condiciones de aportar conocimientos que reduzcan el gasto, mejoren del proceso o nos den una ventaja competitiva."

Primer plato

Liofilizar quiere decir sacar, separar el agua. "Es un proceso que ya aplicaba Pasteur -cuenta la doctora Alejandra Ricca, directora del Instituto de Tecnología de los Alimentos del INTA, que no participó en este desarrollo-. Lo más innovador no es la técnica, sino su aplicación."

Yanovsky se remontó a mucho antes. Estudió atentamente un procedimiento empírico que desarrollaron las comunidades preincaicas. Ellos secaban las papas en condiciones que son las de la liofilización en estado de congelamiento.
"Un producto congelado que contiene agua la pierde en forma de vapor -explica Yanovsky-. Lo hace a un ritmo más lento que el que está descongelado y recibe calor, pero si en lugar de darle temperatura se le aplica vacío (se le quita el peso del aire de encima), va a tender a acelerar su evaporación. En los ambientes muy secos y muy fríos, como el Altiplano, se produce un proceso de sublimación, que es la salida del vapor desde el estado congelado, que hace que el producto, siendo sólido, quede totalmente criboso, como una esponja rígida, y muy liviano. No pesa nada, pero mantiene el volumen. Los incas liofilizaban papas. Es lo que llamamos chuño. Y el llamado charqui es tasajo cuando usted lo seca en presencia de sal para que no se pudra. Pero a medida que va subiendo a las alturas, necesita menos sal, porque el producto se congela y se seca congelado."
Según cuenta el investigador, el ejército libertador de San Martín llevaba entre sus vituallas chuño y charqui. "No sé bien qué tenían los realistas, pero el ejército argentino estaba mejor pertrechado que el napoleónico, que llevaba latas de conserva", destaca.

Segundo plato

Con estas ideas en mente, hace un cuarto de siglo Yanovsky inició una actividad de investigación y desarrollo tendiente a generar más economía de proceso. "Porque una de las cosas que se sabe es que la liofilización es una tecnología de excelencia para la conservación, pero onerosa tal como estaba descripta", subraya. Hoy considera que podría ofrecer alternativas de enorme significación económica y social, tanto en el costo final de la carne como en la forma de distribuirla.
"Si está bien envasada, con nitrógeno en lugar de aire (el talón de Aquiles es el oxígeno, que si entra en contacto con la grasa la torna rancia), dura años -detalla-. Pero no es necesario tanto. Es suficiente con llegar cómodo a destino."
Sólo en tren de especular lanza algunas cifras que hacen agua la boca: el mercado mundial de fast food, que es básicamente papa y carne, representa anualmente millones de hamburguesas y porciones de papas fritas. O alrededor de 60.000 millones de dólares. "Pero no hay forma de avanzar sobre mercados distantes sin resolver el problema de la vida útil de lo que uno les lleva, que en el fondo es un mensaje, parte de su propia cultura. Esta tecnología podría ser la llave para participar en ese mercado, pero ofreciendo comida sana y con ventajas competitivas. De lo que se trata es de ver cómo hacemos desde el punto de vista científico-tecnológico para que nuestras carnes lleguen con gran calidad a todo el mundo, con menores costos y ventajas competitivas. Ese es nuestro desafío propio, personal", afirma.

Postre

Sin embargo, los desvelos de este profeta de una revolución alimentaria, cuya personalidad combina una pizca de filósofo y otra de soñador, no están puestos en el escalamiento productivo. "Somos una empresa de know-how -afirma-. Lo que queremos es transferir la tecnología que desarrollamos."
Entre otras iniciativas, está trabajando con la obra social de empleados públicos del Chaco, que tiene 220.000 asociados, en el desarrollo del programa "Comida Sana, Vida Sana". Allí asesora a frigoríficos locales que van a recibir el paquete tecnológico y estudia la posibilidad de preparar menúes infantiles con 100 g de carne y una guarnición de papa, verduras y hortalizas a un costo que podría rondar los seis pesos.
Otros ejemplos de comida liofilizada saludable son hamburguesas de "pura carne" (sin fécula), bananas que, dice, podrían costar la mitad de lo que sale un alfajor, y snacks de queso, zanahoria y verdura (sin una gota de harina y con unas 60 calorías).
El INTA, que está trabajando para desarrollar liofilizadores en distinta escala y lleva adelante experiencias piloto, respalda calurosamente esta técnica. "Su valor agregado es muy alto", afirma Ricca.
"La humanidad no carece de calorías, sino de alimentos frescos -concluye Yanovsky-. Los pueblos emergentes no demandan calmar el hambre de sobrevivencia, sino comer mejor. Y comer mejor es comer «frescos». Se podría afirmar que los alimentos son la clave de la crisis mundial. Porque usted puede hacer todas las modificaciones que quiera, pero no puede dejar de comer."

UNA ASIGNATURA PENDIENTE

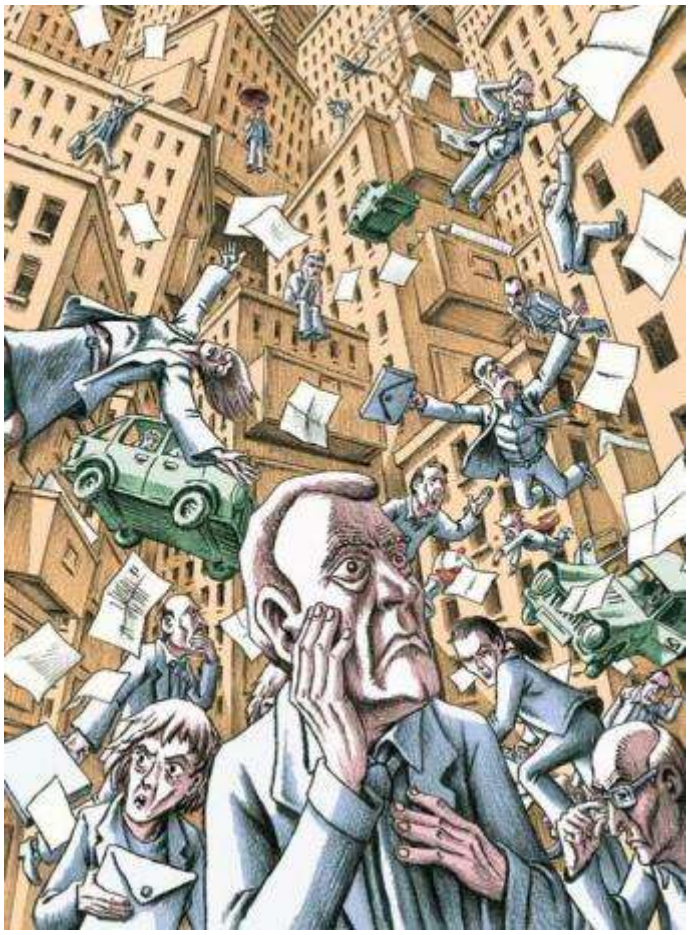
Hace casi cincuenta años, en 1964, el presidente Illia encomendó a la Comisión Nacional de Desarrollo de ese tiempo que estudiara la liofilización. Esta concluyó que había que dedicarse a la carne y lo indicó explícitamente. "Pero hasta que nosotros empezamos a trabajar no se había hecho nada -dice Jorge Yanovsky-. De allí en más, lo que logramos fue abaratar sustantivamente el costo mediante una mirada al procedimiento incaico.".

http://www.lanacion.com.ar/1420838-una-innovadora-tecnologia-para-conservar-alimentos?utm_source=n_tip_nota2&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLCien

Santiago Valenzuela gana el Premio Nacional de Cómic por 'Plaza Elíptica'

La obra es el séptimo volumen de 'Las aventuras del Capitán Torrezno', con el que el autor se ha hecho famoso

ÁLVARO PONS - *Madrid* - 08/11/2011



El *torreznismo* está de enhorabuena: Santiago Valenzuela (San Sebastián, 1971) se alza con el Premio Nacional de Cómic 2011 por *Plaza Elíptica*. Formado en la obligada transición por el *fanzinerismo* que marcó la década de los 90, Valenzuela sorprendió a propios y extraños con la aparición en 2001 de *Horizontes Lejanos*, inicio de una de las series más sorprendentes que ha visto el tebeo español, las aventuras del Capitán Torrezno, que trasladaba las clásicas historias de fantasía inspiradas en Tolkyen a un perdido sótano de Madrid, donde el azar generaba un mundo en miniatura tan increíble como imposible, en el que una de las clásicas figuras que habitan los bares de arrabal, un *torrezno*, se convertiría en el paladín y defensor de este extraño mundo.

A lo largo de las seis primeras entregas de la saga, Valenzuela iría construyendo un microuniverso particular que es capaz de asimilar con tanto descaro como inteligencia influencias tan variadas como las surrealistas aventuras del *Philemon* de Fred -una de las obras maestras del cómic francés-, *Los Viajes de Gulliver* de Swift o el imaginario de Jorge Luis Borges, para reescribirlas en términos de una realidad más cercana y palpable, que transforma lo que podía haber sido una parodia al uso en una feroz y vitriólica perspectiva de lo cotidiano más próxima a Azcona y Berlanga que a los clásicos de la aventura fantástica.

Un nuevo género

Un nuevo género que Valenzuela se saca de la manga y que va alimentando en cada nuevo título, construyendo una visión del mundo real que toma como ladrillos elementos de la cultura popular, desde Star Wars a IKEA, y como argamasa una revisión completa del concepto de héroe, para introducir poco a poco una lúcida reflexión en la que el autor da muestras de su inabarcable inquietud.

Las páginas de esta inaudita serie van evolucionando para ir refinando la infinita capacidad del autor para la provocación intelectual, acompañando su grafismo de abigarrado *horror vacui* con infinitos textos que componen páginas barrocas y sobrecargadas, que obligan al lector a detenerse tanto en la contemplación del minucioso trabajo de dibujo como en la asimilación del torrente de ideas que caracteriza la obra de Valenzuela.

Durante seis años, Torrezno no faltó a la cita con sus lectores: *Escala rea*l (2003), *Limbo sin fin* (2003), *Extramuros* (2004), *Capital de provincias del dolor* (2005) y *Los años oscuros* (2006) conformaron una de las obras más titánicas que ha dado el cómic europeo en el siglo XXI, pero dejaron a un autor exhausto, que dedicó los años siguientes a explorar otras opciones para explorar sus inquietudes. Nacen así obras como *Sociedad limitadísima* (2005), *El lado amargo* (2005), *El gabinete del doctor Salgari* (2007) o *Nietos del rock'n roll* (2010) (con dibujo de David Ortega), donde el dibujante vuelve a incidir en sus peculiaridades estilísticas y en ese particular e inconfundible reto intelectual que lanza al lector en cada obra, pero con libertad para adentrarse en otras experimentaciones y caminos que Torrezno le impedía.

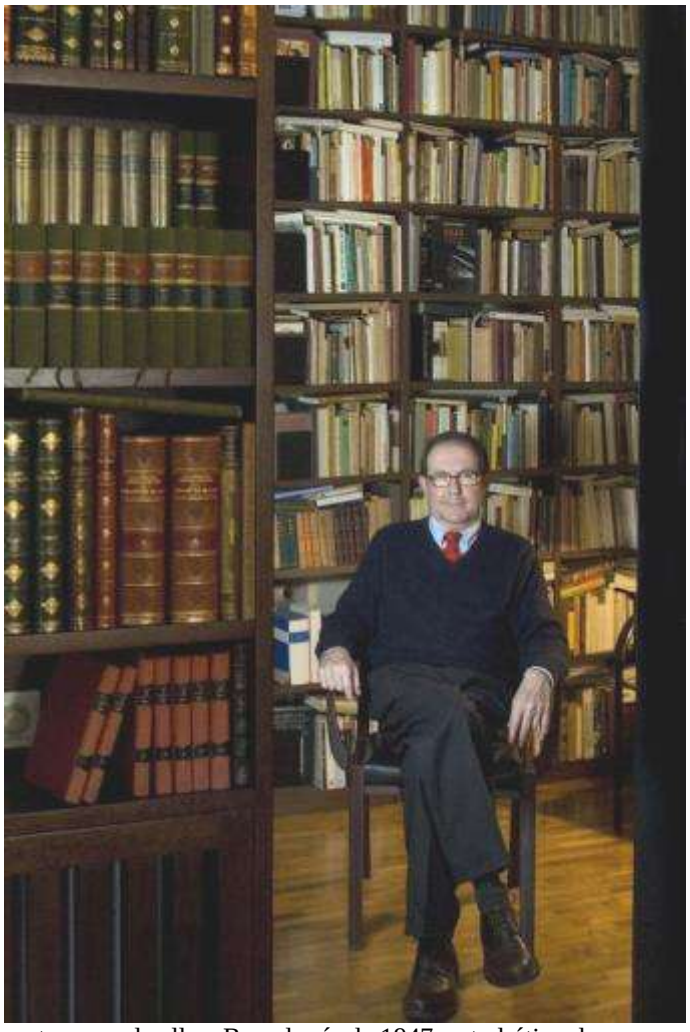
Para alegría de sus incondicionales fans, este periodo sabático del torreznismo le permitiría volver en 2010 a su personaje más carismático con fuerzas renovadas. *Plaza Elíptica*, más que una segunda parte, se configura como un punto de inflexión en la continuidad, un momento de reflexión que el autor utiliza a modo de prólogo tardío que actúa de resumen perfecto de los seis volúmenes anteriores, encauzando todas las ideas que se fueron dejando aquí y acullá, rellenando espacios de lo ocurrido en esos cuatro años y recargando las baterías de este universo para volver a surcarlo con fuerza. El Premio Nacional supone un reconocimiento lógico a una de las obras más importantes que ha dado el cómic español en el siglo XXI.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Santiago/Valenzuela/gana/Premio/Nacional/Comic/Plaza/Eliptica/elpepucul/20111108elpepucul_3/Tes

La mala hora de las humanidades

Jordi Llovet firma un apasionado alegato contra la mano dura neoliberal en materia académica - El autor lamenta el papel cada vez más residual de los intelectuales

JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS - *Madrid* - 08/11/2011



Hay sabios que llevan dentro un niño. Jordi Llovet es uno de ellos. Barcelonés de 1947, catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona hasta que se prejubiló hace tres años, traductor al catalán de autores como Rilke, Byron o Baudelaire y responsable de las obras completas de Franz Kafka en castellano para el Círculo de Lectores, Llovet se pensó mucho cómo responder a la reclamación de un grupo de alumnos de Estética que, "abanderados de la lógica formal" y "hartos" de elucubraciones idealistas, le reclamaban una definición "como es debido" de *belleza.* Una semana después, el profesor Llovet escribió en la pizarra: "Definición formal y definitiva de *belleza,* a todos los efectos, de acuerdo con los parámetros más sólidos y científicos que uno pueda figurarse". Sin mediar palabra, abrió la cartera y sacó una paloma blanquísima que echó a volar por el aula. Las clases fueron un éxito hasta el final del curso.

"Los pedagogos se han convertido en una casta que no llega a dictatorial"

"La universidad no debe formar sabios sino ciudadanos civilizados"

El mismo sentido del humor que desbloqueó aquel debate es el que atraviesa *Adiós a la universidad. El eclipse de las humanidades* (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores), el libro en el que Jordi Llovet recorre cuatro décadas de docencia y ocho siglos de historia intelectual, los que van de Bolonia a Bolonia, es decir, de la fundación en la ciudad italiana de la primera universidad europea en el siglo XII hasta la declaración del mismo nombre que en 1998 dio lugar a un plan que el autor describe como "meter la mano neoliberal en la organización de la enseñanza superior".
Desde que se publicó en catalán en marzo pasado, la obra ha conocido cuatro ediciones y se ha convertido en el libro de no ficción más vendido en esa lengua por detrás solo del *Indignaos*, de Stéphane Hessel. Lo recordó ayer el editor Joan Tarrida durante la presentación de la traducción al castellano -a cargo de Albert Fuentes- del ensayo de Llovet, al que acompañaron su maestro Emilio Lledó y su exalumno Félix de Azúa, en un acto en el que José Luis Pardo lanzó una pregunta descorazonadora: ¿Qué ha pasado en la universidad española para "expulsar" de las aulas a alguien como Jordi Llovet?, al que retrató como "ejemplo de profesor universitario". Alguien, dijo, "nacido para las aulas" al que se ha llevado por delante la "mercantilización indiscriminada del saber", su "marginación" y "desprestigio". El propio Pardo apuntó una respuesta -"la burocracia ha vencido a la meritocracia"- que resume el paisaje al que Llovet ha dedicado 400 páginas que mezclan autobiografía y análisis y que se leen con una sonrisa de preocupación. "El humor, que es nobilísimo, nunca está reñido con la seriedad de los argumentos. En el ensayo español falta esa ironía que recorre la tradición inglesa", dice el autor.
En su caso, la sonrisa va por cuenta del brillante autorretrato de un discípulo de gigantes como Martín de Riquer, José Manuel Blecua o José María Valverde que estudia el doctorado en Fráncfort y París, donde sigue admirado los cursos de Julia Kristeva, asiste a un seminario "catastrófico" de Deleuze y Guattari y a algunas clases de Foucault, Althusser, un Lacan que hace "el paripé" en un anfiteatro y un Todorov "pagado de sí mismo".
Jordi Llovet no se muerde la lengua. Ni al calificar su propia tesis doctoral, mezcla de psicoanálisis y marxismo, de "tostón sin paliativos" ni al retratar la altanería de Susan Sontag en Nueva York. Tampoco al criticar la invasión de la pedagogía -"los pedagogos son hoy una casta que no llega a dictatorial; a enseñar se aprende enseñando y con buenos maestros"- o el fundamentalismo de algunos de sus colegas del Departamento de Filología Catalana. "Soy federal, del Ampurdán, qué le voy a hacer; ni nacionalista ni independentista", dice pese a sus cómicos esfuerzos por *nacionalizarse* escuchando sardanas en el coche camino de la facultad.
Cada capítulo de *Adiós a la universidad* se abre con un episodio autobiográfico que sirve para introducir un panorama que traza la historia de la universidad en Europa, analiza el papel cada vez más residual de los intelectuales y, sobre todo, desmonta las "coartadas" del Plan Bolonia. ¿Un espacio común europeo? "Solo es posible con un idioma común y ¿cuántos estudiantes españoles dominan el inglés?" ¿Adaptación a las necesidades de la sociedad? "La universidad se ha convertido en una empresa", dice Llovet, que en su libro recuerda que "el capitalismo tiene una lógica, pero no una moral". Por eso insiste en la preocupación moral y política de su obra: "La universidad no debe formar sabios sino ciudadanos. Debe civilizar a los estudiantes, politizarlos. Cuando la democracia está en situación de debilidad, como hoy, hay que reforzar la educación, no recortarla". Si no la refuerzan los poderes públicos, apunta, los privados se encargarán de hacerlo.

Fin del progreso

Hijo de un ingeniero, Jordi Llovet construyó con ocho años una máquina expendedora de chocolatinas, pero critica "el mito del progreso". "Progresa la técnica, no la humanidad", dice. En febrero volverá a dar clases. De primero, sus favoritas. Sin cobrar. Los estudiantes son para él lo más digno de la universidad: "¿Que son ignorantes? Eso es lo que anima a trabajar". Él confía más en la elocuencia que en la informática. "Los jóvenes más tecnológicamente avanzados ya no creen en el progreso", afirma. Saben que su futuro es más precario
que el de sus padres.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/mala/hora/humanidades/elpepucul/20111108elpepicul_1/Tes

La estética de la voluntad

Haruki Murakami no se considera artista sino un hombre que escribe. Con humildad, este escritor japonés describe su rutina, sus miedos y reflexiona sobre la actualidad de su país mientras ya se consigue en librerías el último volumen de su novela "1Q84".

POR *Emma Brockes*

1Q84. Leer la mitad de la novela equivale a un vuelo de once horas.

1Q84 , la nueva novela de Haruki Murakami, tiene mil páginas y se publicó en tres tomos. Al autor le llevó tres años escribirla y es posible leer aproximadamente la mitad en un vuelo de once horas entre Nueva York y Honolulu. Murakami parece desanimado al escuchar la noticia –la relación de la escritura con el tiempo de lectura nunca resulta alentadora para un escritor–, pese a lo cual, si hay algo que constituye una prueba de la capacidad hipnótica de una novela, es que se lea durante todo un vuelo de larga distancia. Durante esas once horas, uno desaparece por completo en el mundo de Murakami.
Estamos en la suite presidencial del Hyatt, Waikiki, que domina una playa perfecta enmarcada por montañas. Murakami, que a los 62 años sigue pareciendo un *skateboarder* adolescente, divide su tiempo entre Hawaii, Japón y un tercer lugar que llama Allá. Ahí es donde desaparece todas las mañanas mientras escribe sus novelas, un lugar poblado por los personajes que han llegado a definir su estilo: enigmáticos, inexpresivos, rebosantes de grandes emociones reprimidas y presentados con una distancia que –algo que no es común en un novelista que vende millones– le ha valido una categoría de culto.
"No me pienso como un artista", dice más de una vez el escritor durante la entrevista. Sólo soy un tipo que puede escribir. Sí."
La sofisticación de Murakami aprovecha un pasado interesante al frente de un club de jazz a los veintitantos años así como su rutina igualmente interesante de Ironman. Como detalló hace poco en sus memorias **De qué hablo cuando hablo de correr**, Murakami se levanta casi siempre a las cuatro de la mañana, escribe hasta mediodía, pasa la tarde entrenándose para maratones y revolviendo negocios de discos viejos, y se va a dormir, con su esposa, a las nueve de la noche. Como régimen, es casi tan famoso como sus novelas y tiene el aire limpio y fanático de una corrección del caos de su segunda década de vida. También es el tipo de disciplina necesario para producir mil páginas complicadas en tres años. Para Murakami, que tiene la

constitución de un toro, es una cuestión de fuerza. “Es algo físico. Si uno sigue escribiendo todos los días durante tres años, se fortalece. Por supuesto que también hay que ser fuerte en el plano mental, pero ante todo hay que tener fuerza física. Eso es muy importante.” Su hábito de repetición, ya se trate de un tic estilístico o de un efecto colateral de la traducción del japonés, hace que todo lo que Murakami dice suene infinitamente profundo. Ha escrito sobre la importancia metafórica de su costumbre de correr: completar una acción todos los días constituye una suerte de ejemplo kármico para su escritura. “Sí”, dice. “Necesito fuerza porque tengo que abrir la puerta.” Hace el gesto de abrir una puerta. “Todos los días voy a mi escritorio, me siento y prendo la computadora. En ese momento tengo que abrir la puerta. Es una puerta grande, pesada. Hay que entrar a la Otra Habitación. En términos metafóricos, claro. Y hay que volver a este lado de la habitación. Y hay que cerrar la puerta. Hace falta fuerza física, literalmente, para abrir y cerrar la puerta. Si pierdo esa fuerza, ya no podré escribir una novela. Podré escribir algunos cuentos, pero no una novela.” ¿Hay que superar algún elemento de miedo en esos actos de cada mañana? “Es sólo rutina”, dice, y se ríe. “Es bastante aburrido. Es rutina, pero la rutina es muy importante.” ¿Porque hay un caos interno? “Sí. Viajo a mi inconsciente. Tengo que entrar a ese caos. Pero el acto de ir y volver es una suerte de rutina. Hay que ser práctico. Cada vez que digo que si se quiere escribir una novela hay que ser práctico, la gente se aburre. Se siente decepcionada.”
Una persona que se levanta tan temprano puede vivir casi dos vidas. Es una figura de Murakami: la vida dividida en dos, ya sea por un cambio drástico de circunstancias o en la brecha entre la vida interior y exterior de un yo dividido. En su nueva novela, la protagonista, Aomame –“Arvejas” en japonés– tiene un comienzo bastante realista atrapada en el tránsito en el interior de un taxi en una autopista de Tokio. Es 1984, un guiño a George Orwell. Para no llegar tarde, se baja del taxi y toma por una escalera de mantenimiento en desuso para llegar al nivel del suelo, donde se encuentra en un mundo paralelo que llama **1Q84** . Como buena parte de la ficción de Murakami, combina una narrativa realista atrapante con el tipo de surrealismo delirante –relojes que levitan, perros que explotan, una entidad llamada la “Gente Pequeña” que emerge por la boca de una cabra muerta– destinado a desconcertar al lector y llevarlo a preguntarse si no será todo una estupidez, duda que el autor incorpora a la novela. “La gente se ve inmersa en un lago de misteriosos interrogantes”, dice un editor en **1Q84** a su escritor estrella. “Es probable que los lectores tomen esa falta de explicación como un indicio de pereza del autor.” El escritor de ficción responde: “Si un autor lograra escribir una historia compuesta de forma en extremo interesante, que atrapara al lector hasta el final, ¿quién podría calificar a ese escritor de perezoso?” En el mes que pasó desde su publicación, se vendieron un millón de ejemplares de **1Q84** en Japón.
Los elementos del pasado de Murakami son misteriosos hasta para él. No puede decir por qué decidió ser escritor. Simplemente un día se le ocurrió de la nada, mientras miraba un partido de béisbol y sin haber tenido jamás ni la más mínima inclinación en ese sentido. Tenía veintitantos años y seguía con el bar de jazz, que bautizó Peter Cat, como su mascota. El año era 1978. Su período de rebelión más o menos había terminado. Había crecido en la década de 1960 como hijo único de un profesor universitario y un ama de casa. Al igual que el resto de su generación, rechazó el rumbo que se esperaba que tomara. Se casó en cuanto terminó la universidad y, en lugar de seguir estudiando, pidió dinero prestado para abrir el bar y deleitarse en su pasión por la música. A su alrededor, también sus amigos se rebelaban. Algunos se mataron, algo sobre lo que Murakami escribe a menudo. “Se fueron”, dice. “Era una época muy caótica, y todavía los extraño. Por eso a veces me parece muy raro haber llegado a los 62 años. Me siento como una especie de sobreviviente. Siempre que pienso en ellos siento que tengo que vivir y ser fuerte. No quiero desperdiciar años de mi vida. La vida debe ser el propósito más importante. Como sobreviví, tengo la obligación de dar. Por eso cuando escribo ficción cada tanto pienso en los muertos. Los amigos.” En retrospectiva, se da cuenta de qué precaria era su situación. Estaba muy endeudado, trabajaba muchas horas en el bar con su esposa y su futuro era incierto. “En 1968 o 1969, todo podía pasar. Era muy emocionante, pero al mismo tiempo era arriesgado. Lo que estaba en juego era mucho.” ¿Apostó con el bar? “¡El matrimonio fue mi apuesta! Tenía veinte o veintiún años. No sabía nada del mundo. Era estúpido. Inocente. Es una suerte de apuesta. Con mi vida. Pero sobreviví.” Su esposa, Yoko Takahashi, es su primera lectora. La novela producto de su decisión en el partido de béisbol se llamó **Hear the Wind Sing** y ganó un premio para nuevos escritores en Japón. Durante un tiempo siguió con el bar mientras escribía, y eso fue esencial para su avance, dice. Cuando se vendieron más de tres millones de ejemplares de su novela **Tokio blues** en Japón, Murakami no necesitó seguir con el bar, si bien en ocasiones vislumbra una existencia paralela en la que siguió en esa vida. No está seguro de que habría sido menos feliz.

"¿Tengo una sensación de vidas alternativas? Mmm, sí. Todo me sigue pareciendo muy extraño. A veces me pregunto por qué ahora soy novelista." Escribe de forma intuitiva, sin un plan. La última novela se le ocurrió mientras se encontraba en un embotellamiento de tránsito en Tokio. ¿Y si saliera de la autopista embotellada y bajara por la escalera de emergencia? ¿La vida cambiaría? "Ese es el punto de partida. Tengo una suerte de premonición de que va a ser un gran libro. Va a ser muy ambicioso. Eso es lo que sabía. Había escrito la novela **Kafka en la orilla** unos cinco o seis años antes y estaba esperando que apareciera el nuevo libro. Llegó. Sabía que iba a ser un gran proyecto. Es sólo un sentimiento." Cómo una novela de la extensión de **1Q84** puede al mismo tiempo parecer elíptica es parte de la inteligencia de Murakami, si bien puede dejar al lector con una extraña sensación de insatisfacción. El autor puede justificar la artificialidad de la novela como comentario sobre la naturaleza de la artificialidad en sí, y el tono inexpresivo en ocasiones puede resultar exasperante. "Desde que vio dos lunas en el cielo y una crisálida del aire materializarse en la cama del sanatorio de su padre, nada sorprendía demasiado a Tengo." Como en novelas anteriores, algunas de las escenas más tiernas se producen al margen de la trama principal. En **Tokio blues**, quizá su novela más convencional, se daba entre el protagonista y el padre agonizante de su novia. En **1Q84** , son las escenas entre Tengo, de quien Aomame está enamorada, y el padre moribundo de él, a quien le resultaba difícil querer. La mayor parte de los personajes de Murakami tuvo una infancia infeliz, lo que no es casual, dice. Nada grave le pasó en su niñez. Sin embargo, señala, "Sentía que en cierto modo se me maltrataba. Se debe a que mis padres esperaban que su hijo fuera de determinada manera, y yo no lo era." Se ríe. "Esperaban que tuviera buenas calificaciones en la escuela, pero no era así. No me gustaba estudiar. Sólo quería hacer lo que tenía ganas de hacer. Esperaban que fuera a una buena escuela y consiguiera empleo en Mitsubishi. Pero no lo hice. Yo quería ser independiente. Por eso abrí un club de jazz y me casé cuando estaba en la universidad. No les gustó mucho." ¿Entonces cómo encontró la seguridad necesaria para hacer lo que quería? "¿Seguridad? ¿En la adolescencia? Porque sabía lo que me gustaba. Me gustaba leer; me gustaba escuchar música; y me gustan los gatos. Esas tres cosas. Por más que era hijo único, podía ser feliz porque sabía qué me gustaba. Esas tres cosas no han cambiado desde mi infancia. Sigo sabiendo qué es lo que me gusta. Eso es seguridad. Si alguien no sabe qué le gusta, está perdido." En Japón, donde Murakami es el intelectual más reconocido del país, se le pide opinión sobre prácticamente cualquier tema. No le gustan las apariciones públicas; es tímido y modesto, y participa en el debate nacional a través de sus libros. Luego del atentado de 1995 con gas sarín en el subterráneo de Tokio escribió **Underground**, una serie de ensayos periodísticos. Se siente obligado a representar a su país como novelista japonés y accede en el exterior a una publicidad que no permitiría en Japón. Por otra parte, si bien ha traducido muchos libros occidentales al japonés –como los de Raymond Carver–, traducir a otras lenguas es demasiado difícil, dice. Nunca traduciría sus propias novelas, y se limita a discutir alguna que otra palabra con sus traductores habituales.

Este año estaba en Honolulu cuando el terremoto y el tsunami azotaron Japón. Eso cambió el país, dice. "La gente perdió la confianza. Habíamos trabajado tanto desde el fin de la guerra... sesenta años. Cuanto más nos enriquecíamos, más contentos estábamos. Pero al final no conseguimos la felicidad a pesar de todo lo que trabajamos. Llegó el terremoto y mucha gente tuvo que ser evacuada; tuvo que abandonar su casa y su región. Es una tragedia. Estábamos orgullosos de nuestra tecnología, pero la planta de energía nuclear se convirtió en una pesadilla. Por eso la gente empezó a pensar que tenemos que hacer un drástico cambio de forma de vida. Pienso que es un momento decisivo en Japón." Lo compara con el 11-S, que, dice, cambió el curso de la historia. Desde la perspectiva de un novelista es un "acontecimiento milagroso", algo que no puede ser verdad. "Cuando veo los videos de los dos aviones que se estrellan en los edificios, me parece un milagro. No es políticamente correcto decir que es bello, pero debo decir que hay una suerte de belleza en eso. Es horrible, es una tragedia, a pesar de lo cual tiene algo de belleza. Parece demasiado perfecto. La verdad es que no puedo creer que haya pasado. A veces me pregunto si el mundo no sería muy diferente al actual si esos dos aviones no se hubieran estrellado en el edificio." El cambio que experimentan los japoneses, dice Murakami, es en parte el reconocimiento que se produce al perder tanto y tener que cuestionarse qué es lo importante. Sus propias prioridades son simples, señala. Por ejemplo, no sabe cuánto dinero tiene. "Cuando se es más o menos rico, lo mejor que puede hacerse es no saber cuánto dinero se tiene. Lo mejor que se puede comprar con el dinero es libertad, tiempo. No sé cuánto gano por año. No tengo idea. No sé cuánto pago de impuestos. No quiero pensar en impuestos." Hay una larga pausa.

“Tengo un contador y mi esposa se ocupa de eso. No me informan nada. Yo me limito a trabajar.” ¡Debe confiar mucho en su esposa! “Llevamos casados cuarenta años o algo así. Sigue siendo mi amiga. Conversamos, siempre conversamos. Me ayuda mucho. Me aconseja en relación con mis libros. Respeto su opinión. A veces discutimos. En ocasiones su opinión es muy dura. Puede serlo.” Tal vez lo necesita. “Eso creo. Si mi editor hiciera lo mismo, me enojaría.” Se encoge de hombros. “Puedo dejar a mi editor, pero no a mi esposa.” El padre murió hace dos años y la madre sigue con vida. Murakami espera que su éxito como novelista los haya alegrado, pero tiene sus dudas. También tiene sus consuelos. Es miembro de un club de corredores de Hawaii, del cual es el integrante mayor. Corre y escribe todos los días. La perseverancia lo es todo. “Me gusta leer libros. Me gusta escuchar música. Colecciono discos. Y gatos. Ahora no tengo ninguno, pero si salgo a caminar y veo un gato me pongo contento.”
(c) The Guardian Traducción: Joaquín Ibarburu

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Haruki-Murakami-1Q84_0_581341877.html

Las puertas que no cierran

Haruki Murakami decepcionaría a sus millones de lectores si no nos entregara la imprevisibilidad a la que nos tiene acostumbrados. La deseamos. La esperamos. En **Crónica del pájaro que da cuerda al mundo** , en **Sputnik mi amor** , en **Kafka en la orilla** , en **After dark** , seguimos los pasos de seres por completo ordinarios y entramos con ellos a situaciones impensadas sin preguntarnos jamás si aquello que dicen o hacen tiene la concienzuda intención autoral de ser una metáfora, la consecuencia indefectible de alguna causa o un impulso natural. En las pocas entrevistas que da, Murakami suele desprenderse de las explicaciones a su obra. Y está muy bien; no debe haber nada más engorroso para un autor que interpretar su propio trabajo. Por lo demás, en sus libros todo termina cerrando, sino con redondez áurea, sí con una redondez elaborada y las más de las veces, bella. Y dentro del vago género que se le ha atribuido, una suerte de "realismo mágico" hecho en Japón, Murakami nunca ha sido arbitrario.

Pero tras la lectura de la recién traducida tercera parte de **1Q84** , la única palabra que se me ocurre es, justamente, "arbitrariedad", esa que incomoda y que estanca a medio camino, como si una concurrida maratón se hubiese cancelado de pronto y lo dejara a uno agitado y lejos de casa. En algún punto Murakami abandonó al lector. Y el abandono no pasa por los personajes; su desarrollo es impecable. El espía Ushikawa es quizá lo mejor de esta última parte. Y la resolución de la historia de desencuentros entre Aomame y Tengo alivia. Hay subidas y bajadas de tensión y momentos inmensos, como la locura rutinaria del agonizante señor Kawana. Pero hay tantísimo más que se abrió para no cerrarse, que ocupó páginas y estimuló curiosidades para luego olvidarse, que disiento del carácter de "monumentalidad" que se le ha atribuido a **1Q84** .

El cierre del segundo volumen de la novela prometía para el tercero la elaboración final del giro fantástico que todos los lectores de Murakami esperamos. Pero esta vez no hubo elaboración, ni cierre ni nada parecido a la redondez, y la sensación que deja es que se ha pasado por cientos de páginas injustificables, sin siquiera espesor simbólico. Eso sin contar la prosa sorprendentemente aplanada, que no sabemos si adjudicársela al nuevo traductor o al propio autor. En fin, habrá sin duda Murakami para rato; esperemos que la próxima no vuelva a soltarnos así en los vericuetos de su extraordinaria imaginación.

ana prieto

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/puertas-cierran_0_581341878.html