

# EL CULTURAL

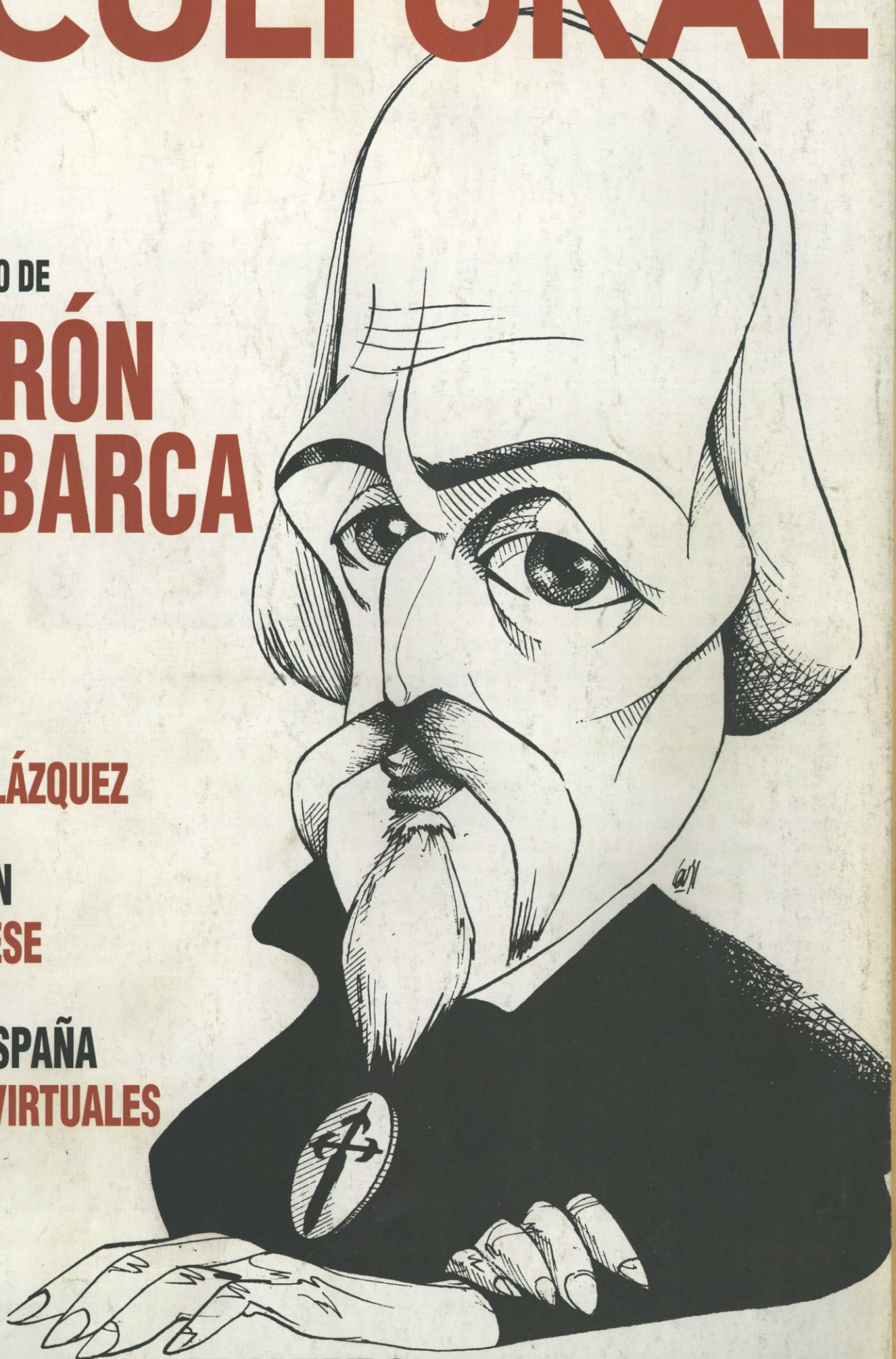
2-8 de enero de 2000

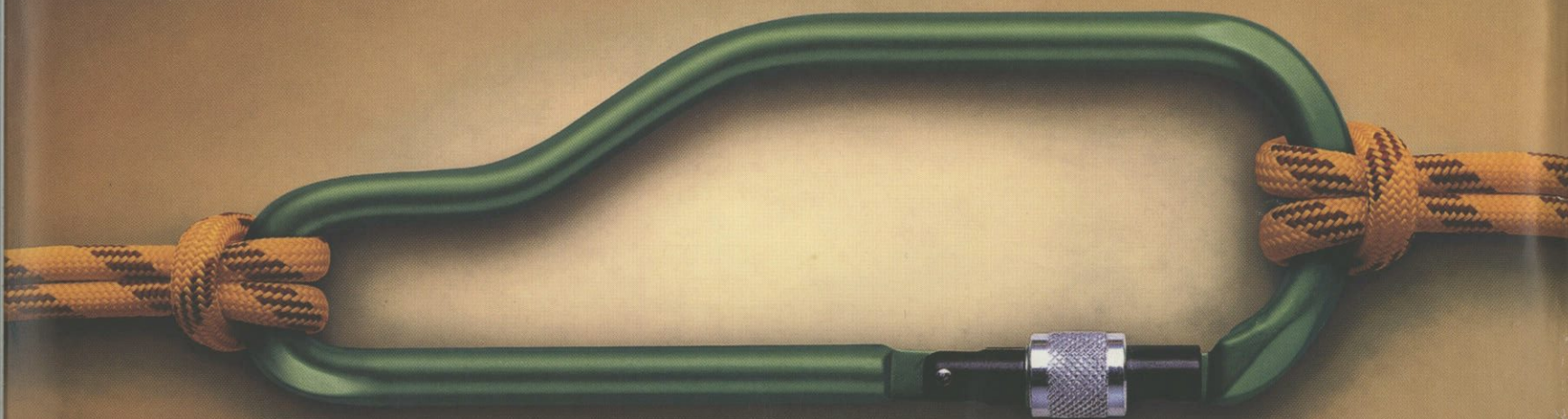
CUARTO CENTENARIO DE  
**CALDERÓN  
DE LA BARCA**

EL DIBUJO EN  
TIEMPOS DE **VELÁZQUEZ**

ENTREVISTA CON  
**MARTIN SCORSESE**

DESPEGAN EN ESPAÑA  
LAS **LIBRERÍAS VIRTUALES**





# Protege tu tiempo libre.

Mosquetones, cuerdas, arneses y anclajes son elementos imprescindibles para disfrutar, en tu tiempo libre, con seguridad. Útiles y complementos necesarios para sacarle el máximo partido a tus horas de ocio.

Pero... ¿De qué te sirve estar bien equipado, si no conduces el Nuevo Renault Mégane Break?

**Nuevo Renault Mégane Break.** Su Sistema Renault de Protección (SRP) incluye: airbags inteligentes conductor y pasajero y laterales cabeza-tórax, cinturones de sujeción programada, reposacabezas con función ergonómica; en sólo cuestión de milisegundos todos ellos se activan de manera coordinada y programada, adaptándose perfectamente a tu morfología: tamaño, peso y altura.

Por ejemplo, ante un impacto sus cinturones de sujeción programada pueden reducir entre un 30% y un 50% la presión ejercida en tu tórax, cuello y cabeza. Porque la adherencia del ocupante al asiento es más eficaz, gracias a sus pretensores pirotécnicos de última generación. Y sus limitadores de esfuerzo ajustan la tensión del cinturón exactamente a la morfología de tu cuerpo.

La próxima vez que quieras disfrutar de tu tiempo libre ¿por qué no te pasas antes a ver el Nuevo Renault Mégane Break?

# Cuídate.



**Nuevo Renault Mégane  
Break**

RENAULT recomienda  PARA MAS INFORMACION, LLAME AL 902 333 500

[www.renault.es](http://www.renault.es)

Equipado con el SRP.  
Sistema Renault de Protección



# HERENCIA Y VIGENCIA DE CALDERÓN



Vista desde la perspectiva de nuestro tiempo, la figura de don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) es uno de nuestros más indiscutibles activos literarios. Al contrario que la mayoría de sus contemporáneos, sólo cultivó un género, el dramático, pero en él sintetizó genialmente todos los otros. Calderón teatraliza el pensar, el sentir, el narrar y el describir, y ello con una asombrosa capacidad transmutatoria, que convierte en especies dramáticas el universo físico y el espiritual. Él crea una estética abarcativa, en que todo tiene cabida, demostrando que el que asume las claves vitales de la teatralidad —*El gran teatro del mundo*: todo el universo es teatro—, encuentra sentido a cuanto existe. El teatro de Calderón no es una metafísica, pero la lleva implícita, y constituye un instrumento privilegiado para construirla.

Quien conoce nuestra escena clásica sabe cuán difícil se lo habían puesto los creadores de la comedia nueva española. ¿Qué podía hacerse tras Lope de Vega y su escuela, sino acatar y repetir su acción y su lirismo, sus halagos al espectador, tantas veces "vulgo"? En un principio, Calderón asume lo esencial del arte nuevo, aunque nunca le satisfaga del todo. Su temperamento, mezcla de reflexión, subjetividad y perfeccionismo, desarrolla estos valores hasta crear un orbe escénico inconfundible. Ya en 1629, *La dama duende* y *Casa con dos puertas* demuestran las posibilidades de sus propuestas escénicas.

El arte teatral de Lope, según F. Ruiz Ramón, deviene en él ciencia dramática. Pero una ciencia tan meditada como sentida, que desde la retórica más deslumbrante a los procedimientos e ideas, pone orden en la volcánica erupción de lo lo-pesco. Calderón es, si se nos permite esquematizar nuestro pensamiento, un Lope llevado a sus últimas consecuencias, por aplicación de la lógica a sus principios esenciales.

Así nace un novedoso teatro vital —*El alcalde de Zalamea*—, simbólico —*La vida es sueño*—, o heroicamente poético y patético —*El príncipe constante*. Todo es aquí dinamismo y fantasía, con ocasionales vetas de pesadumbre, nunca de desaliento. Contra lo que muchos piensan, Calderón no es un dramaturgo pesimista, sino un contrarreformista consecuente, que enraíza sin duda en el estoicismo de Epicteto y Séneca, pero, sobre todo, en *Job*, el *Eclesiastés*, la *Patrística* y el *Escolasticismo*. Todo ello se confirma con el fascinante universo de sus autos sacramentales, en que el dogma y la historia sacra, bajo esplendentes ale-

gorías, escenifican victoriosamente la fe postridentina.

Faceta complementaria de esta producción es la comedia de capa y espada, género que ya había perdido prestigio, porque, como decía F. Bances Candamo (h. 1689), "pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular...", y sólo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos".

También en este género meso-aristocrático, en que pululan caballeros y damas, amos y criados, desarrollando aventuras de amor, intrigas sentimentales e ingeniosas sales conceptistas, innova el genio calderoniano, convirtiéndolo en espejo de una sociedad en que los enredos de amor, honor y celos son galana radiografía de las pasiones humanas.

Calderón es seguramente el escritor español que mejor ha sabido aliar todas las artes, armonizando y coordinando sus recursos —colectivismo estético—. Con cierto instinto comprende que el teatro es, fundamentalmente, representación. De ahí la importancia que concede a la escenografía —decorados, vestuario, tramoya y música—. Ingenieros italianos montan soberbios escenarios, en que pintura, escultura y arquitectura ofrecen un festín inigualable a los sen-

tidos. En ese ámbito se integra el espectador, dentro de un espacio continuo del que forma parte activa, no sólo como destinatario, sino como elemento vivo del drama. La escenografía busca realizaciones ilusionistas, aprovechando la utilización de varios planos y los efectos de luz para acentuar la visión de profundidad y la apariencia de realismo.

La herencia que nos ha dejado el teatro de Calderón de la Barca es grandiosa. Él nos enseña la responsabilidad con que se ha de oficiar el misterio dramático. Nos traza un retrato cabal de la España barroca —pensamientos, valores y costumbres—. Nos demuestra que el arte de Talía es un germen vivo que incide en lo más íntimo de nuestra psique. Nos prueba la necesidad de la estructura y el orden, y el hecho de que no hay teatro en plenitud sino en la escenificación multidimensional de la obra, evitando el reduccionismo de la sola lectura. Establece, en fin, que en el teatro tienen igual importancia el dramaturgo, el director, los actores, la puesta en escena y el público. En la acertada armonización de tan complejos elementos radica el éxito de la comedia, que se individualiza y diversifica en cada representación como un Proteo de mil caras.

Cristóbal CUEVAS

# ARTE CUBANO

## más del allá del papel

3 de diciembre de 1999  
30 de enero del 2000



Centro Cultural del Conde Duque  
Salas Juan de Villanueva y Pedro de Ribera

Horario:  
Martes a sábados de 10 a 14 h. y de 17.30 a 21 h.  
Domingos y festivos de 10.30 a 14.30 h.  
Lunes cerrado

c/ Conde Duque, 11  
28015 MADRID  
Metro: San Bernardo,  
Argüelles y Plaza de España  
Bus: 1-21-44-74-149

PORTADA: RETRATO DE CALDERÓN DE LA BARCA, POR GUSI BEJER. PRIMERA  
 PALABRA, POR CRISTÓBAL CUEVAS<sup>3</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, CUATROCIENTOS  
 AÑOS. ANTONIO REGALADO: ESCÉPTICO Y CREYENTE<sup>6-7</sup> EVANGELINA  
 RODRÍGUEZ: HETEROGÉNEO, HETERODOXO<sup>8-9</sup> J. M. DÍAZ BORQUE: LA LITURGIA  
 DE LA FIESTA<sup>10-11</sup> RICARDO SENABRE: POETA EN LA SOMBRA<sup>12-13</sup> ERNESTO  
 CABALLERO: EL MONSTRUO DEL TEATRO<sup>14</sup> IGNACIO ARELLANO: HONOR Y  
 PODER<sup>15</sup> FRANCISCO NIEVA: ESCENOGRAFÍAS PARA CALDERÓN<sup>16-17</sup> ANDRÉS  
 RUIZ TARAZONA: LOS INICIOS DEL TEATRO LÍRICO<sup>20-21</sup> **LETRAS**  
 JOHN UPDIKE: HACIA EL FINAL DEL TIEMPO<sup>25</sup> ADELAIDA GARCÍA MORALES: EL  
 SECRETO DE ELISA<sup>28</sup> LIBRERÍAS EN LA RED<sup>30-32</sup> DANTO: DESPUÉS DEL FIN  
 DEL ARTE<sup>35</sup> ÚLTIMA PALABRA: ALFONSO USSÍA<sup>36</sup> **ARTE** LA GALAXIA  
 SURREALISTA<sup>38-40</sup> VIAJE ALREDEDOR DE VELÁZQUEZ<sup>42-43</sup> GARDELLA,  
 ARQUITECTO DE LAS HORAS<sup>45</sup> EDVARD MUNCH, "LA DANZA DE LA VIDA", POR  
 ROBERT ROSENBLUM<sup>46-48</sup> **TEATRO** THE ROYAL COURT OF  
 THEATRE<sup>50-51</sup> "TE QUIERO, ERES PERFECTO, AHORA CAMBIA", EN EL  
 POLIORAMA<sup>52-53</sup> ALTERNATIVAS: "LA FALSA SUICIDA"<sup>54</sup> RODRIGO GARCÍA Y  
 EL TEATRO COMO OFICIO<sup>56</sup> **CINE** MARTIN SCORSESE, EL  
 REENCUENTRO<sup>56-59</sup> TRES MIRADAS A KAFKA, POR FERNANDO MÉNDEZ LEITE<sup>60</sup>  
**MÚSICA** HOMENAJE A ALFREDO KRAUS EN EL TEATRO REAL<sup>62-63</sup>  
 ENTREVISTA A KRZYSZTOF PENDERECKI<sup>64-66</sup> **CIENCIA** EL  
 MILENIO DE LOS NÚMEROS<sup>70-72</sup> LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL<sup>74</sup>

**EL CULTURAL**

Patrocinado por

*Telefonica*

Fundador

Luis María Anson

Directora

Bianca Berasátegui

Jefes de Redacción: Gonzalo Alonso, Nuria Azancot, Javier López Rejas

Jefes de Sección: Rafael Banús, Liz Perales, Elena Vozmediano

Redacción: Paula Achiaga, Avelino Alcaraz, María Isabel Falagán, Natalia Gamero, Cristina Jaramillo, Carlos Reviriego

Ilustración

Julián Grau Santos

Críticos

J. Arnaldo, D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano,  
 G. Carnero, D. Castro, P. Castro, J. L. Clemente, A. Colinas,  
 C. Cuevas, D. Doncel, L. Fernández, J. Gállego, J. L. Gallero,  
 J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Á.  
 Guibert, J. A. Gurpegui, B. Hernanz, F. Iwasaki, L. G. Iberni,

R. L. Blanco, J. Marco, J. Marín-Medina, J. L. Molinuevo, J.  
 Muñoz, M. Navarro, B. Palomo, J. M. Parreño, J. L. Pérez de  
 Arteaga, R. Piña, D. Plácido, G. Robles, S. Sánchez, L. Santana,  
 C. Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles,  
 L. Suffolk, G. Solana, J. Vidal, D. Villanueva, y L. A. de Villena

Edita Prensa Europea S.A. (Josefa Valcárcel, 42. 28027 Madrid)

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

# ESCÉPTICO Y CREYENTE

El mundo, el hombre y sus certezas, todo cabe en el teatro de Calderón. A los cuatrocientos años de su nacimiento, EL CULTURAL rinde homenaje al dramaturgo más controvertido, admirado e influyente de nuestro teatro áulico. Lo hace de la mano de Cristóbal Cuevas, Antonio Regalado, José María Díez Borque, Ricardo Senabre, Evangelina Rodríguez, Ignacio Arellano, Ernesto Caballero, Francisco Nieva, Luciano García Lorenzo, Javier Portús y Andrés Ruiz Tarazona.

**L**a acumulación de las dispares opiniones que se han venido sedimentando sobre la obra de Calderón a lo largo de más de tres siglos ha precipitado un personaje con doble o aun triple personalidad. Que en el escritor de los versos "Pues el delito mayor del hombre es haber nacido" se ayunten el escéptico y el creyente, el autor de tragedias cristianas y el creador de las comedias más gozosas y mundanas de la literatura europea, ha servido para sembrar confusiones entre muchos de sus intérpretes, perplejos ante la coexistencia en el mismo sujeto del absoluto incondicional de la fe y del carácter problemático del pensamiento. Si Calderón nos hubiese legado sólo sus dramas profanos le supondríamos el más ateo de los dramaturgos y, si, al contrario tuviésemos sólo a la vista su teatro sagrado le juzgaríamos como

el más católico. Ya en vida, su obra (que abarca un total de 209 piezas) fue blanco de los enemigos de la escena. Desde entonces, no son pocos los que se han hecho cruces ante los desenlaces de sus obras, han repugnado de su catolicismo, se han cohibido ante el supuesto formalismo de su estilo o se han indagado ante las irreverencias de sus graciosos. La multifacética figura del cómico criado calderoniano nos remite al gran genio satírico de *La dama duende*, que aprovechó este personaje para satirizar en el patio de comedias el estilo del sermón fúnebre predicado por el culto Fray Félix Paravicino en memoria de los padres de los Reyes, el año de 1629. Pasquín, el bufón filósofo de *La Cisma de Inglaterra* justifica su estulticia con el seductor aforismo: "Si no digo lo que pienso de que me sirve ser loco". Los atrevimientos del poeta



## CALDERÓN 400 AÑOS

Comité de Salud Pública, adepto a formas de ejecución más racionales y rápidas que el garrote vil.

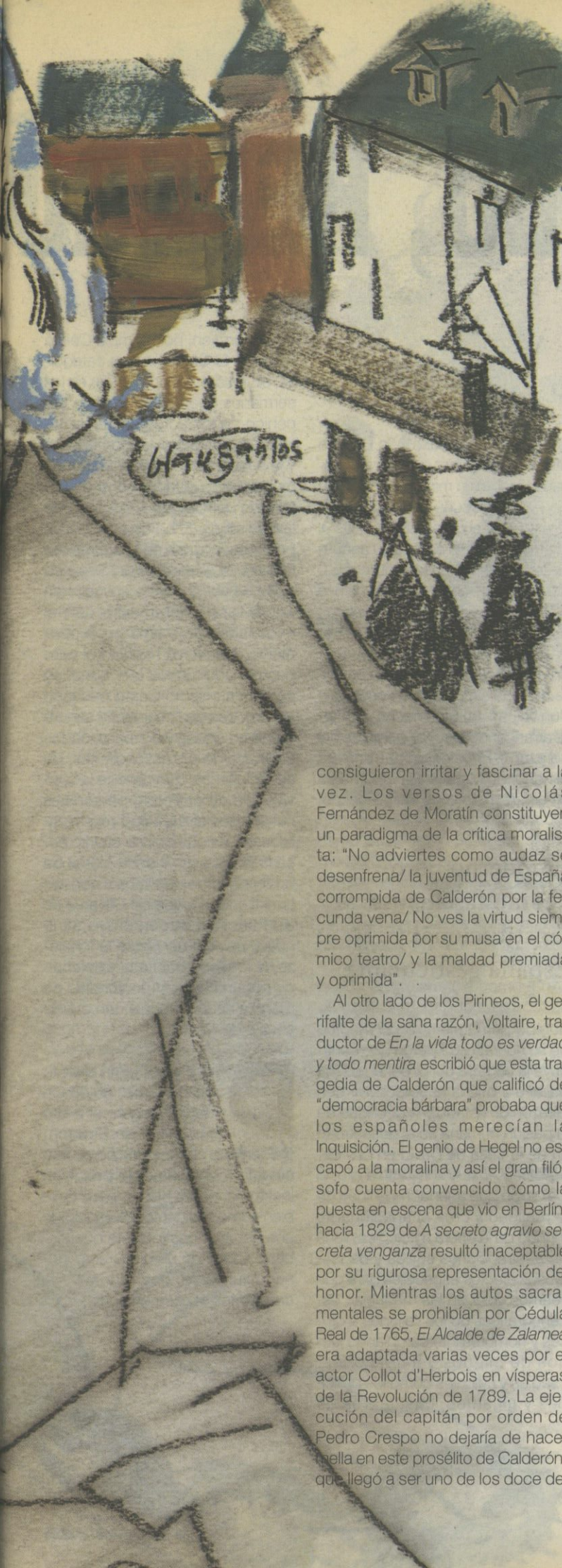
Otro entusiasta de Calderón fue Richard Wagner. Mientras trabajaba en su ópera *Parzival*, sólo dejaba tiempo para la lectura de Calderón al que llegó a colocar en una cumbre solitaria. Sin embargo, el compositor tanto como Schopenhauer, también entusiasta del poeta castellano, tropezaron con un arte que no dejaba resquicios a ese sentimiento vago e indeterminado identificado con la naturaleza por los románticos, de ahí que el compositor fascinado y repellido por la tragedia de *El médico de su honra* expresara su asombro con las palabras "extraña, extrañísima". Menéndez Pelayo, cuyo Calderón y su teatro (1884) tuvo cola, denunció que los dramas de honor y de venganza estaban "no sólo por bajo de la moral cristiana sino muchas veces contra ella". Sin embargo a principios del XIX August y Friedrich Schlegel habían consagrado a Calderón como el gran poeta y dramaturgo del catolicismo. A la vez desde una perspectiva protestante Calderón surge como un alma dogmática, agente de los jesuitas y del Vaticano, lo que no impidió que se le considerara como un autor desenfadado que representó sin menoscabo la pasión del amor; más bien agente de negocios de Cupido que del Papa.

**E**l Catolicismo del dramaturgo ha molestado a gentes de toda laya, y en fechas recientes a algunos ex seminaristas, reciclados de un marxismo ya trasnochado a la nueva esperanza socialdemócrata. Las admiraciones provocadas entre los grandes han sido excepcionales, y todavía tenemos mucho que aprender de las pocas páginas que escribieron sobre el dramaturgo Friedrich Schelling, los hermanos Schlegel, Walter Benjamin, E. R. Curtius, Ludwig Tieck, Samuel Beckett, Albert Camus y Goethe. Este último, que puso en escena a comienzos del siglo XIX varias obras de Calderón en Weimar, dijo del *Príncipe constante* que si toda la poesía del mundo desapareciera se podría restaurar con esta pieza. Goethe, gran admirador de

Shakespeare como poeta, pero cuya dramaturgia le parecía deficiente, valoró en Calderón un gran talento práctico, de ahí que dijese que le hubiese venido bien al autor de Hamlet pasar una temporada en la corte de Felipe IV. Aun sus más implacables críticos no le han regateado la fama de ser el más consumado dramaturgo de todos los tiempos. Sin embargo, casi nadie ha relacionado esa portentosa técnica con un pensamiento. Ha llegado el momento de que gentes de otros gremios aparte del literario nos regalen con espléndidos estudios sobre el dramaturgo, y que aparezcan directores dispuestos a descubrir los tesoros del arte y del pensamiento de su gran obra.

Los años del franquismo y los de la transición no han sido favorables a Calderón; con alguna que otra excepción, el paisaje que se desvela es bastante gris. Durante la dictadura, la derecha se inventó un barroco que la izquierda se creyó, peloteándose ambas el mismo lugar común. De lo mucho que nos puede decir Calderón, aludiremos sólo fugazmente a una cuestión que sigue candente en la actualidad y que ha venido acaparando la atención de los medios de comunicación, del público y de los juzgados. Calderón fue testigo y cronista de los entresijos de la moderna razón de estado en el primer siglo de la Modernidad. Recordemos aquellos versos de *En la vida todo es verdad y todo mentira*: "¡Oh razón de estado necia! ¿qué no harás, di, si hacer sabes del delito conveniencia?", y aquellos otros de *Argenis y Poliarco*: "Mas la inquietud importó de todo un reino, que no/ una vida; y el poder/ tal vez siendo interesado / el bien de su reino entero, /con capa de justiciero /mata por razón de Estado". Y no es mera coincidencia que fuese el mismo escritor el que puso en boca de la reina Crísterna de Suevia, protagonista de la comedia *Afectos de odio y amor*, las palabras con que justifica las leyes que decreta para dar los mismos derechos a las mujeres de que disfrutaban los hombres: "Pues lidien y estudien que/ ser valientes y ser sabias/ es acción del alma, y no es/ hombre ni mujer el alma."

Antonio REGALADO



consiguieron irritar y fascinar a la vez. Los versos de Nicolás Fernández de Moratín constituyen un paradigma de la crítica moralista: "No adviertes como audaz se desenfrena/ la juventud de España corrompida de Calderón por la fecunda vena/ No ves la virtud siempre oprimida por su musa en el cómico teatro/ y la maldad premiada y oprimida".

Al otro lado de los Pirineos, el gerifalte de la sana razón, Voltaire, traductor de *En la vida todo es verdad y todo mentira* escribió que esta tragedia de Calderón que calificó de "democracia bárbara" probaba que los españoles merecían la Inquisición. El genio de Hegel no escapó a la moralina y así el gran filósofo cuenta convencido cómo la puesta en escena que vio en Berlín, hacia 1829 de *A secreto agravio secreta venganza* resultó inaceptable por su rigurosa representación del honor. Mientras los autos sacramentales se prohibían por Cédula Real de 1765, *El Alcalde de Zalamea* era adaptada varias veces por el actor Collot d'Herbois en vísperas de la Revolución de 1789. La ejecución del capitán por orden de Pedro Crespo no dejaría de hacer bella en este prosélito de Calderón, que llegó a ser uno de los doce del

# HETEROGÉNEO, HETERO

**E**l centenario calderoniano de 1981 (el de su muerte, tres siglos antes) nos lo puso fácil a los estudiosos. Desde la furia integrista y el perfil granítico, católico y sentimental del dramaturgo, la relativización del pensamiento y de las ideologías de la posmodernidad nos condujeron, sin apenas debate, hasta un Calderón víctima de su propia ortodoxia. Traducido a términos políticamente correctos, conocimos a un Calderón no sólo trascendente sino burlesco, vocero de una multinacional llamada monarquía hispánica contrarreformista pero ensartador de frivolidades ordenadas con la matemática perfecta de la comedia de capa y espada o, incluso, de la parodia y el vodevil. Da la sensación, sin embargo, que se trataba de una restauración artificial, repentista. En el centenario que abre o cierra un siglo (tanto da) podemos permanecer en ese sosiego legitimador de una gloria nacional (aunque sea antipática): menos vitalista que Lope, menos irónico que Cervantes, menos mordaz en su nihilismo que Quevedo, pero con una obra tan extensa que aquí y allá ofrece recodos donde camuflar el desconcierto que todavía inspira el dramaturgo a una modernidad que, quizá, ha acabado por admirarlo pero no por sentirlo uno de los suyos. Se olvida, sin embargo, que lo que ha sucedido en los casi veinte años entre un centenario y otro no ha sido tanto una revisión sistemática de su producción desde el punto de vista académico (que también) sino que Calderón ha sido representado de manera más continua; es decir, contemplado en el medio que le es propio: las tablas de un escenario. Y esa es la diferencia y, a mi modo de ver, la reflexión que se espera de en esta nueva efemérides, tan ritual y prescindible como cualquier otra, pero que sabemos inevitable: aprovechémosla, pues, de manera sensata.

Ese contacto directo con las tablas y con el espectador es el medio

original en el que Calderón fue moderno en su época: así lo vieron y lo aplaudieron la mosquetería de los corrales y la aristocracia de palacio, el pueblo en fiestas y la inteligencia institucional e intransigente de los que presidían, en solemne y siniestra confusión, autos de fe y autos sacramentales. No pudo ni puede haber un solo Calderón: era un Calderón de múltiples géneros, heterogéneo y, por ello, a veces también heterodoxo. Menéndez Pelayo, brindó en 1881 por el poeta de la España eterna de los Austrias al que intentaban meter de rondón en una el prestigio cívico los liberales que celebraron aquel pomposo segundo centenario. Pero Calderón no es una máquina de valores universales: es un dramaturgo de textos vulnerables. Es el autor que convierte a una mujer en tramoyera y

## “Lope inaugura el teatro moderno pero Calderón lo perfecciona como fascinante mecanismo de precisión institucional y gigantesco espejo de una España gesticulante”

directora de escena de su propio deseo en *La dama duende*, que configura el enredo de comedia hollywoodense en *Casa con dos puertas*, que se mofa de la empalagosa retórica petrarquista y platónica en *No hay burlas con el amor* donde las relaciones entre hombre y mujer se resuelven en un atrevido pragmatismo (pues “temor o atrevimiento / no consiste en otra cosa / que haber o no haber dinero”); el Calderón que en *No hay cosa como callar* desenmascara al don Juan que divide su quehacer entre el servir al Rey con una cruz de Santiago en el pecho y el violar mujeres en la oscuridad (“que a mi lo mismo me inclina / angosta una vizcaína / que

ancha una castellana”); la España oficial y la España de uso se pliegan al final en un matrimonio de conveniencia después de haber puesto a prueba el orden social. Y es el mismo autor que sofoca su angustia de existencia en los sobrecogedores (brutalmente racionalistas han dicho algunos) versos silogísticos de Segismundo en *La vida es sueño* pero que hace estallar al hombre, en una limpia reflexión ética carente de toda simplificación casticista (“un volcán, un Etna hecho / quisiera arrancar del pecho / pedazos del corazón”). El Calderón que somete el honor de Mencía a la misa negra de un sacrificio sangriento ingerido,

bebido por Gutierre en *El médico de su honra*; el Calderón que construye la tragedia del poder en *La hija del aire* y que la hace convivir con la razón de estado y la debilidad de la pasión humana en el desastroso fin de la casa de David en *Los cabellos de Absalón*. Y, junto a ello, el Calderón que abandona la línea de la realidad y crea el apasionante mundo de la ópera mitológica, llena de abstracciones sutiles y de fastuosos efectos especiales para que veamos volar en las máquinas escenográficas de los italianos a dioses y hombres intercambiando juegos de miedos y ambiciones, osadías y ridículos como los príncipes y gigantes, casi títeres de

Cachiporra en, por ejemplo *Céfalo y Pocris*. El Calderón que catequiza, sin resquicios aparentes, en los sermones puestos en aparato escénico de los autos sacramentales, que nos angustia con la cuna y la sepultura de *El gran teatro del mundo*, que levanta en el propio tablado del Corpus la hoguera de la Inquisición (*El cordero de Isaías*) pero que a causa de *Las Órdenes Militares* o *Las pruebas del Segundo Adán* se vio él mismo envuelto en un proceso inquisitorial al usar el escenario como amargo experimento de la feroz realidad circundante: nada menos que poner en escena al mismo Cristo pasando las pruebas de limpieza de sangre y defendiéndose de los pecados originales de sus ascendientes. Un espacio teatral que permite la convivencia de profetas, personajes mitológicos divinizados, reyes, válidos: habría que calibrar cuánto pesaría la tinta servil en la pluma de un dramaturgo que llega a convertir al Conde Duque de Olivares en el Hombre que construye en *El nuevo palacio del Retiro* la fortaleza de la Iglesia habitada y defendida por un Felipe IV confundido de manera nada ambigua con el personaje de Cristo.

**D**esde que toma el testigo de Lope, quien sin duda inauguró el teatro moderno en España, Calderón lo perfecciona como fascinante mecanismo de precisión institucional, es cierto, pero también como el gigantesco espejo de una España gesticulante que elabora, a falta de un discurso racional e ilustrado, una pantalla de constantes experimentaciones de

# DOXO

vacilaciones y dudas, de mitos y contramitos. Sólo así es posible entender que el cabizbajo sacerdote que nos alerta de las imposiciones del honor y que desde los carros del Corpus llamaba a perseguir *A Dios por razón de estado*, se permita, dentro del paréntesis carnavalesco que es también el teatro, escribir piezas breves, grotescas e irreverentes: entremeses y mojigangas en los que la honra se pone patas arriba, en donde en medio de un desfile extravagante de platos de la cocina española presidido por Baco, doña Olla Podrida defiende su raigambre tradicional frente a las sofisticadas innovaciones francesas de don Carnero Verde, en donde una mondonguera presume de ser de verdad del linaje de más sangre y en donde un caminante al despertar de la siesta y ver a un grupo de actores vestidos de Alma, Cuerpo, Muerte o Ángel teologiza su borrachera reconociendo que, en efecto, "la vida es sueño". Licencias de un discreto, de un asombroso erudito escolástico y de un maestro de retórica que acaso conoció también las propiedades terapéuticas de la risa. Cambio de género, cambio de registro: el mundo como voluntad de múltiples representaciones. En representación, más que en letra, Calderón

fascinó a Goethe. Cuando éste vio en Weimar *El mágico prodigioso* (una de las inspiraciones de su Fausto) comprendió algo que tuvieron que aprender en adelante los románticos alemanes: que Dios no sólo estaba en el conservadurismo patriótico o en el absolutismo legitimista con que los integristas leyeron abusivamente a Calderón sino que Dios estaba en la trama. Sin necesidad de trivializar a un dramaturgo que representa, en su compleja contradicción, la herencia de la intolerancia como forma de explicar la realidad, es hora de que, conociendo su constante cambio de ojos para leer el mundo, no sólo le dejemos un dudoso sitio en la modernidad sino que le hagamos, simplemente, nuestro contemporáneo.

**Evangelina RODRÍGUEZ**

# LA LITURGIA DE LA FIESTA



**E**l Barroco es complejo, contradictorio, plural y lleno de contrastes, que impiden cualquier simplificación ideológica empobrecedora. Nuestro principal dramaturgo barroco e integrante del canon universal, don Pedro Calderón de la Barca, es, en consecuencia, un creador complejo en sus planteamientos teatrales, plural en los géneros que cultiva, variado en su ideología, maestro en el dominio de metáforas, imágenes, retórica, alegoría, símbolos, síntesis de las artes..., con gran capacidad para ofrecer "visualmente" los pliegues y re-

pliegues de su mundo poliédrico, que va de las grandes ideas a los ámbitos carnalescos de la mojiganga.

La fiesta barroca, en su variedad de formas, es culminación y síntesis de las artes, y a ella contribuyó, de forma decisiva Calderón de la Barca. Son los caminos que van de la celebración del Dios católico en la exultante fiesta sacramental de los autos del Corpus a la celebración "ornamental" de los dioses de la gentilidad en las mitológicas fiestas de palacio, que llenaron los jardines de Aranjuez, Buen Retiro..., los salones del Alcázar, Zarzuela,

**“La fiesta barroca es culminación y síntesis de las artes y a ella contribuye Calderón por los caminos de los autos sacramentales, las mitológicas fiestas de palacio, las fiestas cortesanas y las populares”**

Pardo..., Coliseo del Buen Retiro con la altura de verso y escena que cuenta teatralmente las historias de Apolo, Faetón, Cupido, Venus, Prometeo..., correlato en movimiento dramático de la pintura que adornaba los salones del rey y sus nobles. Y además estaba la fiesta cortesana en la calle —de arquitecturas efímeras, carros triunfales, aparatoso cortejo— y la fiesta popular, que rompía el ritmo del trabajo con expansiones diversas, variadas formas de cristianización de antiguos ritos paganos, manifestaciones folclóricas que han llegado a nuestros días, etc.

## CALDERÓN Y EL BARROCO



Escena del auto *El gran teatro del mundo*, dirigido por José Tamayo en 1998. A la derecha, *Fiesta barroca*, dirigida por Miguel Narros en 1992

Calderón de la Barca fue el dramaturgo por excelencia de la fiesta sacramental barroca con sus autos representados, año a año, en los callejeros carros y tabladillos del Corpus y en los interiores de corral de comedias y palacio. Sus autos sacramentales —con piezas memorables como *El gran teatro del mundo*, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, *La cena del rey Baltasar*, *El veneno y la triaca*..., sólo pueden ser entendidos en su riqueza teatral en el marco de una fiesta que consigue articular ceremonia religiosa, procesión, danza,

tarasca, etc. La fiesta sacramental barroca es el lugar de encuentro de teatro y liturgia, de acción escénica y ceremonia, en un complejo mundo de conceptos teológicos, éticos, de historia sagrada..., puestos de manifiesto por la riqueza de alegoría y símbolo, la altura estilística, la espectacularidad escénica, con incitaciones para todos los sentidos. Y de este rico conjunto celebrativo no estaba incluida la comicidad, el regocijo del "disparatar adrede", la fuerza lúdica de la proximidad más "realista" en las piezas menores que acompañaban al auto (loa, entremés, mojiganga),

danzas, gigantes, tarascas, etc. Dentro plenamente del espíritu barroco está la complementariedad, el contraste, la articulación de contrarios, el regocijo lúdico celebrativo, que testimonian la riqueza de una cultura y alejan de toda simplificación interpretativa.

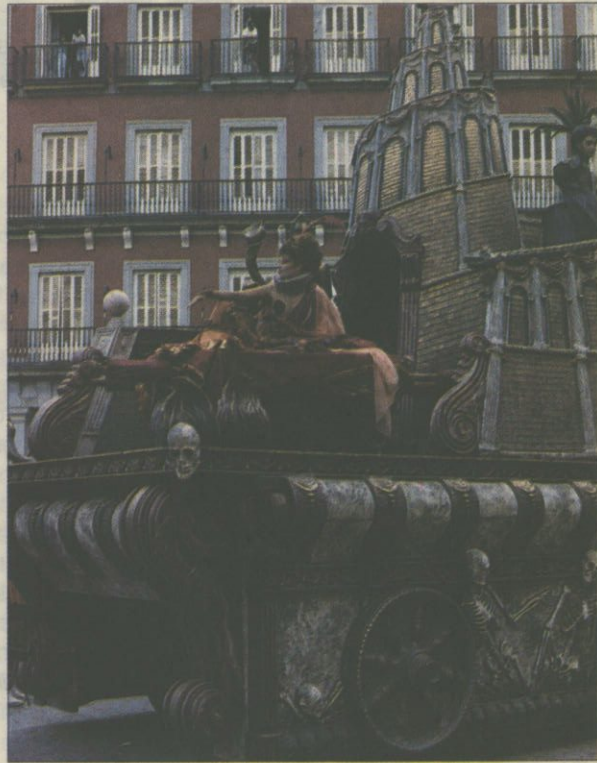
Calderón de la Barca fue también el dramaturgo por excelencia de la gran fiesta barroca del teatro mitológico palaciego, que guarda relación con la fiesta cortesana, en que la calle se transformaba en espacio escénico con arcos triunfales, obeliscos, pirámides..., sobre la base de una cultura simbólica, que hundía sus raíces en saberes mitológicos, bíblicos, que si no eran entendidos por todos, sí constituían espectáculo para la mayoría. Es ahora el Calderón del teatro ostentoso y de aparato —de complejo estilo, rica escenografía y tantas veces colaboración de la música— que llena los odios de palacio con piezas como *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *El laurel de Apolo*; *El hijo del Sol*, *Faetón*; *Eco y Narciso*; *La estatua de Prometeo*; *La púrpura de la rosa*, y muchos más.

No parece que a la altura del siglo

XVIII pudiera haber competencia celebrativa religiosa entre el Dios católico y los dioses paganos de la gentilidad, aunque, por otras razones, algunos problemas hubiera con la Inquisición y aparezcan descalificaciones en escritos de moralistas y sermones. Pero esto no significa reducir lo mitológico a mero ornato y exterioridad, pues Calderón sigue planteando problemas de alcance, muchas veces de forma más velada que en otras obras suyas, con la complejidad de pensamiento entre los pliegues y repliegues de la dramatización de la mitología.

El sólo título de sus piezas mitológicas evoca correlatos pictóricos, que luego encontramos repetidamente en los textos, en apasionantes encuentros de imagen y texto, que nos llevan también a las costumbres decorativas del rey y sus nobles, aparte del imaginario visual popular en el que tenía gran peso la estampa devota. Pero, sobre todo, estos encuentros de artes y temas testimonian la complejidad barroca de la celebración en un dramaturgo de oficio como fue Calderón de la Barca.

José María Díez Borque



C.D.T.

# POETA EN LA SOMBRA

La fama de Calderón se debe esencialmente a su obra dramática, ensalzada ya desde el siglo pasado por la crítica alemana de estirpe romántica. Pero el Calderón poeta siempre queda en penumbra. Como la mayoría de los poetas del Siglo de Oro, desde Fray Luis de León o Baltasar de Alcázar hasta Cervantes, Quevedo y Góngora, Calderón murió sin haber publicado su poesía. Me refiero, claro está, a su poesía exenta, no a los sonetos, romances o villancicos integrados en dramas y comedias. El caso es que todavía no poseemos una edición de la poesía calderoniana ajena al teatro. El hecho es escandaloso, y supera con creces la injusticia cometida con Baltasar de Alcázar, muerto en 1606 y de cuya obra poética no existe una recopilación –muy deficiente e insatisfactoria por otra parte– hasta 1856. Para no hablar de Cervantes, entre cuya muerte (1616) y la edición de sus poesías (1916) median tres siglos. Con tantos retrasos en la publicación –

hay más ejemplos similares– no es extraño que muchos textos se hayan perdido y otros se conserven en copias inseguras y sin garantía.

La poesía suelta de Calderón que hoy conocemos –ignoramos qué puede haber en manuscritos no explorados– se reduce a diez o doce sonetos y décimas de carácter laudatorio impresos en los preliminares de libros ajenos y a unas cuantas composiciones aparecidas en libros misceláneos: justas poéticas, antologías de diversos autores, etcétera. Hay algunos poemas religiosos en el volumen colectivo titulado *Varias centellas de amor divino, compuestas por los mejores ingenios de España* (1656); o en otro análogo, *Avisos para la muerte, escritos por algunos ingenios de España* (1672). Algunos romances amorosos figuran en otro volumen misceláneo: *Delicias de Apolo* (1670). Se trata de una poesía poco personal, que constituye, sin embargo, una muestra acabada de retórica barroca. Se advierte, por ejemplo, en el uso constante del

retruécano –esto es, la contraposición de dos enunciados con las mismas palabras pero con distinto orden–, que Unamuno llamó después “inversión de sentido”. En un romance a la penitencia de San Ignacio leemos: “Todo en amor te transformas,/ porque vives en Dios todo/ con una gloria amorosa/ y con un amor glorioso”. Y en unas “Décimas a la muerte” de carácter ascético escribe Calderón: “Desde el nacer al morir/ casi se puede dudar/ si el partir es el parar/ o el parar es el partir”. El mismo artificio puede anotarse en el romance religioso “Lágrimas que vierte el alma arrepentida”: “¿Qué más ejemplo que yo,/ a este letargo rendido,/ pues vivo al tiempo que muero/ y muero al tiempo que vivo?” Y también: “¡Oh cuánto el nacer, oh cuánto/ al morir es parecido,/ pues si nacemos llorando/ también llorando morimos!”

Estas aparentes contraposiciones acaban por descubrir paradójicamente una identidad. Así, en la misma composición a que pertenecen los últimos versos se lee: “Ahora, Señor, ahora/ que ya este humano edificio/ en el polvo de su fin/ se reduce a su principio...” El cuerpo (“este humano edificio”) llega a su fin. Cuando se convierta en polvo retornará a su principio. No es necesario subrayar que estamos ante una variante del “Pulvis es et in pulverem reverteris”, pero sí advertir la ecuación entre “fin y principio”, porque es característica de los juegos conceptuales e idiomáticos del Barroco, basados a menudo en la contraposición e identificación de contrarios: cuna/sepultura, risa/lanto, vida/ muerte, alegría/ dolor. Ya advierte Gracián en *El criticón*, por boca de Critilo: “Todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos”. Al glo-

## SONETO A UN ALTAR DE SANTA TERESA

La que ves en piedad, en llama, en vuelo,  
ara al suelo, al sol pira, al viento ave,  
Argos de estrellas, imitada nave,  
nubes vence, aire rompe y toca al cielo.

Esta, pues, que la cubre del Carmelo  
mira fiel, mansa ocupa y sulca grave,  
con muda admiración muestra suave  
casto amor, justa fe, piadoso celo.

¡Oh militante Iglesia, más segura  
pisa tierra, aire enciende, mar navega  
y a más pilotos tu gobierno fía!

Triunfa eterna, está firma, vive pura;  
que ya en el golfo que te ves se anega  
culpa infiel, torpe error, ciega herejía.



En la figura de Isidro, labrador y santo, se establece una equiparación entre cielo y tierra: "Los campos de Madrid ya cielos bellos/ y los cielos de sol campos hermosos/ eran con los opuestos resplandores,/ porque asistiendo o cultivando en ellos,/ ya labrador, ya espíritus dichosos,/ campos de estrellas son, cielo de flores".

**E**n el teatro, todo se supe- dita a la acción y al diálogo. En raras ocasiones, aparecen poemas exentos, aunque, de acuerdo con el modelo de Lope, puedan surgir unos músicos que entonan una canción popular, o un personaje se aísla en un soliloquio con un soneto. Pero, junto a estos casos, hay largas tiradas de versos puramente funcionales, que sirven tan sólo para sostener el diálogo y donde apenas brota la flor de una metáfora. Lo estricta-

mente poético cede paso muchas veces a un despliegue de artificios retóricos que alejan el lenguaje de cualquier impresión de naturalidad. Hay frecuentes paralelismos, a veces resueltos en construcciones correlativas, donde los elementos enumerados aisladamente se recogen al final de un solo verso, como en *La niña de Gómez Arias*: "¿Qué fiera la más inculta,/ qué ave la más ligera,/ qué planta la más silvestre/ no ama? Pues ¿qué mucho tenga/ y afectos que no perdonan/ la planta, el ave y la fiera?" Ejemplos más complejos son frecuentísimos en el teatro de Calderón —y en poemas sueltos como el soneto a un altar de Santa Teresa—, sobre todo en esos remansos de la acción en que un personaje se acerca al proscenio para recitar un monólogo. Allí residen también las acuñaciones más innovadoras, que cristalizan en metáforas de indudable originalidad: "Te lo diré con la espada,/ que es la lengua del honor". Un personaje escribe cartas, "pues la lengua de papel/para la ausencia se hizo". En *La vida es sueño* el ave es "flor de pluma/ o ramillete con alas", y el arroyo "culebrá/ que entre flores se desata". En *Lances de amor y fortuna*, el mar tempestuoso "montes fabrica de plata,/ torres levanta de espuma"; en *La sibila de Oriente*, un barco es "selva de jarcias" y "caballo del mar"; en *También hay duelo en las damas*, el enamorado al acecho es "girasol/ de puertas y de ventanas", y en *No hay cosa como callar* se confiesa el enamorado "girasol de tu hermosura"; en *Amigo, amante y leal*, el agua en canalillos es "plata hilada" y en *El acaso y el error* contemplamos los surtidores de una fuente como "penachos de nieve y vidrio". Existe una amplísima red de imágenes para algunas de las cuales se aprovechan recuerdos y acuñaciones de Garcilaso y de Góngora, que constituyen un repertorio aún no inventariado de extraordinaria coherencia. Y hay, además, otros procedimientos retóricos —anáforas, hipérbolos, anadiplosis, dilogías— que completan la silueta de un escritor de gran riqueza verbal cuya obra dramática ha oscurecido, tal vez en demasía, sus virtudes como poeta lírico.

# MONSTRUO DEL TEATRO

**C**ómo lograr, en pleno marasmo conmemorativo, más allá de los obligados recordatorios, referir la inagotable fuente de teatralidad que las obras de Calderón ofrecen al director de escena contemporáneo, y por tanto al público de hoy?

Difícil empeño cuando nuestro autor parece no haberse liberado de una permanente controversia renovada desde el XVIII. Así, mientras la gazmoñería de algunos de nuestros ilustrados condenaba su teatro por sus excesos formales y sus planteamientos indecorosos para con los presupuestos de la escena neoclásica, los sectores más recalcitrantes de la Iglesia también emprendían una virulenta campaña antic Calderoniana, pues hallaban en sus obras una peligrosa e incontrolable explosión de fiesta teatral. Desde entonces, Calderón, siempre ha visto, por una razón u otra, matizada, cuando no decididamente negada, su inmensa potencialidad teatral. Y así, hoy en día todavía es frecuente escuchar entre algunas gentes de teatro aquello de que Don Pedro era una autor de derechas, un implacable clérigo, paladín de la causa Contrarreformista y del Orden social establecido, un eficiente artesano teatral que prestó servicio de avieso propagandista de los Austrias.

Esta postura incurre en el error de aplicar unas categorías a unas realidades muy alejadas de nuestro tiempo. Esta visión reductora es un síntoma propio de nuestro tiempo, un tiempo egocéntrico y presuntuoso al que repugna la actitud de ponerse en el lugar de otros esquemas de comportamiento social. De ahí procede el sambenito que actualmente sobrevuela sobre la mayoría de los directores de escena cuando se les presenta la ocasión de montar cualquier texto clásico: hay que adaptar, traducir las situaciones de la obra, para la gente de hoy. Este enunciado da por supuesto que hoy nos resultan indiferentes los códigos sociales, los

mitos, los anhelos, el imaginario (como se dice ahora) de nuestros antepasados. Ni siquiera interesan por su supuesta ingenuidad, por una mera curiosidad antropológica. Nada, si no se modernizan, sino se descontextualizan, no sirven.

Todo esto viene a cuento para explicar una de las líneas principales con la que se han afrontado las puestas en escena de Calderón durante este último cuarto de siglo: la actualización por encima de todo. Los resultados han sido muy desiguales; quiero aquí reseñar algunos de los más afortunados, y de los que mi limitada memoria y mi biografía tampoco demasiado extensa me permite evocar. Así el memorable *Alcalde de Zalamea*, de Jose Luis Alonso; el exquisito *Galán Fantasma*, de Miguel Narros; la intensa *Hija del Aire*, de Luís Pasqual; el escalofriante *Médico de su Honra*, de Adolfo Marsillach; la perturbadora *Vida es Sueño* de Jose Luis Gómez; o la más reciente y no menos emocionante *Vida*, de Ariel García Valdés; además de algún que otro olvido imperdonable.

En fin, al margen de ese otro tópico, que empieza a resultar ya bastante cargante acerca de las maneras de decir el verso, mi opinión es que en líneas generales a Calderón no se le ha representado tan mal como algunas voces agoreras se empeñan en proclamar. Tal vez lo que uno echa en falta es una cantidad mayor de producciones, y por tanto de enfoques diferentes como por ejemplo, los de esas cuidadas y deliciosas aproximaciones de época que también se han sabido realizar con Shakespeare en el ámbito británico. Confieso que estoy deseando asistir en España a uno de esos montajes que despectivamente entre la profesión son tildados de arqueológicos.

Por tanto, queda mucho por hacer. Tal vez cuando tengamos una perspectiva más amplia de la obra de quien es uno de los más sólidos pilares del Teatro Europeo, cuando nos hayamos sacudido vie-

jos tópicos y prejuicios como los que generaron los estrechos criterios de un Menéndez Pelayo demasiado apegado a las corrientes naturalistas de finales de siglo, tal vez nos llevemos alguna agradable e inesperada sorpresa que nos haga replantearnos muchas ideas preconcebidas acerca de Calderón.

En este sentido, por ejemplo, no hay más que asomarse a ese género desconocido de su obra como son sus comedias o dramas mitológicos. En estas piezas se percibe, no sólo un atrevimiento formal y unas posibilidades teatrales que en la actualidad se nos antojan como de una sorprendente y feroz modernidad, sino que se deja entrever tras aquella celestial arquitectura, una personalidad amable, indulgente, alegre, vital...

Y esto lo afirmo desde la certidumbre que me ha deparado el haber tenido ocasión de llevar al escenario algunas de estas obras. Recientemente, el azar o el destino (dilema típicamente calderoniano) ha querido encomendarme la puesta en escena de una de ellas: *El Monstruo de los Jardines*. En esta deliciosa pieza el autor nos presenta a un Aquiles que, para evitar el hado (personificado en la figura de Ulises) que le obligaría a combatir y perecer en la guerra de Troya, se ve obligado a vestirse de mujer. Pues bien, Calderón se muestra aquí implacable, sí, implacable a la hora de defender la capacidad de romper unos condicionantes que no tienen nada de sobrenaturales, implacable a la hora de defender la preeminencia del Amor, encarnado en esta ocasión en la figura de la ninfa Deidamia; implacable, en fin, a la hora de confiar esperanzadamente en la existencia, más allá de los laberintos, de eso que hemos dado en llamar libertad individual.

Confío en que algún día el Teatro le redima del estigma de siniestro autor de la España Eterna, y por sus obras lleguemos a conocerlo.

Ernesto CABALLERO



# CALDERÓN GRANDES TEMAS

# HONOR Y PODER

**L**a valoración moderna de Calderón es la historia de una irregularidad y de un conflicto en vías de superación pero todavía vivo. El falseamiento de la persona y la obra del poeta ha ocultado a menudo la verdadera dimensión de una obra dramática excepcional, clara hoy para los especialistas, pero no del todo evidente para un público más amplio. No han desaparecido aún ciertas actitudes mentales que insisten en los estereotipos de un Calderón dogmático, monolítico y antipático, defensor de todos los credos en el poder y de un honor, llamado por antonomasia calderoniano, arcaico y feroz, repulsivo para la mentalidad actual. Son rasgos que tomados absolutamente son falsos y que reflejan falazmente a un Calderón supuestamente caduco. Por el contrario, Calderón es uno de nuestros dramaturgos más actuales y de valor más universal. Es preciso leer o ver en el escenario adecuadamente a Calderón. Leer bien, por ejemplo, el tema del honor (en *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*...), que ha escandalizado a numerosos lectores (y aquí los "progresistas" —valgan las comillas— vienen a coincidir con Menéndez Pelayo: todos, al fin, ilustrados, unos menos y otro más) anclados en una percepción literal, inútil a estas alturas del siglo.

Pues lo que importa es la tragedia del individuo, de estos maridos (verdugos y víctimas) escindidos entre el amor y la obligación de la honra. Calderón escenifica la presión de una ideología —dramática— convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos provocando la destrucción de los protagonistas, la

mujer victimada y el marido ejecutor. Lo importante en el terreno artístico es el potencial expresivo del tema de la honra como metáfora dramática de la opresión ideológica y social, un tipo de condicionamientos que existe hoy con tanta fuerza como en el siglo XVII, sin que falte la soledad y la incomunicación como variante temática nuclear.

También constante universal es otro de los grandes temas calderonianos, el de la lucha generacional, en la que las figuras paternas muestran su incapacidad para afrontar el riesgo de la vida y los retos de múltiples violencias, situación perfectamente conocida en la panorámica finisecular nuestra. Reléanse *La devoción de la cruz*,

**“Otro de los grandes temas es el de la lucha generacional, en la que las figuras paternas muestran su incapacidad para afrontar el riesgo de la vida”**

*Los cabellos de Absalón*, *Las tres justicias en una*, *La vida es sueño*... No menos importante es el tema del poder y la ambición, básico en dramas como *Los cabellos de Absalón*, *El Tuzaní de la Alpujarra*, *La hija del aire*, o la espléndida tragedia histórica, comparable a cualquiera de las obras maestras de Shakespeare, de *La cisma de Ingalaterra*.

En todas estas piezas, Calderón —lejos de la complacencia con las figuras del poder cuando este da lugar a abusos injustos—, explora los territorios de la intolerancia política y social, la rebelión y la libertad, el enfrentamiento étnico y religioso, el conflicto entre los instintos y la razón, etc. Otras dimensiones de la ética del poder, la justicia y el reclamo de la dignidad personal, se tratan en la gran

comedia, bien conocida, de *El alcalde de Zalamea*. Y en *La vida es sueño* destacan de nuevo los temas del destino y la libertad, valga decir, la responsabilidad del hombre en la construcción de la historia. Las obras de Calderón son creaciones artísticas que integran densamente cuestiones fundamentales de moral, política o religión: acúdase al conjunto de los autos sacramentales, portentosa exposición de una cosmovisión religiosa, de una completa antropología preocupada por el gran tema de la salvación del hombre, de su esperanza y su destino trascendente, y territorio de admirable experimentación con las formas dramáticas, la poesía, las artes plásticas y la música.

Más livianos (no menos importantes: la diversión es necesaria para la vida humana, como sabían los clásicos y sabemos los modernos) son los tratamientos humorísticos de los temas en las comedias de enredo y entremeses: el ingenio, la habilidad para conseguir los objetivos deseados, el amor y los celos, las formas de la locura humana con máscaras amables en este género, el honor de nuevo (ahora desde un prisma cómico)... Lo que caracteriza, en suma, a los temas de Calderón, contrariamente a los estereotipos rancios que aún mantienen quienes ignoran su obra, es la variedad y la complejidad: hay, ciertamente, algunos aspectos de rigidez ideológica y religiosa (no exclusivos de Calderón ni de España ni del Siglo de Oro), pero hay sobre todo una síntesis cultural y artística de enorme relevancia expresada en temas de vigencia universal. Esperemos que el IV centenario de su nacimiento pueda impulsar en la conciencia general de nuestra cultura la valoración merecida de la imponderable, multifacética y hermosa obra de don Pedro Calderón, uno de los mayores autores del teatro universal, más denso que Lope y más complejo que Shakespeare.

**Ignacio ARELLANO**

# ESCENOGRAFÍAS PARA

Calderón era "un moderno" que hizo cuanto pudo por ilustrar su teatro más original con las imágenes de su tiempo, no más ni menos de lo que intentó Andy Warhol en el suyo. Y perdón por la "in-comparación". Cuando política y culturalmente se está en la cresta de la ola, como lo estaba el barroco español en ese momento de la historia, todas las adopciones y préstamos novedosos a lo extranjero y universal se pueden permitir. Calderón no sólo estaba seguro de un estro poético que superaba estéticamente al de los ancianos humanistas, sino que quiso revestirse de sus galas, el trabajo de los escenógrafos perspectivistas italianos, el socorro de Cosme Lotti y otros, que eran expertos en la materia.

No es cuestión de enfatizar más con pesada redundancia sobre el talento escénico de Calderón, que es todo un paradigma de movilidad, escribiendo "industrialmente" para el pueblo y la corte. No son ni más ni menos profundas en temas y estructura formal sus obras "de corral" y sus comedia áulicas.

El teatro de corte le exigió todo aquel revestimiento ilusionista, surgió brillantemente de la arquitectura renacentista, de sus problemas e invenciones, en realizaciones materiales de todo punto admirables. Ya Cervantes había visto en las fiestas áulicas y papales italianas el aliño escénico, con amplia repercusión en la sensibilidad del espectador, que aportaban aquellos pintores y arquitectos. Pero a su vuelta del cautiverio en Argel, se encontró con todo el teatro español hecho de un golpe por Lope de Vega y sus seguidores. Solemne invención autosuficiente, pero todavía con raíces medievales, que

contaban poco con una novedad foránea y lejos de su alcance. La escenografía de los corrales era de sobra elemental y primitiva. No obstante, ya en las representaciones sacras, aún más deudoras de lo medieval, en los autos sacramentales, se imponía la realización de algunos efectos ilusionistas, pero nunca recabados de la escenografía italiana moderna, sino del propio acervo medieval. Poquísimos proyectos dibujísticos y arquitectónicos quedaron de aquella ingente producción, porque casi se reducían a improvisaciones exaltadas y con escasísimo rigor, más bien fruto directo de la imaginación popular. Cervantes ya escribió "teatro español" con nostalgia de escenografía a la italiana, pero nunca lo consiguió y encontró siempre que el teatro español se privaba de una gran cosa. Ya era gran preocupación para él "el rigor" de la puesta en escena, su ilusionismo a la vez que su valor documental.

Calderón, no sólo lo encontró mucho más accesible, sino que escribió profundas comedias simbólicas de gran calado filosófico para ser deliberadamente "escenografiadas". Sólo en los últimos autos sacramentales del Siglo de Oro se trató de imitar —por cierto, desmañadamente— el ejemplo áuli-

co ceremonial consagrado por Calderón. Éste hizo entonces "teatro moderno", entendido como espectáculo perfectamente organizado, en vistas a alcanzar la categoría de teatro total. Lo más extraordinario del caso es que los propios textos de Calderón fueron muestras y testimonios más sólidos que todo cuanto se realizó material y plásticamente y pudo admirar a sus contemporáneos. Pues las escenografías en proyecto de que aún podemos disponer, dicen poco sobre el efecto de su auténtica realización. No son proyectos que igualen en maestría a muchos contemporáneos suyos en Italia, no tienen esa "calidad". Nos descubren ciertamente

el principio de la tramoya, como elementales bocetos, que luego tendrían su interpretación específica. Contando con lo perecedero de tales elementos del teatro barroco ornamental, la tramoya calderoniana apenas ha dejado resto alguno que no sea pequeña historia documental en lugares, ámbitos, maquinaria italiana, telares, mutaciones y glorias, que debieron ser asaz complejos, acercándose lo mejor posible —nunca sin superar a la escenografía operística italiana. Digo operística como enfatización general de la escenografía perspectivista e ilusionista, sus mutaciones a la vista, sus trucos de ocultación o presentación, transparencias, iluminación por espejos reflectantes, imitación de incendios, inundaciones, hundimientos de barcos y ascensión y vuelo de dioses y héroes.

Insistimos, pues, en que el testimonio más directo son las propias acotaciones de Calderón en sus comedias simbolistas, sin contar

**"El testimonio más directo de las escenografías de Calderón son las propias acotaciones que hizo en sus comedias simbolistas, sin contar las que se pondrían por realizadores y artesanos"**



# CALDERÓN

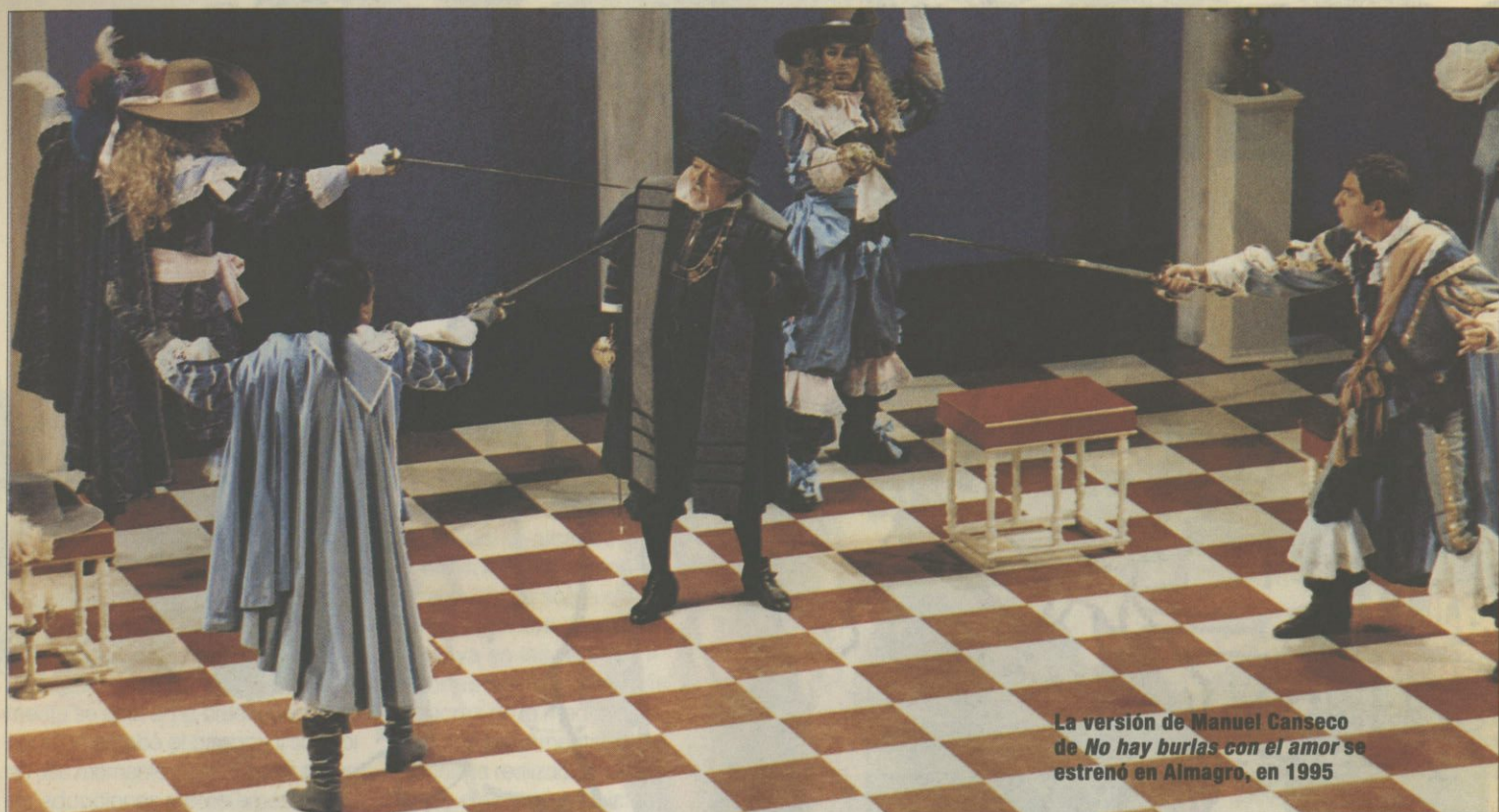


con todas las que privadamente se pondrían al margen por realizadores y artesanos. Estas comedias de tramoza son además textos de un fuerte calado conceptual, que nada tiene de forzado, sino de estimulante y permisivo de la más libre fantasía. Son comedias de entraña visual en perfecta simbiosis con el concepto y lo mismo pudieran servir –y de hecho, ya sirven– a los más vanguardistas escenógrafos contemporáneos, e incluso algo menos de lo que hubieron de estimular la imaginación de Appia las óperas de Wagner. Son campos abiertos a la creación enfatizadora del hecho teatral, como pueden entenderlo los más sofisticados y ricos montajes de la comedia musical americana, que aún vive del legado clásico, primer surtidor de “efectos especiales” de la historia del espectáculo.

**Francisco NIEVA**

*de la Real Academia Española*

## CALDERÓN EN EL SIGLO XX



La versión de Manuel Canseco de *No hay burlas con el amor se* estrenó en Almagro, en 1995

CHICHO

# PERMANENTE REVISIÓN

**M**alos fueron los setenta del siglo que se nos va para el teatro en general y, muy en especial, para el clásico. Por otra parte, cuando en 1981 se celebra el tercer centenario de la muerte de don Pedro, las puestas en escena de décadas anteriores (Luis Escobar, Luca de Tena, Tamayo, González Vergel, Narros, José Luis Alonso...) son ya historia teatral, historia llevada a cabo en el Español o en el María Guerrero de Madrid, a las puertas de las catedrales, en los Festivales de España, en el Corral de Almagro... Y, sin embargo, las dos últimas temporadas de esa década anuncian, de la mano de Canseco, Fernando Fernán Gómez o Guirau, un interés por los textos calderonianos que harían cambiar la fortuna de don Pedro en los escenarios españoles, pudiéndose fácilmente testimoniar también con ello la creciente presencia del teatro clásico en general, acompa-

ñando a Calderón y a Lope los nombres fundamentales del teatro español de los siglos XVI y XVII.

Ese año 1981 es, pues, punto de referencia indiscutible para exponer lo que ha hecho la escena española por Calderón en los últimos tiempos, como lo es también para explicar el cambio que se produce en la estimación de los estudiosos y del público espectador hacia "otro" Calderón: el de las comedias, el de los entremeses y mojigangas, el autor trágico y no sólo el Calderón didáctico y ejemplarizante de los autos sacramentales y de unos cuantos títulos reiteradamente escenificados. Pero recordemos los montajes más significativos de 1981: *El galán fantasma*, con dirección de José Luis Alonso; *La hija del aire*, de Lluís Pasqual; *La dama duende*, en montaje de Antonio Guirau; *La cisma de Inglaterra*, de Manuel Canseco; *La vida es sueño*, de Luis G. Basurto; *El desafío de Juan Rana*, con dirección de César Oliva; *La*

*fiesta de los Austrias*, sobre textos diversos de Calderón, de Antonio Guirau, y *La vida es sueño*, bajo la dirección de José Luis Gómez.

Algunos de estos montajes tuvieron amplia repercusión de público y la crítica también destacó la calidad especialmente de dos o tres de ellos (el de José Luis Gómez y, en menos medida, el de Lluís Pasqual), aunque fue la puesta en escena de *El galán fantasma*, llevado a cabo por José Luis Alonso, la que despertó mayor interés y se convirtió en bandera del renacer calderoniano en escena.

Otra causa fundamental de esa creciente presencia de los clásicos en la escena ha sido el Festival de Almagro, a partir de 1978 como Jornadas y algunas puestas en escena y, sobre todo, desde 1983 ya como Festival internacional y una amplia oferta de espectáculos. Efectivamente, el Festival de Almagro ha obligado a que exista una oferta de montajes que allí se presen-

tan y luego giran por otros escenarios españoles; ha propiciado el encuentro, y con él el contraste y la reflexión, de profesionales de la escena y de especialistas de carácter más académico y, sobre todo, ha suscitado el interés de un público que había desaparecido de los teatros. De los muchos autores españoles y extranjeros que hasta ese mismo año han pasado por Almagro, Calderón, con Lope y Shakespeare, ocupan lugar de privilegio y ahí están los montajes de *El Alcalde de Zalamea* por Fernando Fernán Gómez; *Casa con dos puertas...*, *La cisma de Inglaterra* y *No hay burlas con el amor*, de Manuel Canseco; los ya citados de José Luis Alonso (*El gran fantasma*) y Lluís Pasqual (*La hija del aire*); la impresionante puesta en escena de *La vida es sueño*, por el Teatro del Ejército de Bulgaria; *La devoción de la cruz* por Eusebio Lázaro; *El príncipe constante*, por Alberto González Vergel; *El secreto a voces*

# ARTES HERMANAS

y *La vida es sueño*, en versiones de la Compañía Zampanó; *El Alcalde de Zalamea*, de Francisco Portes; *El gran teatro del mundo* y *Amar después de la muerte*, por Teatro Corsario; *La hija del aire*, por el Teatro Stabile de Palermo... Estos montajes suponen un evidente testimonio de lo que ha supuesto la presencia de Calderón a partir de 1979-80, pues, con algunas excepciones, las obras que han estado en Almagro son las que antes o después del Festival se han presentado también en diferentes teatros españoles y, fundamentalmente madrileños; una de esas excepciones es, por ejemplo, el montaje que de *Absalón* llevó a cabo José Luis Gómez en el Teatro Español de Madrid en 1983.

Pero, aún teniendo esto en cuenta, faltan, sin embargo, algunas muy significativas puestas en escena calderonianas y son las correspondientes a otra de las razones por las que el teatro clásico español viene gozando de una relativa buena salud; nos referimos a la labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), especialmente la realizada desde su fundación en 1986 hasta la temporada 1995-96.

Efectivamente, la CNTC presentó su primer montaje en Buenos Aires, en 1986, dirigido por Adolfo Marsillach —también director de la Compañía— y con la colaboración inestimable del escenógrafo Carlos Cytrynowski, colaboración que continuó hasta la muerte de éste en 1995. De lo mucho que ha aportado la CNTC al devenir del teatro clásico, necesario es recordar ahora lo que concierne a Calderón y que, entre otros datos, serían: *El médico de su honra* (1986 y 1994), con dirección de Adolfo Marsillach; *Antes que todo es mi dama* (1987), también con dirección de Marsillach; *El Alcalde de Zalamea* (1988) y *La dama duende* (1990), montajes de José Luis Alonso; *Fiesta Barroca* en 1992, bajo la dirección de Miguel Narros y con textos de Calderón; *La vida es sueño* (1996), dirección de Ariel García Valdés; *No hay burlas con el amor* (1998) con puesta en escena de Denis Rafter; *El jardín de Falerina* (1991), con dirección de Guillermo Heras.

Luciano GARCÍA LORENZO

Cuando el público acudió al coliseo del Buen Retiro para presenciar la comedia *Andrómeda* y *Perseo*, lo primero que encontró ante sus ojos en el escenario fue un espectacular telón que actuaba como prólogo visual de la obra. En él, junto a las alegorías de la Poesía y de la Música, se hallaba representada la Pintura, y entre las tres hacían alusión a las artes que configuran el teatro barroco.

Pero la relación entre el dramaturgo y el arte de la pintura iba más allá de su utilización para construir sus complicadas escenografías. En realidad, su obra y su biografía abundan en episodios relacionados con este arte, y a través de su teatro y de su actividad vital supo convertirse en un portavoz de los intereses de los pintores, al igual que ya lo habían hecho ilustres antecesores suyos, como Lope de Vega.

Las muestras de su amor hacia el arte son numerosas y se localizan en contextos muy variados, que incluyen los literarios y los puramente biográficos o vitales. En una ocasión se refirió a la "natural inclinación que siempre tuve" hacia la pintura, que se tradujo en la formación de una mediana colección de cuadros y en varias iniciativas encaminadas a difundir una imagen ennoblecadora de este arte entre el resto de la sociedad. La más explícita se fecha en 1677, cuando redactó un alegato en defensa de la pintura con objeto de evitar que prosperaran las pretensiones del procurador general de Madrid para que los artistas pagaran corporativamente cincuenta ducados al año. El intento tenía una importancia que iba

más allá de lo puramente económico, y afectaba al terreno ideológico y social, por cuanto el cobro del impuesto significaba asumir que se trataba de una actividad manual y artesana.

El escrito anterior ocupa un lugar destacado en la historia de la literatura artística española. Pero había un terreno en el que un dramaturgo famoso podía influir de una manera mucho más eficaz en la sociedad: los propios teatros, a los que acudía en masa una población que mientras se entretenía estaba recibiendo mensajes que actuaban directamente sobre su contextura ideológica. Y Calderón aprovechó en varias ocasiones esas posibilidades para enseñar a la sociedad ejemplos que demostraban que la pintura es un arte noble e intelectual. Su comedia *Darlo todo y no dar nada* trata sobre los honores máximos a que fue acreedor el pintor Apeles por parte de Alejandro Magno, que no dudó en cederle a su favorita Campaspe para recompensar el servicio que con su arte procuraba al estado; y *El pintor de su deshonra* está

protagonizado por un noble que pinta por afición y simula la personalidad de un artista profesional para facilitar su venganza. Además, el resto de su teatro abunda en referencias elogiosas al arte de la pintura, que el escritor consideraba hermana de la literatura en cuanto a la capacidad de crear realidad inteligente. En alguna ocasión se refirió de forma explícita a esa potestad transformadora, como cuando definió el cuadro como "un manchado lino de minerales, y licores, (que) hace creer que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso".

Al igual que la obra dramática de Calderón se nutre de imágenes pictóricas, los artistas coetáneos supieron sacar inspiración de su teatro, en una relación recíproca que tiene como ejemplo sobresaliente *La rendición de Breda*, directamente inspirada en la letra y el espíritu de *El sitio de Breda*, y que muestra de forma perfecta lo muy fructífero que podía ser el diálogo entre artistas y literatos.

Javier PORTÚS



**C**alderón tuvo la fortuna de respirar un clima altamente favorable a la creación teatral y a su representación escénica al máximo nivel. Pudo ver sus obras en el lujoso ambiente del Palacio Real o en el Coliseo del Buen Retiro, donde dispuso de los escenógrafos y de la tecnología más avanzada, pudo llevar sus obras a los corrales de comedias, y sus autos sacramentales, género elevado por él a lo más alto, a las mejores plazas de la ciudad, al aire libre y ante el pueblo embelesado con el ir y venir de su asombrosa dialéctica. Estuvieron a su disposición los mejores "autores" (actores) de aquel tiempo, pero, sobre todo, usó de la música profusamente, sentando las bases de la zarzuela y de la ópera del barroco español.

Se conserva bastante música para las obras del gran escritor madrileño, correspondiente a medio centenar de sus comedias y zarzuelas, además de la destinada a los autos sacramentales y a la ópera *Zelos aun del ayre matan*. Producción que puede estudiarse en unas treinta fuentes conocidas, españolas y extranjeras.

La principal fuente es el llamado *Manuscrito de la Novena*, procedente de la antigua Congregación de Nuestra Señora de la Novena, del gremio de representantes. Contiene más de 125 piezas musicales sobre los textos de Calderón, correspondientes a veinte comedias y autos. Su composición, cuando es exclusivamente vocal, suele ser a solo, a dúo, a cuatro y cinco voces, combinándose a solo y a cuatro. A veces encontramos un paisaje solista con violín o violines, o una pieza a cuatro voces más vio-

lines. Conviene advertir que en los teatros del Príncipe y de la Cruz había siempre dos o tres músicos de compañía, un guitarrista o un arpista como mínimo. También hubo actores que cantaban e incluso tocaban el violón o la guitarra, además de actuar como tales.

Tras la muerte de Lope de Vega en 1635, Calderón comenzó a trabajar con el célebre ingeniero y escenógrafo florentino Cosme Lotti, que estaba en Madrid desde que Felipe IV ordenó contratarle para montar las representaciones de *La selva sin amor* (1629) de Lope de Vega. Durante el verano de 1635 se puso en escena en el Retiro *El*

### Se conserva bastante música para las obras del gran escritor madrileño, correspondiente a medio centenar de sus comedias y zarzuelas

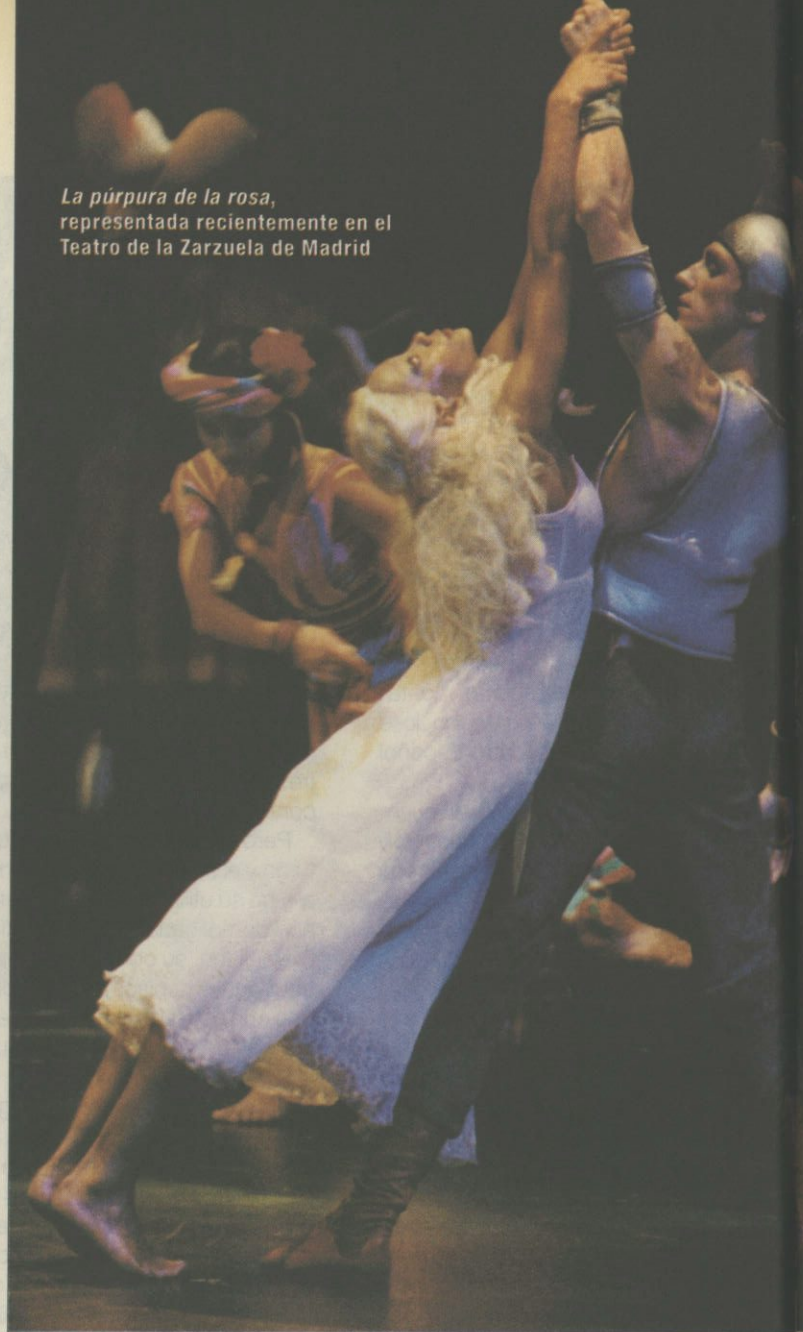
*mayor encanto amor* en su primera versión, con el conocido tono humano "solo el silencio testigo..." y un buen número de danzas. Entre junio, julio y agosto se representó ocho veces la historia de la seductora maga Circe (sobre la que Chapí basaría su importante ópera de ese título). Cosme Lotti aprovechó el estanque y la isla artificial del Retiro, que a partir de entonces se usó para naumaquias y conciertos cuyo desarrollo se prolongaba hasta altas horas de la noche. En muchas de sus obras Calderón se valió de la música y la danza. En *Los tres*

*mayores prodigios* (1636) o en *La reina de las flores* (1643) se presentaron nutridos ballets de hasta cerca de cuarenta bailarines.

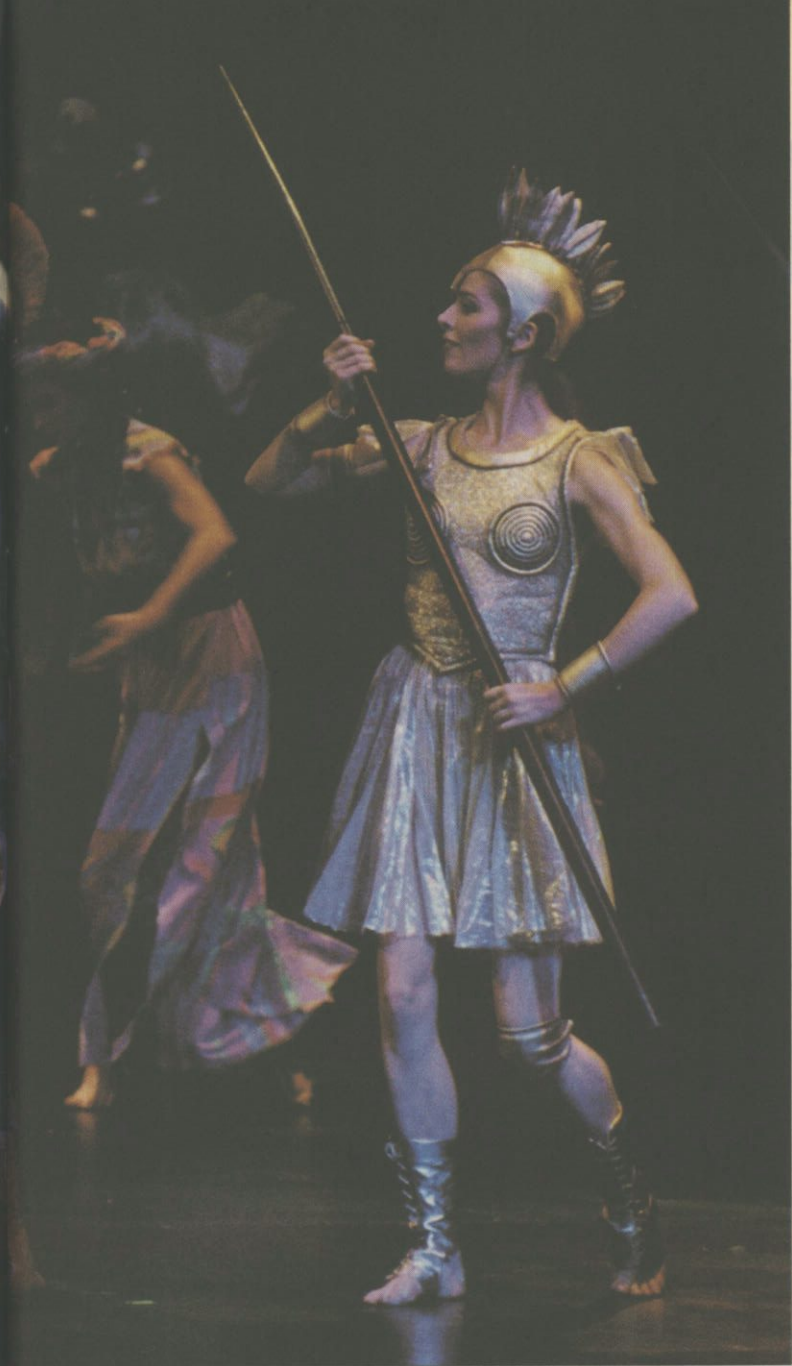
A la muerte de Lotti, en 1643, Felipe IV solicitó un nuevo escenógrafo al Gran Duque de Toscana, el cual envió al notable pintor y arquitecto, también florentino, Luis Baccio del Bianco, conocido en nuestro país por Viaggio. Frente a los cinco decorados de mar, selva, cielo, infierno y palacio ajardinado empleados por Lotti, en *Los encantos de la Circe* o *El mayor encanto amor*, Viaggio presentó siete

decorados diferentes para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria con *La fiera, el rayo y la piedra*, representada en el Coliseo del Buen Retiro durante el mes de mayo de 1652. Es ya, por la importancia de la música, una verdadera zarzuela con sus coros de las parcas o el canto de los cíclopes en la fragua. De ella se conservan en la Biblioteca Nacional diseños de una representación muy posterior, en 1690, reproducidos en la moderna edición de Aurora Egido (Ed. Cátedra, Madrid, 1989). También se han conservado los muy

La púrpura de la rosa, representada recientemente en el Teatro de la Zarzuela de Madrid



# LOS INICIOS DEL TEATRO



### Juan Hidalgo de Polanco y Calderón de la Barca fueron los encargados de acomodar el nuevo teatro musical florentino al gusto madrileño

Juan Hidalgo de Polanco (1614-1685) y Calderón de la Barca fueron los encargados de acomodar aquel invento florentino al gusto madrileño, adelantándose a los principales países de Europa. Calderón ya tenía experiencia en el teatro musical antes de iniciar su colaboración con Hidalgo, único en la facultad de la Música, según el duque del Infantado; el arpista madrileño fue además constructor de instrumentos y compositor de lindo gusto de tonos divinos y humanos, al decir del cronista y cantor de la capilla real Lázaro Díaz del Valle. Recordemos que Calderón ya había solicitado música para *Los tres mayores prodigios* (1636), *Auristela* y *Lisadante* (1637) y, sobre todo, para *El jardín de Falerina* (1648), representada en el Alcázar madrileño con música de José Peyró, para celebrar el matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria.

El 17 de enero de 1657 se representaba en el Palacio de la Zarzuela la égloga piscatoria *El golfo de las sirenas* con tal éxito que hubo de repetirse en el Buen Retiro el 12 de febrero. Esta obra en un acto o jornada, sobre tema mitológico, presenta ya el modelo de lo que va a ser el germen del género zarzuelístico español, con recitativos mu-

sicales, partes habladas o dialogadas y partes cantadas.

Esta fórmula quedará bien definida en la loa de la inmediata zarzuela de Calderón e Hidalgo, *El laurel de Apolo* (1657), en cuya loa Calderón reconoce la deuda a lo italiano: No es comedia, sino solo/ una fábula pequeña, / en que a imitación de Italia/ se canta y representa.

A partir de ese momento, libretista y compositor mantendrán encendida la antorcha del género lírico en castellano: *La púrpura de la rosa* (1659), donde se incluye un "cuatro" del gran José Marín ya presente años antes en *Las armas de la hermosura*; *Zelos aun del ayre matan* (1660), tragedia toda cantada, es decir, una ópera; *El Faetone* (1661), una maravilla calderoniana; *El monstruo de los jardines*, que coincide con el estreno en Francia del *Ercole amante* de Cavalli; *Ni amor se libra de amor o Psiquis y Cupido* (1662); *Los tres afectos de amor*; *Apolo y Climene*, etc., son un impresionante legado.

De los años 60 data otra importante colaboración entre Calderón e Hidalgo, *La estatua de Prometeo*, y de 1680 es su último trabajo juntos, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, representada en Carnaval por dos famosas compañías y dirigida por el octogenario poeta.

Pero siempre se ha considerado *Zelos aun del aire matan* la mejor de las obras de Hidalgo y Calderón. Para el especialista Jack Sage, esta ópera, la primera que se ha conservado íntegra en español, tiene "uno de los más admirables libretos que haya, aun teniendo presentes los de Boito". En 1667 se pidió desde Viena la partitura, que fue enviada a aquella Corte.

*Zelos...* es una joya de directa expresividad en sus coros, ariosos y arias. Madrid lo podrá apreciar el año 2000 en el Teatro Real.

Andrés RUIZ TARAZONA

espectaculares que Baccio trazó para *Andrómeda y Perseo*, reproducidos igualmente en la edición de Rafael Mestre realizada por el Museo Nacional del Teatro de Almagro, la cual, por cierto, incluye el facsímil de la partitura.

*Andrómeda y Perseo* se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro el 18 de mayo de 1653 con un éxito clamoroso al que contribuyó la música, probablemente de Juan Hidalgo de Polanco, colaborador favorito de Calderón a partir de entonces. Precisamente en 1653 abandonaba Madrid, adonde había llegado

siete años antes como nuncio de su Santidad, Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX. Rospigliosi, autor de excelentes libretos de óperas, tuvo que conocer mucho a Juan Hidalgo y a Calderón y disfrutar con la mezcla de tragedia y comedia que caracteriza su dramaturgia. Si él se llevó de España un importante bagaje de asuntos españoles (ver, por ejemplo, su comedia lírica *Del mal il bene*), contribuyó a la vez a la instauración del teatro musical a la manera florentina o mantuana (conde Bardi, palacio de los Gonzaga) en la corte madrileña.

# LÍRICO ESPAÑOL

# VIDA Y ÉPOCA

	VIDA	ARTE Y CULTURA	HISTORIA
1600	Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero. Su padre, escribano de oficio, era muy autoritario.	Martín González de Cellorigo dedica a Felipe III su <i>Memorial</i> . Covarrubias escribe <i>El Tesoro de la lengua castellana o española</i> .	Reina en España Felipe III. Los jesuitas lideran la Contrarreforma. En 1609, expulsión de los moriscos. Empieza la decadencia.
1620	Inicio de su vida literaria tras su formación con los jesuitas. Concluye sus estudios en Arte, Leyes y Teología en Salamanca.	El 1616 muere Miguel de Cervantes. Francis Bacon introduce el empirismo filosófico. En 1622 nace Molière.	Felipe IV otorga la prianza al Conde Duque de Olivares en 1621, que impulsará una política de uniformización regional.
1623	Primeras composiciones dramáticas. Estrena <i>Amor, honor y poder</i> , su primera comedia conocida.	Velázquez pinta <i>El Conde Duque de Olivares</i> . Cortes de Castilla. Campanella publica <i>La Ciudad del sol</i> .	La aristocracia europea fracasa ante el poder de los validos. Apoyo al emperador Fernando II en la Guerra de los Treinta Años.
1635	Escribe <i>La vida es sueño</i> , su obra cumbre y quizá de todo el Barroco. Es el dramaturgo oficial de la Corte. <i>El médico de su honra</i> .	Velázquez pinta <i>La rendición de Breda</i> . Muere Lope de Vega, el "Fénix de los ingenios españoles". Tuvo amistad con Calderón.	Inicio de la guerra franco-hispana. Paz de Praga. Inauguración del Palacio del Buen Retiro. Academia francesa de las Artes.
1637	Es investido Caballero de la Orden de Santiago por Felipe IV. Inicia su carrera militar. Lucha en la revuelta de Cataluña de 1640.	Descartes escribe <i>El Discurso del método</i> . Actualidad de Francisco de Quevedo, autor de <i>Historia de la vida del Buscón</i> .	Pérdida de Breda. Comienza la guerra de Cataluña en 1640 y movimientos secesionistas en toda la península.
1642	Escribe otra de sus obras más significativas, <i>El alcalde de Zalamea</i> . Se llevará a escena en 1651. En este año se retira de las armas.	Baltasar Gracián escribe <i>Arte de ingenio, tratado de agudeza</i> , una obra sobre teoría literaria.	A raíz de la derrota de Rocroi, en 1643, se incrementa el periodo de decadencia. Acaba el poder del Conde Duque de Olivares.
1649	Representación del auto <i>El gran teatro del mundo</i> . Pocos años antes, tiene un hijo ilegítimo.	Muere el escultor Juan Martínez Montañés, uno de los representantes más importantes de la imaginería andaluza.	En 1648, Felipe IV se casa con Mariana de Austria. Ejecución de Carlos I. Paz de Westfalia.
1651	Es ordenado sacerdote. Escribe sólo para la corte y para las fiestas del Corpus. Redacta su famosa carta al Patriarca de las Indias.	Primera parte de <i>El Criticón</i> , de Gracián. Hobbes escribe <i>Leviathan</i> . En 1660 muere Velázquez. Racionalismo de Spinoza.	Rendición de Barcelona en 1652. Aumenta el bandidaje y la mendicidad. En 1661 sube al poder Luis XIV y consolida el absolutismo.
1665	Siendo capellán del rey, pierde a su protector Felipe IV. Revisa la publicación de las cuatro primeras partes de su teatro.	En 1664 muere Zurbarán. Murillo realiza <i>Descanso a la huida a Egipto</i> . Saavedra Fajardo termina <i>República Literaria</i> .	Minoría de Carlos II y regencia de Mariana de Austria. Peste en Londres. Muere Cromwell en 1658. Los Estuardo vuelven al poder.
1675	Década de intensa producción literaria. Vive el resto de sus días en Madrid escribiendo y entregado a la meditación.	El teólogo español Miguel de Molinos escribe <i>Guía espiritual</i> .	Mayoría de edad de Carlos II. Un ejército francés de 12.000 soldados devasta buena parte del Ampurdán.
1681	El 25 de mayo muere en Madrid. Cinco días antes, presintiendo el fatal desenlace, había redactado su testamento.	En 1680 muere Bernini, el gran escultor y arquitecto del Barroco. Recopilación de las Leyes de Indias.	Designación del duque de Medinaceli como primer ministro en 1680. Anexión de Estrasburgo por Luis XIV.



# DESPEGAN LAS LIBRERÍAS VIRTUALES ESPAÑOLAS: EL FUTURO ES HOY

MARÍA JOSÉ BASERO

# LETRAS

Updike: Hacia el final del tiempo<sup>25</sup> J. V. Piqueras: La latitud de los caballos<sup>26</sup> VV. AA: Doce cuentos españoles del siglo XVI<sup>27</sup> A. García Morales: El secreto de Elisa<sup>28</sup> Librerías en la red<sup>30-32</sup> A. Danto: Después del fin del arte<sup>35</sup> Última palabra: Alfonso Ussía<sup>36</sup>

# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	2	9
2 Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	1	5
3 Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	7	8
4 Madera de boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	3	12
5 Todo un hombre	Tom Wolfe	Ediciones B	6	13
6 Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	10	6
7 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	8	2
8 Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	4	9
9 El egoísta	Natíel Preciado	Planeta	9	4
10 Mi siglo	Günter Grass	Alfaguara	5	9

## NO FICCIÓN

1 Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	4	13
2 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	2	11
3 Lo es	Frank McCourt	Maeva	1	6
4 Sacra némesis	Jon Juaristi	Espasa	-	12
5 El Vaticano contra Dios	Los Milenarios	Ediciones B	3	7
6 La sección femenina	Luis Otero	Edaf	9	2
7 Biografía de Juan Pablo II	George Weigel	Plaza & Janés	-	2
8 Las alhajas exportadas	Juan Balansó	Plaza & Janés	7	3
9 Aznar	J. Díaz Herrera/I. Durán	Planeta	10	2
10 Pasiones	Rosa Montero	Aguilar	8	10

## BOLSILLO

1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	2	14
2 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	3	14
3 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	1	12
4 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	6	13
5 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	5	10
6 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	4	13
7 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	10	10
8 El Aleph	Jorge Luis Borges	Alianza	-	10
9 El silencio de los corderos	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	9	6
10 El círculo mágico	Katherine Neville	Ediciones B	7	2

## POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	14
2 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	2	14
3 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	4	12
4 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	3	14
5 Poemas de amor	Antonio Gala	Planeta	-	2
6 El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	8	14
7 Poesía amatoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	-	4
8 Cordura	A. Martínez Sarrión	Tusquets	9	9
9 Cartas de cumpleaños	Ted Hughes	Lumen	5	2
10 Antología poética	José Hierro	Espasa Calpe	10	10

## LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	13
2 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	3	9
3 Comida amiga	M <sup>a</sup> José Roselló	Plaza & Janés	2	4
4 Gramática descriptiva de la lengua...	Bosque y Demonte	Espasa Calpe	4	7
5 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	5	5
6 Duérmete niño	Estivill y De Bejar	Plaza & Janés	6	12
7 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	9	5
8 Relajación para saber vivir	Calle y Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	8	8
9 Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	-	1
10 Guía Campsa 99	V.V.A.A.	Campsa	10	14

### Librerías consultadas

Albacete: Herzo. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitas. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimes. Bilbao: Casa del Libro, Verdes. Burgos: Mainel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ceuta: González Gallardo. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. Gijón: Paradiso. Granada: Continental. Guadalajara: Cobos. Huelva: Saltés. Huesca: Casa de las Novelas. Jaén: Metrópolis. Gutiérrez. León: Pastor. Logroño: Santos Ochoa. Lugo: Scuto. Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, El Galeón, La mar de letras, Manzano, Rubiños, Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: González Palencia. Oviedo: La Palma. Palencia: Alfari. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Seoane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Internacional, Zubieta. Segovia: Vallés. Sevilla: Lázaro, Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia, Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

## ARGENTINA

- Alexandros**  
Valerio Massimo Manfredi (Grijalbo)
- El caballero de la armadura...**  
Robert Fischer (Obelisco)
- El alquimista**  
Paulo Coelho (Planeta)
- Menem. La vida privada**  
Olga Wornat (Planeta)
- La tragedia educativa**  
Guillermo Jaim Echeverry (F. C. E.)

## ESTADOS UNIDOS

- Timeline**  
Michael Crichton (Knopf)
- Saving Faith**  
David Baldacci (Warner)
- Pop Goes the Weasel**  
James Patterson (Little, Brown)
- 'Tis**  
Frank McCourt (Scribner)
- When Pride Still Mattered: A Life...**  
David Maraniss (Simon & Schuster)

## FRANCIA

- Je m'en vais.**  
Jean Echenoz (Minuit)
- Stupeur et tremblements**  
Amélie Nothomb (Albin Michel)
- L'enfant léopard**  
Daniel Picouly (Grasset)
- L'Odyssee blanche**  
Nicolas Vainer (Robert Laffont)
- L'omerta francaise**  
S. Coignard y A. Wickham (Albin Michel)

## MÉXICO

- La reina Isabel cantaba rancheras**  
Hernán Rivera Letelier (Planeta)
- El dios de las pequeñas cosas**  
Arundhati Roy (Anagrama)
- La identidad**  
Milan Kundera (Tusquets)
- Memoria de la izquierda**  
José Woldenberg (Cal y arena)
- El amor inteligente**  
Enrique Rojas (Rústica)

## REINO UNIDO

- Bridget Jones: The Edge of Reason**  
Helen Fielding (Picador)
- Adrian Mole: The Cappuccino Years**  
Sue Townsend (M. Joseph)
- The Fifth Elephant**  
Terry Pratchett (Doubleday)
- Walking with Dinosaurs**  
Tim Haines (BBC)
- Managing my Life**  
Alex Ferguson (Hodder)

### Medios consultados

La Nación (Argentina). The Washington Post (Estados Unidos). Le Figaro (Francia). Reforma (México). The Times (Reino Unido).

# HACIA EL FINAL DEL TIEMPO

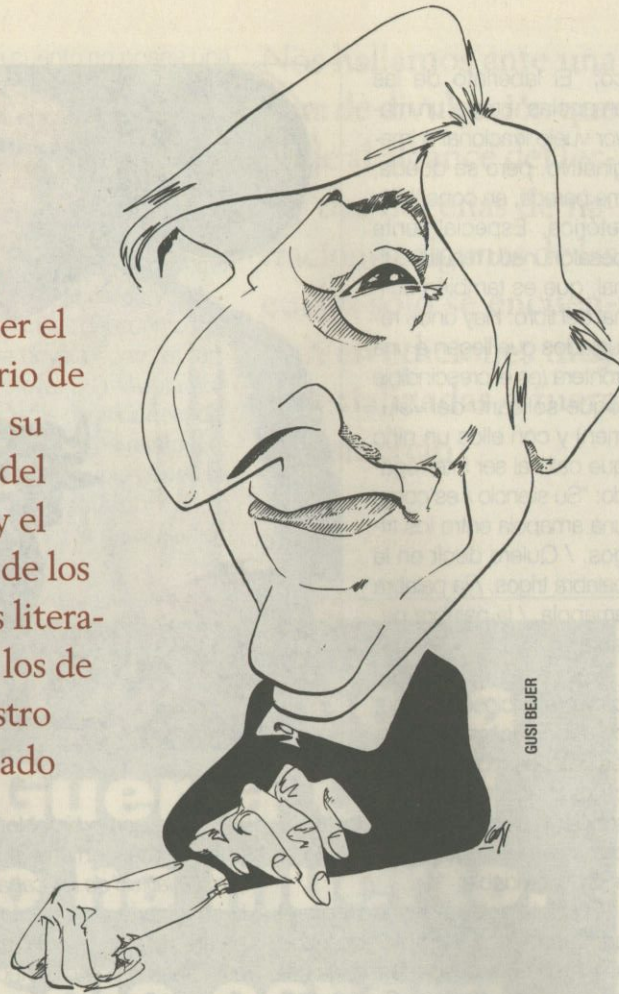
JOHN UPDIKE

Traducción de Jordi Fibla. Tusquets. Barcelona, 1999. 360 páginas, 2.500 pesetas

John Updike es el autor cuyas novelas ocupan más espacio en mi biblioteca. Cuento diecisiete novelas (dieciocho con esta) y tres volúmenes de relatos (soy consciente de que me falta alguno). ¿Es compatible la cantidad y calidad literaria? Mucho me temo que no, al menos cuando tratamos un corpus tan voluminoso. Desde luego que *Hacia el final del tiempo* no es su mejor obra, ni figurará entre las más destacadas, aunque claro, tal apreciación bien puede estar mediatizada por la excelencia de su anterior novela, publicada el año pasado, *La belleza de los lirios*.

La acción se sitúa en el año 2020, después de una supuesta III Guerra Mundial entre los Estados Unidos y China. Las dos naciones salieron mal paradas, pero en especial Norteamérica. Y ¿cómo es el mundo en el 2020 en los Estados Unidos? Pues el dólar ya no existe y se funciona con una especie de pagarés; la capital ya no es Washington sino Memphis, donde Federal Express tiene su sede central, pues a fin de cuentas es FedEx quien rige la nación; ya no se pagan impuestos sino una tasa de protección; México, neutral durante la guerra, es ahora la potencia económica y son los norteamericanos quienes intentan pasar ilegalmente a su nación vecina; Texas es una nación independiente... y eso es casi todo, por lo demás la vida transcurre de forma más o menos como ahora, consumismo desmesurado en grandes centros comerciales, jóvenes rebeldes, matrimonios desechos... Y es en este mundo donde se mueve nuestro protagonista, Ben Turnbull, un asesor financiero retirado, que a sus 66 años (los mismos de Updike al escribir la novela) vive una plácida existencia en Massachussets jugando al golf, visitando a sus hijos y nietos, casado en segundas nupcias con la joven Gloria, y visitando regularmente a su amante Deirdre.

Se debe reconocer el magisterio de Updike: su sentido del humor y el manejo de los recursos literarios son los de un maestro consumado



GUSI BEJER

Se trataría de un típico personaje updikeano si no fuera por "su lado oscuro", porque Ben es un verdadero obseso sexual aunque la acepción más acertada, pese a lo chabacano, sería la de "sucio viejo verde" con inclinaciones escatológicas y pederásticas. Eso sin mencionar toda una serie de "faltas menores" en su comportamiento social.

Todo esto lo conocemos por boca del propio Ben, quien escribe una especie de diario durante todo un año. Aunque más que ante un diario en realidad nos encontramos ante una suerte de memorándum donde junto a la acción principal se mezclan voces del pasado: un egipcio ladrón de tumbas, San Marcos, un monje irlandés, un nazi en un campo de concentración polaco, que —he creído entender— se trataban de anteriores reencarnaciones.

Como tampoco queda total-

mente claro el episodio donde supuestamente mata a su esposa cuando ésta le pide que dispare a un ciervo que está estropeando el jardín (¿No les suena a John Steinbeck y su relato *La codorniz blanca*?) para después reaparecer como si nada hubiera ocurrido.

No se trata pues de una novela de ciencia ficción sino de una fantasía futurista, sin que, al menos quien suscribe, termine de entender la necesidad de situar la acción a veinte años vista después de una guerra. Porque esta digresión temporal para nada interviene, a no ser de forma exclusivamente anecdótica, en el asunto fundamental de la novela, que no es otro sino el balance de un sexagenario operado de cáncer de próstata viendo próximo el final de sus días.

El mencionado "lado oscuro" que se ha mencionado pudiera inducirnos a pensar que nos encon-

tramos ante otro de los anti-héroes que tan magistralmente nos ha venido presentado Updike en anteriores novelas. Sin embargo la narración en primera persona ha tenido un efecto opuesto al pretendido, pues Ben llega a convertirse en una caricatura de él mismo (como cuando pretendidamente contrata a una pandilla de jovenzuelos para que maten al gato de su vecino).

El resto de los temas son los mismos que conocemos desde la saga de "los Conejos": el desencanto amoroso, "Cuando estás con una mujer enamorada de ti, durante cierto tiempo no puedes hacer nada mal. Entonces llega un punto en que no haces nada bien. Yo había llegado a ese punto con Gloria hacía algún tiempo..."; las obsesiones familiares —"Los Dunham eran una pareja perfecta, a menos que no tener hijos se considere un defecto"; la continua presencia de Dios, aunque en esta menos acusada que en las anteriores —"Luego tenemos lo pútrido, lo pestilente y lo mefítico, vaharadas del corazón putrefacto de la naturaleza, donde Satán, con su apestoso aliento, se contorsiona metido hasta la cintura en el hielo implacable de Dios. Desviamos la cara, avergonzados de la Creación"; las disquisiciones metafísicas de la naturaleza —"Otra propuesta es que, a través de un efecto imprevisible pero perfectamente bien entendido de mecánica cuántica y su principio de incertidumbre, las partículas 'virtuales', 'creadas' con sus antipartículas durante unos períodos de tiempo increíblemente pequeños..."

De todas formas se debe reconocer el magisterio de John Updike, pues pese a tratarse de una novela menor su agilidad narrativa, su sentido del humor y el manejo (manipulación en algunos casos) de los recursos literarios son los de un maestro consumado.

José Antonio GURPEGUI

# LA LATITUD DE LOS CABALLOS

JUAN VICENTE PIQUERAS

Hiperión. Madrid, 1999. 74 páginas, 900 pesetas

DEBATS  
NÚMERO 67

1500 pesetas

Los citas contrapuestas —además de dos cortesés y prescindibles prólogos— inician este libro de Juan Vicente Piqueras, quizá el primero de los suyos que logra una difusión normalizada. Nos habla la cita inicial de "los cinturones de calmas y aires suaves que bordean el límite polar de las corrientes del nordeste", conocidos como "la latitud de los caballos" porque los barcos con cargamento de caballos "a menudo se quedaban estancados durante mucho tiempo en este encalmado cinturón de Cáncer y, a causa de la falta de agua para los animales, se veían obligados a arrojar parte de ellos por la borda". La otra cita —de Claudio Magris— alude a que el Ulises contemporáneo debe aventurarse más en una biblioteca que por islas perdidas: "el Ulises de hoy debe ser experto en la lejanía del mito y en el exilio de la naturaleza, debe ser un explorador de la ausencia y del paradero desconocido de la vida verdadera".

Subrayan ambas citas lo que en el libro hay de fascinación por el viaje y lo que ese viaje tiene de rito y de mito, de viaje interior. "Entro despacio en mí", comienza el poema "Colección de fósiles". "Vivo a tanta distancia de la vida/ que apenas si distingo sus veleros", leemos en otro de los textos.

En los mejores poemas del libro, Juan Vicente Piqueras consigue una memorable concisión: "Me equivoqué de vida y la que llevo / está escrita por nadie / en una lengua que yo no comprendo".

Explorador de ausencias y de bibliotecas, nostálgico de exotismos, el poeta se inventa un heterónimo, Wuang Shi, "pirata retirado", y en su boca pone un hermoso monólogo dramático: "perdonad la molestia y la ceniza / de estas palabras, de esta vieja voz. / Bebamos simplemente y en silencio, / intentando olvidar que estamos muertos".

Menos afortunados, por un exceso de ambición y confusión, resultan quizá los poemas más extensos del conjunto. "Latitud de los caballos" alterna las partes en verso con una breve anécdota en prosa que quiere ofrecer un contrapunto iróni-

co; "El laberinto de las amapolas" busca un mayor vuelo irracional e imaginativo, pero se queda, me parece, en consabida retórica. Especialmente desafortunado resulta el final, que es también el final del libro. Hay unos refugios que llegan a una frontera (es el prescindible toque solidario del volumen) y con ellos un niño que calla al ser interrogado: "Su silencio / es como una amapola entre los trigos. / Quiero decir en la palabra trigos, / la palabra amapola, / la palabra palabra".

Pero ese metalingüístico y pretencioso epílogo, no debe hacernos olvidar los muchos momentos en que sonido y sentido, desolada visión del mundo y exacta encarnación verbal logran una síntesis feliz e inolvidable.

El poeta acierta cuando logra el adecuado "correlato objetivo" y no se pierde en vaguedades. Valga como ejemplo el poema más descriptivo del volumen, "Tor San Lorenzo Lido": "Aquí hay redes y edades enterradas / y una torre entre olivos y la sombra de Eneas. / Hay dunas desmayadas, casas vacías, cañas, / árboles muertos, sol, barcas azules".



El viaje como símbolo de la vida, una vez más, en este sugerente libro, *La latitud de los caballos*, el viaje imaginario por remotas latitudes polares y el viaje cotidiano por los estantes de una biblioteca, un libro en el que hay trenes que no acaban de llegar, barcos sin nadie, naufragios de papel y una colección "de fósiles, de errores y adverbios de lugar". Un hermoso libro, a pesar de sus limitaciones.

José Luis GARCÍA MARTÍN

## COLECCIÓN DE FÓSILES

Entro despacio en mí. Abro y admiro mi colección de fósiles, de espacio, de errores y de adverbios de lugar.

Le quito el polvo a aquí. Les pongo nombre.

Acaricio sus formas caprichosas como el agua del azar que las labró.

Pienso en el poco esfuerzo y mucho mar que me ha costado hacerme con tan rara, preciada colección

de heridas heredadas y de miedos

que ya son míos, de dolor, de errores.

Despacio hoy entro en mí

y me siento orgulloso de estar muerto

La fiebre del cambio de milenio ha afectado al Debats como a tantas otras publicaciones de nuestro país que aprovechan este acontecimiento para hacerse todas esas preguntas sin respuesta que, sin embargo, dan lugar a interesantes reflexiones. En el artículo que abre el número, Michel Grosso repasa el Mito del Milenio desde las nuevas corrientes del "espiritualismo heterodoxo". La guerra, la globalización y el paro son otros de los temas de actualidad que se abordan: Javier Sádaba analiza el conflicto de Kósovo, Alain Touraine indaga en el proceso de globalización y sus peligros, y el reciente premio Nobel de Economía, Amartya K. Sen ahonda en las desigualdades y el desempleo en Europa, comparando esta situación con la de EEUU. Un completo e interesante número, que sin dar soluciones definitivas, arrojará luz sobre algunos de los aspectos más conflictivos de este milenio que empieza.

## SABER LEER NÚMERO 131

150 pesetas

La revista crítica de libros de la Fundación Juan March inaugura el año, el siglo y el milenio con un número ilustrado expresamente por Francisco Solé, Tino Gatagán, Justo Barboza y Stella Wittenberg. En esta entrega, el catedrático de literatura José-Carlos Mainer comenta la aparición en un volumen de cuatro libros del que fue el último proyecto poético de Juan Ramón Jiménez. El investigador de cine Román Gubern se ocupa de una obra colectiva sobre la cinematografía latinoamericana que tiene como objetivo mostrar dentro de nuestras fronteras la espléndida cultura audiovisual que nos brinda aquel continente. Completa el número el historiador Javier Tusell quien analiza un ensayo de René Remond sobre la política en el que el ensayista francés descubre en ella la racionalidad de la explicación histórica. **C. J**

# DOCE CUENTOS ESPAÑOLES DEL S. XVI

ED. GONZALO PONTÓN

Muchnik Editores. 247 págs., 1.400 ptas. **ONCE CUENTOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII.** Muchnik. 362 págs., 1.700 ptas.

Par<sup>P</sup>arecen correr buenos tiempos para el cuento. Hay premios para relatos de esta naturaleza, amplios espacios en revistas, e incluso editoriales antes reacias que ahora se avienen de buen grado a publicar volúmenes de cuentos, con frecuencia de autores distintos. Es lógico. Las nuevas formas de vida han creado un lector impaciente, apresurado, que lee a saltos y a matabalbo porque no siempre dispone de mucho tiempo seguido para el paladeo moroso de textos extensos. Ese espécimen nada raro cuya materialización visible y cotidiana es el lector de metro o de tren de cercanías, es acaso el destinatario idóneo de este género narrativo.

Aprovechando este auge de la narración breve, Gonzalo Pontón ha querido recordar que fue un género floreciente en el Siglo de Oro y ha compilado varias muestras en dos volúmenes, cada uno de ellos con una ajustada introducción y con un vocabulario al final para que el lector poco familiarizado con la lengua de la época pueda solventar en unos instantes cualquier duda. Alguna perplejidad suscita la inclusión en el glosario de palabras todavía comunes hoy, *llaneza*, *rúa*, *venablo*, *visages* o *clavicordio*. Y sorprende la exclusión de otras. Así, sólo en las páginas 160-161 del volumen dedicado al siglo XVI aparecen usos que tendrían que haber figurado en el vocabulario: *camarita*, *parar* ("preparar"), *cuartos* ("miembros", "pedazos") *buitrino*, etc. Y hay giros que sin duda exigen aclaración, como "caerle (a uno) la sopa en la miel", que figura en la narración extraída del *Guzmán de Alfarache*. Nos hallamos ante una obra de divulgación, pulcramente realizada, que pone al alcance del lector común dos docenas de narraciones, algunas de las cuales sólo se encuentran en ediciones muy especializadas o incluso fuera de comercio, como sucede en los casos de José Camerino o Baltasar Mateo Velázquez. Acaso lo único discutible de esta selección sea precisamente la selección, y también la denominación de los textos. El

concepto de cuento no posee una delimitación precisa. Un nutrido grupo de estudiosos que, por caminos diferentes, se han planteado la cuestión —Propp, Baquero Goyanes, María Rosa Lida, Simonsen, Krömer, Anderson Imbert, entre muchos—, distan de ofrecer caracterizaciones acordes y satisfactorias. Los límites del cuento con el apólogo, la novela corta, el "ejemplo" medieval o la fábula son borrosos. En estas condiciones, denominar "cuentos" a los relatos incluidos en estos dos volúmenes es bastante impreciso, sobre todo cuando figuran en la recopilación

**Nos hallamos ante una obra de divulgación que pone al alcance del lector dos docenas de narraciones, algunas de las cuales sólo se encuentran en ediciones muy especializadas o fuera de comercio**

obras como *Rinconete y Cortadillo*, que es una de las "novelas ejemplares" cervantinas, término que adaptado del italiano (*novella*), equivalía a lo que hoy llamamos convencionalmente, y sin que tampoco sea posible establecer límites definidos, novela corta. Catalogar la relación cervantina como "cuento" parece una libertad excesiva. Por otra parte, algunas de estas narraciones no son enteramente autónomas, sino que se encuentran originariamente intercaladas en otras más amplias, como partes de un conjunto de donde han sido desgajadas para integrarlas en esta compilación: la *Diana*, de Montemayor, o bien el *Guzmán de Alfarache*, o el *Marcos de Obregón*. En rigor, estas unidades que constituyen partes o episodios de narraciones mayores sólo alcanzan su sentido pleno como tales partes, engarzadas en la concatenación de peripecias del conjunto. Extirparlas es una manera de amputar lo que nació para no ser descuartizado. Claro está que es legítimo hacerlo, pero convendría subrayar la pertenencia de estos textos a un contexto más amplio y apuntar, en la medida de lo posible, su función y su relación con el resto.

En cualquier caso, estas observaciones no afectan radicalmente a la utilidad de la edición, sobre todo si se tienen en cuenta sus propósitos. La transcripción de los textos es impecable y las correcciones efectuadas sobre la puntuación para adecuarla a los usos modernos resultan perfectamente plausibles. Ojalá muchos lectores encuentren aquí una puerta, un primer acceso para ingresar en el riquísimo y fascinante mundo literario del Siglo de Oro. Porque la afición a la lectura obedece en muchas ocasiones a un proceso de adicción que conviene estimular: se comienza inevitablemente por dosis mínimas y se acaba por consumir cantidades masivas. Saludable adicción ésta que sería conveniente cultivar y fomentar por todos los medios a nuestro alcance.

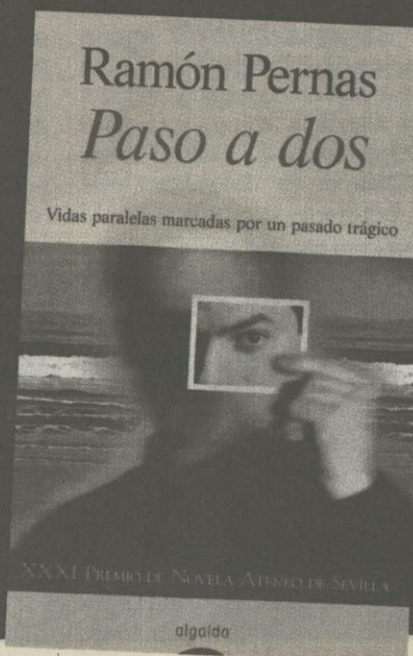
Ricardo SENABRE

## El odio de la Guerra Civil no ha muerto. Sólo espera su día.

En un pequeño pueblo se prepara el homenaje a un fusilado. Antiguos fantasmas asistirán al acto.

XXXI Premio de Novela "Ateneo de Sevilla"

algaida



# EL SECRETO DE ELISA

ADELAIDA GARCÍA MORALES

Debate. Madrid, 1999. 266 páginas, 2.400 pesetas

Adelaida García Morales sorprendió a críticos y lectores en 1985 con la novela corta *El Sur*, que dio origen a la película de igual título dirigida por Víctor Erice. Aquel año la autora ganó el Premio Herralde con *El silencio de las sirenas* (1985). Ambas narraciones siguen siendo, después de varias novelas más publicadas, los mejores textos literarios de García Morales. Sus historias se mueven en ambientes de misterio, alucinación y magia que rodean a unos personajes enigmáticos y de perfiles evanescentes. Desde el misterio y la fascinación de *El sur* hasta la fantasmagoría o las alucinaciones de *El secreto de Elisa* hay un largo camino —recorrido con altibajos— que va de la ensañación admirablemente encarnada en la realidad cotidiana hacia la percepción de lo fantástico entroncado con lo sobrenatural.

En la composición de *El secreto de Elisa*, diseñada en un texto fragmentado en secuencias, confluyen dos acciones que corresponden a dos planos diferentes, ambos situados en un vago presente de los noventa. En el plano real se desarrolla la separación de un matrimonio agostado, tras 28 años de convivencia. Los hijos criados y el descubrimiento de que el marido tiene una amante. Entonces, con 52 años a sus espaldas, Elisa lleva a cabo el sueño de su vida: vivir sola en un pueblo pequeño de Segovia. Para ello elige una casa solitaria. Su existencia retirada es fuente de murmuraciones y celos en el ámbito reducido del lugar. Con esto se renueva una vez más el contraste entre la vida en el campo frente al anoni-



**Hay algunos fallos que impiden considerar esta novela como lograda. Su lectura interesará a mentes soñadoras que necesitan salirse de la anodina existencia diaria**

mato en la gran ciudad. Y pronto, casi desde el comienzo de la novela, surge el plano fantástico, primero en los temores de las gentes del pueblo en relación con aquella casa deshabitada en los últimos veinte años, tras la muerte violenta de la madre y el hijo que la ocupaban, y después en los extraños suspiros procedentes de presencias incorpóreas en las alcobas de sus últimos ocupantes. Esta historia fantástica se va desarrollando por aproximaciones bien graduadas en su movimiento climático y completadas con las noticias que Elisa va recabando entre las personas del lugar y con las sensaciones que ella experimenta en la soledad de sus

noches en aquella casa. Con lo cual llega a descubrir las circunstancias de la muerte violenta de Encarna y Daniel, su relación de amor-odio entre la madre y el hijo, las misteriosas cualidades de Daniel y su choque brutal con la realidad en su cruel experiencia madrileña. Y así, de un convencional triángulo amoroso en el plano real (Elisa, Gabriel y su joven amante) pasamos a otro tenebroso en el plano fantástico, formado por Elisa, sus visiones fantasmagóricas con Daniel y sus celos para con Rosario, la muchacha del lugar enamorada de Daniel y testigo de la trágica muerte del hijo y la madre.

Ambos planos están relacionados por diversos elementos que funcionan como nexos o puentes de unión entre uno y otro. Entre los más fecundos cabe resaltar la leyenda que algunas gentes del lugar han echado encima de aquella casa solitaria y abandonada, fama extendida por un grupo de lugareñas vigilantes de posibles ritos diabólicos. Importa mucho poner de relieve el carácter solitario de la protagonista, su condición imaginativa y soñadora alimentada por la lectura de *El cuento de nunca acabar*, de Carmen Martín Gaité, y de algunas obras de Allan Kardec relacionadas con el espiritismo. Todo esto sumado a ciertos procedimientos de la literatura y el cine fantástico, más la realidad de la fotografía de Daniel y sus cartas a su madre y la presencia de la muerte, arrastran a la protagonista a sus vivencias irracionales en una atmósfera inquietante de suspiros, gemidos, asfixia, angustia y pánico que la llevan al borde de la locura. Pero hay algunos fallos que impiden considerar esta obra como una novela lograda. El mayor está en la inversosimilitud de las relaciones familiares de la protagonista. Y no son justificables numerosas infracciones de la corrección idiomática, además de muchas erratas. Aunque su lectura interesará a mentes soñadoras que necesitan salirse de la anodina existencia diaria.

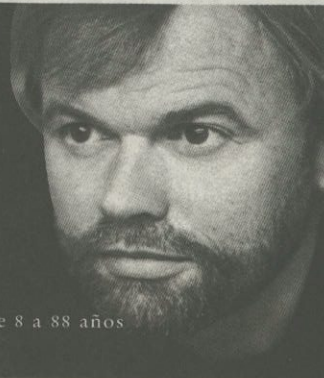
El último libro del autor de *El mundo de Sofía*

## EL CASTILLO DE LAS RANAS

Jostein Gaarder

Siruela

Colección LAS TRES EDADES - De 8 a 88 años



Ángel BASANTA

# LOS ÍDOLOS

## MANUEL MUJICA LÁINEZ

Edición de Leonor Fleming. Cátedra. Madrid, 1999. 259 páginas, 1.200 pesetas

**L**os *ídolos*, publicada originalmente en Buenos Aires en 1953, fue la primera novela de su autor, si se excluye un curioso experimento juvenil —*Don Galaz de Buenos Aires*, 1938— que él consideraba entre su prehistoria literaria. Autor antes de biografías y de cuentos excelentes, dedicado profesionalmente al periodismo, Manuel Mujica Láinez (1910-1984) acertó con *Los ídolos* a relatar tres historias —las tres partes de la novela— que se imbrican y apoyan magníficamente, bajo un título real y simbólico. A partir de ahí iniciaría una cuatrológica que cuenta entre lo mejor de su producción y que yo llamé, en un prólogo que le dediqué hace años, "la saga de la aristocracia porteña".

Antes que nada *Los ídolos* es la seducción del narrador por el mundo decadente de la familia de Gustavo, su compañero de colegio, su amigo adolescente, y en especial por su tía-abuela Duma, una mundana refinadísima y de vuelta, cuyo secreto han sido la *high life* y los hombres, y que le ha regalado a Gustavo —cuando este cumple 17 años— el único y magnífico libro, *Los ídolos*, de un desaparecido y raro poeta modernista, Lucio Sansilvestre, cuya búsqueda, en Inglaterra, se convertirá en la rara obsesión del muchacho.

Aparentemente *Los ídolos* es la novela decadente que narra el fin de una raza ociosa, de unos inútiles adinerados suntuarios, dedicados a las pasiones del lujo y del arte. Más profundamente sería el análisis de una íntima necesidad

**Los ídolos es la obra de un prosista espléndido, de primerísima fila. Un clásico ya, que precisamente en esta novela sienta las bases de su perfección y su maestría**

—la de casi todos sus personajes— por huir de la áspera realidad de la vida, para, cuando menos, transformarla en ideal y quimera, aunque todo se acerque al delirio. Y más hondamente aún, la pasión —nunca explícita— de un muchacho por otro, un silencioso y tremante amor entre camaradas que conduce al superviviente (y es otra vuelta de tuerca de la novela) a considerar cómo, muchas veces, fabricamos y recoloreamos nuestro propio pasado para volverlo el reducto y paraíso del que tenemos necesidad.

Mujica Láinez encabeza la novela con unos versos de Wordsworth que hablan de un tiempo dorado que retorna al oír una voz perdida. Aunque podría haber utilizado (lo recuerda la prologuista y autora de la edición) la célebre frase de Proust: "Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus". Los únicos paraísos verdaderos son los que hemos perdido. En el libro, el narrador queda también atrapado por la fascinación de sus "ídolos", aunque en la vida —habitualmente— seguimos adelante, pese a la luz dorada que

ya nunca sabremos si es verdad o es un invento.

Aunque en sus últimos años Manuel Mujica Láinez —que vino muchas veces acá— gozó de no escasa nombradía entre nosotros, hoy está un tanto olvidado. Muchos críticos de izquierda nunca le han perdonado el "snobismo" que gustaba derrochar y su tolerancia (en un hombre homosexual visible y muy liberal) con la terrible dictadura de Videla. Mujica Láinez sufrió, en lo personal, contradicciones, a su modo, muy similares a las de Borges. Contradicciones que resolvió mal. Pero murió en abril de 1984. Y aunque su vida fue, esencialmente, literaria, aquí está otra vez su literatura. La obra de un prosista espléndido, de primerísima

fila, que supo adentrarse por los mejores vericuetos de la imaginación y la novela. Un clásico ya, que precisamente en esta novela —en *Los ídolos*— sienta las bases de su perfección y su maestría. El prólogo de Leonor Fleming es informativo (aunque olvida la mucha relación última de Mujica Láinez con España) y la edición, como tal, se limita a anotaciones triviales, pasando por alto argentinismos que —aunque reconocibles— hubiesen interesado más al lector español. Pero lo que cuenta (aquí más que otras veces) es la novela en sí, *Los ídolos*, la gran sorpresa que para muchos lectores nuevos será esta estupenda lectura.

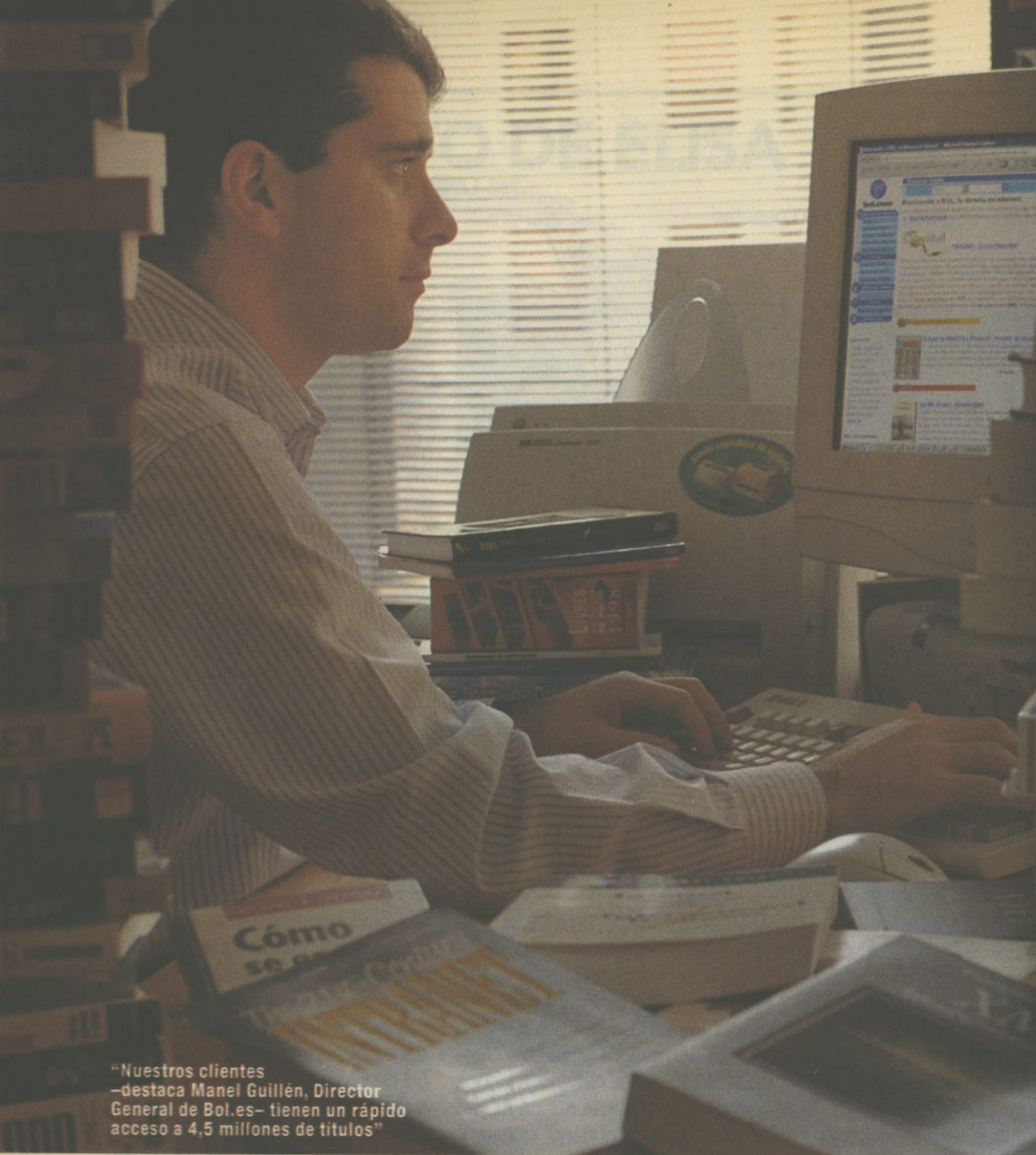
Luis Antonio de VILLENA



## El más alto

Tras once años y un infarto, Tom Wolfe, el novelista más envidiado de Estados Unidos, vuelve a ofrecernos una novela feroz y amena. **TUDO UN HOMBRE** es, para muchos, el verdadero rostro de Estados Unidos.

**EDICIONES B**  
GRUPO ZETA



Hace diez años parecía un sueño conectarse electrónicamente a una librería, escoger un título y recibirlo en menos de cuarenta y ocho horas. Hoy es realidad. Existe un inmenso paraíso virtual en el que todos los libros del mundo están al alcance del lector. Además del fenómeno Amazon, la mayor librería virtual del mundo, en septiembre comenzó a funcionar en España bol.com, creada por Bertelsmann y Planeta y en noviembre aterrizó (mejor dicho, emergió) Submarino.com., la mayor en castellano, creada en Brasil y establecida también en México y Argentina

"Nuestros clientes –destaca Manel Guillén, Director General de Bol.es– tienen un rápido acceso a 4,5 millones de títulos"

La filosofía es clara. Según Aquilino Peña, Director General de Submarino.com, "aunque el internauta bucea en un mercado global, el comercio electrónico es local, así que debemos ofrecer contenido y catálogos locales. El nuestro incluye más de un millón de títulos publicados en España desde 1972. De hecho, nos comprometemos a entregar en menos de dos semanas unos 400.000 títulos. Y enviarlos gratis. Para el resto, para esos libros difícilmente localizables, contamos con una red de li-

breros de viejos que nos ayudan en nuestras pesquisas. Sin compromiso de tiempo, eso sí, pero con todas las garantías. Si existe un ejemplar del libro que busca el lector, sos.submarino.com lo encontrará".

#### 600.000 clientes en el 2000

La historia de Submarino parte de Booknet, la mayor librería virtual de Brasil, creada en 1995 y que cuenta en la actualidad con más de cien mil clientes y con una proyección de crecimiento "a noviem-

bre del 2000 de seiscientos mil clientes".

Con un presupuesto inicial de un millón de dólares, unos ciento sesenta millones de pesetas, para su lanzamiento en España, Submarino se aprovechó de la experiencia en la venta de libros on-line de una librería de Bilbao llamada Libropolis.com, a partir de una alianza estratégica con Coverlink, empresa de consultoría de servicios informáticos, que la había puesto en marcha en 1995.

"No queremos ser una simple

tienda –subraya Peña. Pretendemos que el cliente disfrute de la experiencia de leer. Por eso, cuando escoge un libro puede leer críticas de los suplementos literarios, reseñas de otros clientes, se le ofrecen sugerencias de nuevas lecturas a partir del libro elegido, del tema o el autor que le interesa... Por ejemplo, si el lector ha comprado *Los pilares de la Tierra*, de Ken Follet, se le informa de obras que traten la Edad Media, algunos de los personajes mencionados, los lugares, e incluso del arte de

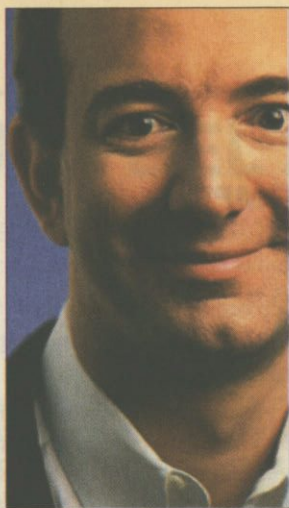
## LAS LIBRERÍAS VIRTUALES CONQUISTAN ESPAÑA LITERATURA.COM

las catedrales... Se trata de dar una visión global. Tenemos un equipo de edición formado por diez profesionales dedicados exclusivamente a preparar resúmenes y críticas, y de actualizar constantemente las novedades y las recomendaciones. Además, tenemos previsto seguir creciendo en los mercados de lengua portuguesa y española. En nuestros planes están Portugal, Venezuela, Chile, Colombia, y el mercado hispano de los Estados Unidos. De hecho acabamos de ampliar nuestro capital inicial en catorce millones de dólares, y la inversión global en el 2000 superará los cincuenta millones de dólares, unos ochocientos millones de pesetas. No tenemos un gran competidor en el área de comercio electrónico iberoamericano, como sí ocurre en Europa y Estados Unidos, así que no tenemos barreras en la extensión y expansión de los productos que ofrecemos en España, que son libros y música y juguetes en el futuro. Desde diciembre disponemos de un catálogo de 45.000 CDs y en nuestra oferta promocional tenemos una lista de trescientas novedades que se pueden comprar por dos mil pesetas, entre ellos los cincuenta más vendidos".

Lo cierto es que, frente a Amazon, el gigante norteamericano, valorado en 20.000 millones de dólares (unos 3,2 billones de pesetas), con diez millones de títulos en la red, trece millones de clientes y mil millones de dólares de ingresos, se multiplican las opciones que atienden al lector español. No en vano somos ya 356 millones de hispanohablantes en el mundo y para el año 2050 podemos superar los 500 millones.

Eso explica también el establecimiento en España de Bol.com "con el objetivo de ser la librería virtual de referencia", apunta su Director General, Manel Guillén, que destaca cómo BOL España, creada conjuntamente por el grupo Bertelsmann y Planeta, estaba preparada para su puesta en marcha en julio.

"Eventualmente, decidimos lanzar la librería virtual en septiembre porque era mejor época para llegar al público español. Creemos que era el momento más idóneo para lanzar bol.com, ya que el comercio electrónico está despegando



## EL PADRE DE AMAZON, HOMBRE DEL AÑO

**La revista "Time" acaba de elegir a Jeff Bezos (1964), fundador de Amazon, hombre del año "por su talento de precursor". En efecto, hace cinco años el rey del cibercomercio renunció a una lucrativa vicepresidencia en una empresa neoyorquina de informática, abandonó Wall Street, empaquetó todo lo que tenía, y junto a su esposa se dirigió a Seattle. Nadie podía imaginar el imperio que estaba a punto de nacer, pero lo cierto es que Bezos supo descubrir que internet era el futuro: tras elaborar una lista de "los veinte productos de venta más rentable on-line", escogió los libros, "porque tiene más artículos que ninguna otra categoría". Ahora asegura que si tuviera un centavo por cada inversor que intentó disuadirle de su idea, sería aún más rico. Porque Amazon ya no es la mayor librería virtual del mundo. Es la mayor tienda: juguetes, perfumes, CDs, videos... incluso está asociada con Sotheby's, de manera que el cliente puede pujar desde su ordenador. Con una salvedad: Amazon sigue creciendo, y perdiendo dinero. Sólo en 1999 se estima que puede haber perdido 350 millones de dólares, ya que Bezos prefiere seguir invirtiendo en la empresa. Una muestra: los 120 empleados de hace dos años son hoy 2.100. A fin de cuentas, "estamos intentado hacer algo duradero".**

**Estas navidades, las seis tiendas on-line de bol.com de España, Francia, Alemania, Reino Unido, Holanda y Suiza han vendido conjuntamente diez mil artículos diarios. Las cifras de venta de estos días han aumentado en un 60 por ciento**

en España. Ahora el mercado empieza a dar signos de crecimiento significativo y los usuarios de Internet se están familiarizando con las ventajas de comprar productos a través de la red".

### El milagro alemán

Una de las razones que impulsaron su establecimiento ha sido la experiencia alemana: "Desde su inauguración en febrero de este año, ha tenido ya más de dos millones y medio de visitantes y han vendido más de seiscientos mil libros. En total, este año las diferentes tiendas europeas han recibido hasta el momento más de ocho millones de visitantes y han vendido un millón y medio de volúmenes. Cifras nada despreciables para una oferta nueva, dirigida a países muy diferentes y basada en una tecnología que aún no es de uso masivo".

Básicamente, BOL España ofrece todos los títulos disponibles en el mercado español y publicados por cualquier editorial. Esto incluye también todos los títulos de Bertelsmann y Planeta. Esto hace que actualmente bol.com cuente con más de 125.000 títulos vivos editados en castellano.

"Por otro lado, nuestros clientes tienen un rápido y fácil acceso a todos los títulos disponibles en el resto de librerías virtuales que BOL tiene en Europa, lo que supone más de 4,5 millones de títulos. Además, a lo largo del 2.000 está previsto que se incorporen a bol.com títulos en catalán, gallego y euskera".

¿Y cómo les afectan estas fiestas? Según Guillén, "las librerías virtuales bol.com están experimentando un crecimiento destacado en sus ventas navideñas. Así, las seis tiendas on-line de España, Francia, Alemania, Reino Unido, Holanda y Suiza, han vendido conjuntamente diez mil artículos diarios. De hecho, las cifras de venta de estos días han aumentado en un 60 por ciento desde octubre, y durante el

pasado 1999 visitaron bol.com unos veinticinco millones de usuarios. Sólo en diciembre el número de visitas fue de seis millones, cifra superior a la obtenida conjuntamente en los dos meses anteriores", señala.

Quizá porque una de las claves de su éxito resida en eso, en la cercanía. Y en el catálogo, insiste Aquilino Peña, de Submarino.com: "Sería una osadía compararnos con Amazon en tecnología, pero lo cierto es que lo que ellos han tardado cuatro años en levantar, Bol lo ha hecho en meses y nosotros ahora. Nuestra responsabilidad es defender el español en la red, así que todo lo hacemos en español. Queremos ser la alternativa hispana al dominio de Amazon en la red, sobre todo teniendo en cuenta que tan sólo el tres por ciento de las páginas de internet están en español. E, insisto, lo que nos diferencia de ellos es que queremos que el cliente disfrute con nosotros, que no haga sólo una compra rápida y eficaz. Otra ventaja es la agilidad. Podemos cambiar la información que ofrecemos en horas. Si se concede el premio Nobel o el Cervantes, si muere un poeta, podemos cambiar el diseño y el contenido de nuestras páginas inmediatamente. Lo cierto es que cada semana se multiplica por dos el número de visitantes y clientes. Cambia cada día. Realmente es fascinante".

### Mercado dinámico

Quizá por eso, Manel Guillén destaca cómo "en un mercado tan dinámico como éste, tenemos que introducir rápidamente mejoras en productos y servicios, en este caso en nuestra librería virtual, para satisfacer plenamente las necesidades de los clientes. Con la nueva bol.com hacemos más cómoda y atractiva la experiencia de comprar libros a través de internet". Además, la nueva versión de la librería virtual representa también un avance sig-

nificativo en el sistema de personalización de la site, denominado Mi BOL, "de manera que las recomendaciones que se hacen al usuario se ciñen al máximo a sus preferencias y sus hábitos. Además, el consumidor puede reservar libros en su site personal aún cuando no vaya a adquirirlos en aquel momento, de forma que permanecen allí hasta que decida efectuar la compra".

Otras aplicaciones que incorpora bol.com permiten al usuario memorizar las direcciones que utilice habitualmente a la hora de elegir el destino de sus compras, es decir, su domicilio, su lugar de trabajo, el domicilio de algún familiar o amigo, etc. Por otro lado, se introducen nuevos apartados como el Centro de Regalos, que sugiere ideas para regalar el libro más adecuado. La nueva versión de la site de bol.com coincide con la introducción a partir del 15 de diciembre del sistema de pago contra reembolso como una nueva opción para los usuarios a la hora de abonar sus compras. Los internautas pueden escoger desde ahora entre esta modalidad y el pago por tarjeta de crédito. El sistema contra reembolso permitirá al cliente de bol.com recibir el paquete con los libros solicitados por mensajería en el lugar que desee, generalmente en horario laboral, y abonar su importe en efectivo en el momento de la entrega. En caso de no estar presente, el reparto se repetirá en los días posteriores sin coste adicional. El cliente recibirá vía correo electrónico una notificación que le informa de cuándo

## CÓMO SE COMPRA

**El procedimiento es muy similar en todas las librerías virtuales:**

- 1. Una vez que el lector accede a la dirección en la web de la librería en cuestión elige el enlace de búsqueda e introduce el título o el nombre del autor que necesita.**
- 2. La librería le ofrece una relación de ejemplares disponibles y los describe (bolsillo, tapa dura), indicando además del precio, el tiempo que puede tardar en enviarlo. En general, todas incluyen reseñas aparecidas en algunos periódicos y críticas de los lectores, así como sugerencias de otros libros relacionados con el solicitado.**
- 3. El lector selecciona el que le interesa. Puede seguir llenando su carrito de compras o bien finalizar su búsqueda.**
- 4. Para pagar, el cibernauta puede elegir entre un servidor seguro y un servidor corriente. En general todas garantizan la seguridad y confidencialidad de la compra, que se efectúa pagando con tarjeta de crédito. Algunas librerías on-line, como bol y submarino aceptan el pago contrareembolso. Amazon no.**
- 5. Una vez elegido el servidor, hay que rellenar los espacios de la solicitud. Si se salta alguna casilla, la librería vuelve a solicitarlo. Al finalizar, se suele ofrecer un sumario del pedido. Si el cliente está de acuerdo, envía el pedido.**
- 6. La librería ofrece una lista completa de métodos y opciones de envío y el usuario puede escoger la que más le conviene, es decir, si quiere que el libro llegue por el procedimiento normal (entre 48 horas o tres semanas) o por mensajero.**
- 7. La librería virtual envía al cliente un e-mail en el que describe detalladamente el pedido efectuado. Aún hay posibilidad de cambiar las condiciones de entrega o variar el pedido. Ni Amazon ni Submarino piden al cliente que haga su perfil de usuario, es decir, que señale sus temas preferidos. Bol sí, y envía información al cliente relacionada con ellos.**

sale el pedido desde las instalaciones de bol.com. Los responsables de bol.com están convencidos de que un buen número de clientes optarán por esta modalidad de pago y prevén que su incorporación supon-

drá un incremento en las ventas.

¿Y la competencia? Manel Guillén resalta como principal diferencia el ofrecer "la gama de productos más amplia del mercado y unos contenidos muy ricos. Esto ayuda a crear un entorno muy cálido para quien acude a bol.com. No hay que olvidar que bol.com es una "web site" donde el cliente no sólo puede adquirir libros, sino que también puede informarse y entretenerse con todo aquello que tiene que ver con el libro. Otro elemento diferenciador consiste en que el cliente de bol.com puede crear su propia librería virtual, la ya mencionada Mi BOL, en función de sus preferencias. Todo ello nos hace diferentes de nuestros competidores. De momento, el próximo año empezaremos a vender música en soporte de CD. En cuanto a los vídeos, todavía estamos definiendo los planes para su venta".

Al cabo, de lo que se trata, según Aquilino Peña, es de "generar una comunidad que sea un sitio interactivo, que disponga además del ca-

tálogo editorial iberoamericano sin costes abusivos"

El cliente español de las librerías virtuales "en este primer momento coincide básicamente con el internauta habitual. Sin embargo, a medio plazo, queremos crear comunidades con autores, artistas, y sus audiencias", afirma Guillén, para quien la tradicional situación de retraso en España en estos temas se está normalizando. "De hecho, el porcentaje de ordenadores en los hogares se está acercando a la cifra que registran otros países desarrollados. El comercio electrónico de libros está creciendo en los últimos años: es la segunda referencia de compra a través de Internet, después de los productos informática (software) y por delante de música, hardware y vídeos".

### Joven y urbano

Por su parte, Peña precisa algo más: "el internauta español es joven y urbano. El 80 por ciento de nuestros pedidos son de Madrid y Barcelona, aunque recibimos encargos de gente de pueblos pequeños. También son más hombre que mujeres, aunque está cambiando rápidamente. Hace seis meses la proporción podía ser 72-25, y ahora está 65-35. El porcentaje de mujeres internautas sigue creciendo, así que en submarino.com hemos creado una sección especial de mujeres escritoras. La verdad es que me leo todos y cada uno de nuestros pedidos para conocer mejor a nuestros clientes".

Lo cierto es que el futuro es hoy. Según un estudio de la Universidad de Texas, internet está transformando la economía norteamericana, es decir, mundial, ya que en 1999 podría haber generado medio billón de dólares (unos 80 billones de pesetas). De las 3.4000 empresas de internet que participaron en la citada encuesta, la tercera parte no existía hace tres años y durante el primer trimestre del 99 los ingresos por comercio electrónico crecieron el 127 por ciento, hasta situarse en unos 37.500 millones de dólares, es decir, unos seis billones de pesetas. ¿Las ventajas? La comodidad y el catálogo. Sin embargo, y afortunadamente, siempre habrá espacio para la pequeña librería, especializada, eso sí, donde poder ojear y hojear un buen libro sin prisas. Menos mal.



"Queremos ser la alternativa hispana al dominio de Amazon", apunta Aquilino Peña

Nuria AZANCOT

# LA LITERATURA DEL SIGLO XX

LUIS BLANCO VILA

Maeva. Madrid, 1999. 237 páginas, 1.280 pesetas

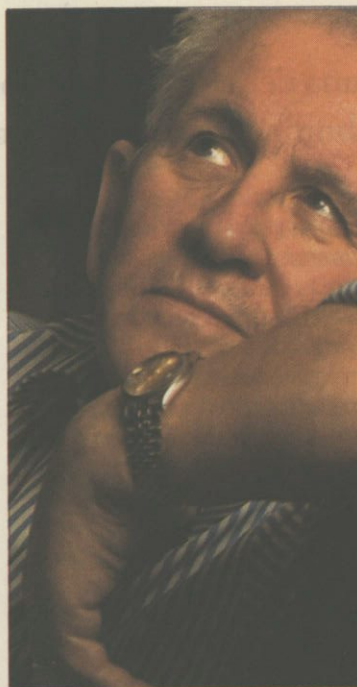
La enseñanza de la literatura debe enfocarse como un fenómeno vital y no como hecho de estudio si no queremos espantar a los lectores primerizos. Sin detrimento de los trabajos filológicos y eruditos —imprescindibles, pero que tienen su propio fin—, la explicación literaria alcanza su cabal sentido cuando, conjugando rigor y amenidad, despierta el interés curioso y estimula a la lectura. En este terreno se coloca Luis Blanco Vila al emprender *La literatura del siglo XX*, cuya trayectoria —Contada con sencillez, apostilla el título— recorre desde el pamasianismo y simbolismo decimonónicos hasta superado el existencialismo en nuestra centuria.

El autor afronta su reto con inusual valentía, pues una obra de este tipo se arriesga a inmediatas descalificaciones. Periodista y narrador también, emplea un recurso alejado de la solemnidad académica: remeda a un profesor que se dirige a sus alumnos, los interpela y les da consejos. Este hilo narrativo tenue facilita el discurrir en cortas pinceladas (a veces demasiado sintéticas y hasta cercanas al inevitable listín) de cuantos nombres importantes han dado en los úl-

timos cien años las letras universales. O, mejor dicho, occidentales, pues a ellas se ciñe el relato, en el cual se echan en falta referencias a las creaciones orientales y de la negritud, si bien supongo que la laguna se debe a la honestidad de hablar de lo conocido de primera mano.

Las hipotecas de esta clase de trabajo las asume Blanco Vila de entrada al obligarse a tratar tan caudaloso curso en un muy limitado número de páginas, las cuales tienen un propósito documental parejo a la exposición de descripciones y juicios. Todo ello, además, se hace no desde la asepsia documental, sino a partir de un atractivo punto de partida que explica los frecuentes apuntes biográficos: la literatura se presenta en el contexto de la experiencia de unas personas, los escritores, que adoptan muy diversas posturas frente al irresoluble misterio del mundo.

El reparo mayor del libro está en el laconismo con que se abordan algunas obras señeras, excesivo incluso pensando en un lector virginal. Pero era inevitable que así ocurriera dados esos condicionantes previos. No hay, en cambio, ausencias notables y sí



abundantes menciones de autores poco conocidos. También llama la atención el escaso chauvinismo que equilibra la presencia de los autores españoles según su peso proporcional en un contexto casi planetario.

La voluntad informativa de Blanco Vila no impide que dé a conocer

sus preferencias, con lo cual, de paso, abre un fecundo diálogo con el destinatario. A las claras confiesa que Azorín no le "gusta" y lo explica: "Le falta jugo, carece de eco, es correctísimamente monocorde, es riquísimo en léxico y pobre en humanidad". Sin matizaciones sostiene que Gide es el mejor escritor del siglo XX en lengua francesa. Estas afirmaciones invitan a la discusión razonada. Alguna otra parece buscar la polémica, así su opinión sobre Alberti, a quien tiene por "un gran poeta que ha sacrificado su excepcionalidad entregándola a las ideas políticas".

He señalado pareceres rotundos de Blanco Vila que no comparto para indicar el enfoque personal de su trabajo, una nota añadida a otra infrecuente, su desenvoltura expositiva, visible, por ejemplo, cuando aclara que de las tres cualidades del buen irlandés (católico, patriota y borracho), Joyce solo cultivaba la última. Con estos rasgos, el libro cumple su propósito, limitado y ambicioso a la vez, de ser guía de las letras contemporáneas y estímulo de nuevos lectores.

Santos SANZ VILLANUEVA

## MEMORIA DE DOCE ESCRITORES (1956-1982)

RAFAEL DE PENAGOS

Aqualarga. Madrid, 1999. 136 páginas, 1.600 pesetas

"Cuando ya no estemos seremos en alguien. La memoria vence a la muerte". Estas palabras que dedicó a Penagos César González Ruano reflejan con mucha certeza el propósito de los retratos recogidos en esta "logia de los bustos", en esta galería de recuerdos y de amistades. Doce escritores amigos a los que rinde tributo desde sus distintas obras, pero también desde sus distintas formas de estar en la realidad y de enfrentarse a la historia de este siglo que se acaba. No se trata nunca, por ello, de figuras de museos, sino que Penagos los sorprende en su diario afán, en su anécdota reveladora, en el trazo que mejor los define.

Seres y tiempos, almas y vidas sorprendidos en un matiz de su psicología, en el tramo final de sus obras y de su literatura que hacen de este libro un libro de homenajes: Julio Camba, a quien considera su maestro; González Ruano recordado al año de su muerte; un Azorín visto como un viajero descubridor de los paisajes de España y dueño de una nueva sensibilidad literaria; el entusiasmo y la vitalidad de Alberti, un muchacho que entonces tenía 50 años; la fe en el hombre de León Felipe y el dolor de su exilio que le había espiritualizado aún más... Certeiro y ajustado es el homenaje que le tributa a Juan Ramón por esa combinación de psicología y crítica litera-

ria. Un Juan Ramón del año 55 obsesionado por la muerte, neurótico, trágico y desesperado, a quien se despoja (por su hondura humana) de esa imagen de poeta de la torre de marfil, presentándolo como el poeta de la esencia del hombre. Y qué decir del de Pío Baroja retratado el mismo día en que murió y a quien limpia de esa bilis hispana de "la aspereza y el gesto bronco" y nos los muestra con esa elegancia desafiada del solidario natural e individualista, acogedor, cortés e incorruptible.

Alejados del lugar común, sencillos, claros y limpios como navíos a los que se hubiera limpiado el fondo, estos artículos, vistos desde hoy, son un ejercicio de la nostalgia; la nostal-

gia de unos amigos que ya no están. Ese es su principal valor. Y también, cómo no, la mano con que están escritos. Penagos no refiere hechos transcendentales ni anécdotas mayúsculas. Prefiere el detalle, la elocuencia a la grandilocuencia, la mirada íntima a la mirada pública, el toque de lirismo frente a la épica de las grandes interpretaciones, sin dejar por ello de acudir a algún rasgo nuevo, a algún carácter o alguna dimensión antes no conocidos y poco valorados. Su objetivo es modesto, sorprender a estos autores en ese momento en que vida y literatura son la misma cosa: una vocación, un acto de fe.

Diego DONCEL

# DON GREGORIO MAYANS

ANTONIO MESTRE SANCHÍS

Institució Alfons el Magnanim. Valencia, 1999. 393 páginas, 2500 pesetas

La historia de Mayans es una demostración de lo poco que entre nosotros cuenta el mérito, frente al bombo mutuo entre amiguetes, la docilidad ante el poder y la pertenencia al grupo solidario. Su independencia de criterio le hizo tropezar con los poderes fácticos



Gregorio Mayans ha sido tema predilecto de Mestre, que además de varios volúmenes dedicados a estudiarlo ha publicado sus obras completas en cinco volúmenes, y su correspondencia en dieciséis

Se cumplió en 1999 el tercer centenario del nacimiento en Oliva (Valencia) de Gregorio Mayans, circunstancia a la que debemos la aparición de su primera biografía. Mayans pertenece a la corriente de pensamiento reformador del siglo XVIII llamada Ilustración, que suele asociarse a la época de Carlos III y entenderse como una ideología rupturista, procedente de Francia, revolucionaria en política y crítica en religión hasta el ateísmo. La figura de Mayans tiene el fundamental interés de matizar todos esos tópicos, al permitirnos definir una corriente ilustrada que enlaza con la innovación científica de fines del siglo XVII, se nutre de fuentes españolas y europeas no francesas y soslaya todo radicalismo revolucionario. La historia de su vida es una reiterada demostración de lo poco que entre nosotros cuentan la capacidad y el mérito, frente al socorro y el bombo mutuo entre amiguetes, la docilidad ante el poder y la pertenencia al grupo solidario. Su independencia de criterio y de conducta, su tendencia a decir la verdad sin el disimulo del pacto y del halago, y la conciencia de que la superioridad intelectual es la única autoridad respetable, le hicieron tropezar una y otra vez con los poderes fácticos de su tiempo: los ministros de Felipe V y Fernando VI, el Padre Feijoo, las Reales Academias, la prensa oficial (el *Diario de los literatos*), la compañía de Jesús. La relación de sus fracasos incluye la renuncia a una cátedra universitaria y al cargo de Bibliotecario Real, la retirada a su pueblo natal y el refugio en la correspondencia con literatos y eruditos extranjeros (Voltaire y Muratori entre ellos), y la clausura en 1751 de la Academia Valenciana que fundó en 1742 y no quiso subordinar a la madrileña de la Historia. Sólo al final de su vida recibió algo de atención del marqués de la Ensenada, el conde de Aranda, Manuel de Roda y Carlos III; se le pidió un plan de reforma de la Universidad española —no puesto en práctica, por otra parte— coincidiendo con la expulsión de los

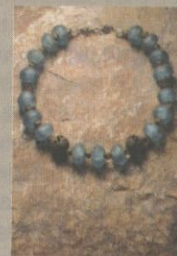
jesuitas en 1767, y consiguió una pensión y un cargo honorífico.

Su relevancia en la historia del pensamiento español concierne a cuestiones de primera magnitud, que no puedo más que enumerar. Asumió y continuó la herencia de los llamados "novatores" (innovadores) de fines del XVII, científicos que descartaron el aristotelismo y la filosofía escolástica en beneficio de la nueva ciencia racional y experimental (representada por Descartes, Newton o Bacon), y la de los humanistas del Renacimiento (Vives, Valdés, Arias Montano, Erasmo). Desde muy pronto se opuso al barroquismo degradado, adelantándose en veinte años al *Fray Gerundio* de Isla, en los terrenos de la predicación y de la literatura. Luchó toda su vida por la reforma de la historiografía, para despojarla de fuentes dudosas y de leyendas inconsistentes, entre ellas la muy acreditada y piadosa de la predicación de Santiago en España, relacionada con la falsificación de los llamados "libros

plúmbeos" del Sacromonte de Granada. Fue consciente de la decadencia de la Universidad de su época, lastrada por el escolasticismo, la presencia de las controversias religiosas, el poder de los colegios mayores y el atraso científico. Sin ser heterodoxo en el terreno de las creencias, asumió el pensamiento llamado "regalista", que reclamaba la supremacía del poder real sobre el centralismo pontificio, la no injerencia de la Iglesia en el ámbito político y la ampliación de la autoridad de los obispos. Y si no fue un literato en sentido estricto, sus actividades fueron considerables en los terrenos de la filología, la crítica y la constitución del Neoclasicismo español: *Vida de Cervantes* (1737), *Orígenes de la lengua española* (1737), *Retórica* (1757), ediciones de Virgilio, Horacio, Cicerón, Terencio y Clásicos españoles del XVI.

Antonio Mestre es doctor por la Universidad Pontificia de Roma, y catedrático de Historia Moderna en la de Valencia. Ha dedicado su vida de investigador a cuestiones de ideología, espiritualidad y sociología cultural del siglo XVIII: la Ilustración valenciana, sus contactos madrileños y europeos y su vinculación con el siglo XVI; la Iglesia, la Inquisición y la Compañía de Jesús; el despotismo ilustrado, el jansenismo y el regalismo; la historiografía, la edición y el mundo del libro. Mayans ha sido, entre todos, su tema predilecto, y además de varios volúmenes dedicados a estudiarlo ha publicado sus obras completas en cinco volúmenes, y su correspondencia en dieciséis. De un saber tan larga y asiduamente cultivado procede esta biografía, que consigue su propósito de alta divulgación sin renunciar a la amenidad, debida ante todo a los numerosos extractos de cartas que incorpora. Falta en ella tan sólo un índice de nombres y conceptos, y la eliminación de algunas erratas y faltas de ortografía, incluso en cubierta.

CONCHA  
GARCÍA



Joyería  
Contemporánea  
y  
Étnica

C/ Goya 38 • Madrid (28001)  
Tel.: 91 435 49 36

Las Galerías del Prado • Madrid (28014)  
Tel.: 91 429 52 83

Guillermo CARNERO

# DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE

ARTHUR C. DANTO

Traducción de Elena Neerman. Paidós. Barcelona, 1999. 252 páginas, 2.600 pesetas

**La historia del arte ha estado articulada, según Arthur C. Danto, en tres épocas: la era de la imitación en que predomina la verdad visual, la era de las ideologías, del dogmatismo, es decir, de los manifiestos modernistas, y la era posthistórica, en la que todo vale**

Hegel triunfa con el arte pop. Esta es la provocadora tesis que resume el libro. Su título incorpora un tema ya tratado en *La transfiguración de lo banal*, de 1981. Y el subtítulo repite el de las Conferencias Mellon de Bellas Artes que impartió el autor en la primavera de 1995 en la galería Nacional de Arte de Washington, y de las que proviene, en parte, el contenido de este libro. Es una pena que, al final, la edición española no haya podido ofrecer en la portada (aunque lo advierte, y lo da en contraportada) el fotograma de *Vértigo* de Hitchcock (1958), modificado por David Reed en 1995, y que para Danto es el ejemplo de la práctica artística contemporánea. En ella ya no hay un arte puro, basado en los géneros tradicionales, sino que cada artista utiliza los más variados recursos para expresar lo que desea.

Tanto de cara al arte pasado como a la realidad presente el artista se encuentra con un inmenso almacén de materiales y no tiene más que cortar y pegar, de modo que el paradigma del arte contemporáneo, nos dice Danto, es el collage. Estamos pues, ante un pretendido arte, complejo de intención (si es que la tiene) y mestizo de recursos (no artísticos) que, tras la inicial perplejidad, lleva a plantear la pregunta ¿Es esto arte?

El libro se inscribe en la discusión en torno al arte contemporáneo que se está produciendo en la última década. No afirma que no haya arte, pero sí que ha perdido su orientación y se han acabado los grandes relatos de legitimación. El arte no sabe cuál es su esencia, pero ha ganado en libertad. Cabría así definirlo como una pluralidad inconsciente. Danto, que tiene unas contribuciones muy notables al discurso narrativo de la historia, ve esta situación como consecuencia de la quiebra de dos narrativas, la de Vasari y la de Greenberg, la del Renacimiento y

la modernidad. La historia del arte ha estado articulada, según él, en tres épocas: la era de la imitación en que predomina la verdad visual, la era de las ideologías, es decir, del dogmatismo de los manifiestos modernistas, y la era posthistórica, final de las anteriores, en la que estamos y en la que todo vale. Y esto sucede cuando faltan criterios estéticos, o bien porque cualquier cosa es una obra de arte o "cualquiera es un artista" (Beuys). Pero, lejos de ser esto algo negativo, es el momento en que, por fin, el arte tiene la posibilidad de plantearse cuál es su propia esencia.

No todos están capacitados para ello. De este prometedor trabajo Danto deja fuera a los que nos dedicamos a la Estética, porque estamos anticuados y no hemos pasado de la modernidad. La tesis que ha desarrollado en este y otros libros es que Hegel ya pronosticó el giro del arte a la filosofía, pero la modernidad estética lo torció en ese giro de la filosofía al arte, en esas vanguardias hartas de hermenéutica y de "neos". Ahora, y lo habrían puesto de manifiesto los posmodernos, hay una disociación entre arte moderno y contemporáneo, de modo que, según Danto, lo moderno como estilo va, aproximadamente, de 1880 a 1960, llegando a su final con el arte pop. Por eso, los llamados "Museos de Arte Moderno" tienen hoy, entre otros cometidos, el comprar arte contemporáneo que no es moderno, y viceversa.

Ya hace tiempo que en el debate en torno al arte se propuso sustituir la pregunta "¿Qué es el arte?" por la de "¿A qué llamamos arte?", y también de revisar la pretendida separación entre creación y reflexión. De este modo se sortearían algunos de los problemas de los esencialismos y se ampliaría el arco de la consulta. Sin embargo, Danto deja también fuera de ese juego esencial a los artis-

tas, porque la pregunta por la esencia del arte no es una pregunta artística. Lo que no deja de ser sangrante pues ya antes, pero especialmente en la primera mitad del siglo XX, se le ha pedido al arte que se haga cargo de las hipotecas del pensamiento, que nos ayude a comprender un nuevo mundo que se había vuelto opaco a la teoría. Pero, qué se le va a hacer, ahora se afirma que el arte está desnortado y la filosofía sabe lo que se trae entre conceptos. Es la hora de Hegel y de los filósofos, de la filosofía del arte. Es cierto, y a Danto no se oculta, que el esencialismo tiene hoy mala prensa, desde los posmodernos a los estudios de género, con un nuevo feminismo poco dispuesto a aceptar una identidad que les lleve a padecer el fundamentalismo.

Pero Danto ha encontrado la panacea en la fórmula hegeliana: es esencialista e historicista a la vez. Por una parte, defiende una esencia en el arte y, por otra, lo declara abierto en sus manifestaciones. Si recuerdan, es la vieja tesis hegeliana de que la verdad no es histórica sino que es histórico el acercamiento a la verdad. Pueden completarla con la teoría del punto de vista que afirma la existencia de una verdad única y una pluralidad de puntos de vista. Siempre queda la duda sobre desde qué punto de vista plural se puede afirmar una verdad única. Pero esos son problemas de sensibilidad, de los estéticos. Vayamos, pues, a la esencia. En todo el libro de Danto sólo he conseguido encontrar una definición esencial, de épocas pasadas: "Ser una obra de arte significa ser a) acerca de algo y b) encarnar su sentido". No está muy convencido de ella. Yo, todavía no he salido de mi asombro. Ciertamente no es poco pues, según dicen, es el comienzo de la filosofía.

las ideologías, del dogmatismo, es decir, de los manifiestos modernistas, y la era posthistórica, en la que todo vale



Según Danto, hoy faltan criterios estéticos, o bien porque cualquier cosa es una obra de arte o "cualquiera es un artista" (Beuys). En la imagen, un ejemplo, "El traje de fieltro", de Joseph Beuys

José Luis MOLINUEVO

ALFONSO USSÍA

# "LA INCULTURA, EL DOGMATISMO Y EL ODIOS ACOSTUMBRAN A REPETIR SUS CRÍMENES"

Desde hace años, Alfonso Ussía derrama en sus artículos una mirada bienhumorada y libre que desnuda de sus mentiras a la realidad. Nace así *El temblor diario* (Ediciones B), una selección de los publicados entre 1995 y 1999 que demuestra cómo la cultura y la ironía no están reñidos con el valor. Pregunten, si no, a Arzallus, Gunilla o Setián por este azote de cursis y cobardes.

**Pregunta:** *El temblor diario* ¿es una experiencia gozosa, compleja, dolorosa, divertida? ¿Por qué?

**Respuesta:** Es todo eso. Es la síntesis de los diferentes ánimos del columnista, sujeto al gozo, a la tristeza o al mero paisaje que le da, día tras día, motivo para escribir.

**P:** ¿Qué artículo preferiría no haber escrito nunca? ¿Por qué?

**R:** ¡Tantos! Todo, daría todo, por no tener jamás la obligación moral de tener que escribir un artículo llorando una muerte inocente o denunciando a los cómplices del odio y del terrorismo.

**P:** ¿De cuál se siente más orgulloso?

**R:** Orgulloso, de pocos. Satisfecho, de algunos más. Recuerdo con especial cariño mi primera Tercera de ABC, que me encargó Luis María Anson. Fue una Tercera dedicada a Juan Antonio Vallejo-Nágera el día de su muerte. Me salió una oración de amigo.

**P:** ¿Qué le falta y qué le sobra al periodismo actual? ¿Y al columnismo?

**R:** No puedo ser tan pedante como para dar lecciones. Quizá le falta cultura literaria; quizá le sobra innecesaria. Pero no sólo al periodismo. A la sociedad, a la ciudadanía.

**P:** ¿Cuanto más conoce a los hombres, más quiere a su perro Sem?

**R:** Más cada día. Nunca me pide nada y todo me lo da. Ahora ha cambiado de preferencias. Le gusta oír a Mozart. De cachorro prefería a los barrocos.

**P:** Escribe de Bergamín que, como todos los perdedores, tenía dos varas de medir: ¿En qué reside para usted el éxito y el fracaso?

**R:** El éxito viene de la duda, y el fracaso de la autocomplacencia. De todos modos, ambos se disfrazan.

**P:** ¿Se ha sentido alguna vez un perdedor?

**R:** No me he sentido perdedor, soy un perdedor.

**P:** ¿Qué tendría que ocurrir para

verle en chandal, motorola en mano, comprando en el híper?

**R:** Estoy a un paso. Pero todavía no tengo chandal ni teléfono portátil. En el híper ya he caído.

**P:** ¿España es un país de folcloreros, horteras y pícaros?

**R:** Sí lo es. Y también de poetas, de artistas, de hombres sin horizontes. España es una dolorosa y trágica maravilla. Con sus defectos, con sus aristas, cada día que pasa estoy más enamorado de ella.

**P:** También escribe: "La estupidez no es contagiosa. Es imperante".

**R:** Sí; sobre todo la estupidez colectiva nacida de la cobardía, lo políticamente correcto; el lugar común y el complejo de culpa.

**P:** ¿Sigue sin entender al Dios de la Conferencia Episcopal?

**R:** Sigo sin entender al dios de algunos obispos, algunos sacerdotes y algunos cristianos. Pero ése no es Dios. ¿Cómo va a estar Dios al lado de los que asesinan?

**P:** "En el portal de Belén/nadie toca la zambomba/porque un hijo de Setián/ha colocado una bomba" ¿Los hijos de Setián pueden quedar impunes? ¿Y el mismísimo monseñor?

**R:** Aquello fue consecuencia de una desafortunadísima intervención de Setián. A él le juzgará el tiempo.

**P:** ¿Por qué cree que quien no ha leído ningún libro no puede morir?

**R:** Porque no ha vivido. Sólo muere el que vive. Y vivir sin leer no es vivir. Como vivir sin amar. Unos mueren y otros se duermen.

**P:** Cada vez tenemos más información: ¿somos más libres o más sumisos? ¿Por qué?

**R:** Estamos mejor informados, pero nunca seremos libres del todo. Nosotros mismos nos cerramos la libertad.

**P:** ¿El peor árbol es mejor que un hombre?

**R:** Lo mejor es un hombre bueno bajo un buen árbol.

**P:** ¿Con quién se sentaría bajo la sombra de un tilo? ¿Por qué? ¿Y con quién no lo haría jamás?

**R:** Con alguien que me odie o desprecie sin conocerme.

**P:** Cantabria ¿es su paraíso recuperado? ¿Cuál es su refugio interior?

**R:** Es mi paraíso recuperado, mi calmante de la nostalgia por el País Vasco, mi paisaje, mi aldea, y mi ilusión del futuro. Cantabria es un milagro.

**P:** Alcanzó las semifinales de un torneo de tenis con Esperanza Aguirre como pareja. ¿Qué ha ganado y qué ha perdido el mundo del deporte con la renuncia a la competición de la ex ministra de Cultura? ¿Y la política?

**R:** El deporte no ha perdido nada y ha ganado bastante. La política ha ganado una mujer inteligente, honesta y consecuente.

**P:** Durante un tiempo se convirtió en cronista de la Prensa rosa: ¿Qué condiciones debe reunir quien aspire a gunilear?

**R:** No hacer absolutamente nada, pero hacerlo medianamente bien, y siempre en público.

**P:** Defina en dos palabras a Antonio Mingote.

**R:** Mi amigo y el genio. Son pocas dos palabras para definir a Antonio Mingote. Quizá sean ésas las adecuadas. Antonio y Mingote.

**P:** A Tip.

**R:** El rayo imprevisto y la bondad.

**P:** A Alfonso Guerra.

**R:** Una pena que no se haya dedicado a la satírica.

**P:** A Álvarez Cascos.

**R:** Para mí, Álvarez Cascos es sinónimo de confusión.

**P:** A Lorenzo Sanz.

**R:** Un ex Presidente del Real Madrid.

**P:** Su abuelo, Pedro Muñoz Seca, fue asesinado durante la guerra civil. Un jerifalte de IU le llamó fascista y cómplice del Régimen... ¿Por qué la ignorancia es tan atrevida?

**R:** La incultura, el dogmatismo, la estupidez y el odio acostumbran a repetir sus asesinatos.

**P:** Para terminar: ¿cómo recibirán un filócalo [amante de lo bello y anticursi por definición] y un cursi el año 2000?

**R:** El filócalo, tranquilamente, sin conceder importancia a la fecha. El cursi, gastándose un dineral.

Nuria AZANCOT



GUSI BEJER

# EL DIBUJO EN TIEMPOS DE VELÁZQUEZ



*Coronación de un poeta soldado,*  
de Alonso Cano. 170 x 121.  
Dibujo que se puede ver en la  
Real Academia de San Fernando  
hasta el 30 de enero

La galaxia surrealista 38-40 Viaje alrededor de Velázquez 42-43 Gardella, arquitecto de las horas 45  
Edvard Munch, "La danza de la vida", por Robert Rosenblum 46-48

# ARTE

# LA GALAXIA SURREALISTA

Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York. Museo de Arte Reina Sofía, Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 27 de



STA

febrero



Esteban Francés: *Paisaje*, 1946.  
Óleo sobre lienzo, 91,2 x 132,4.  
The Menil Collection, Houston

Entre 1942 y 1947 estuvo activa en Nueva York la galería Art of this Century, que se hizo célebre por ser el cenáculo donde se reunían los pintores europeos surrealistas emigrados a Estados Unidos a raíz de la II Guerra Mundial, acogiendo también a algunos de los jóvenes artistas neoyorquinos que pronto se convertirían en protagonistas del expresionismo abstracto o "pintura de acción", la primera tendencia original importante en la historia de la pintura norteamericana. La directora de la galería era Peggy Guggenheim, hija de "los reyes del cobre", una mujer tormentosa y atractiva, una millonaria reconocida como "devoradora de la vida, los hombres, el dinero y el arte" —según mote de Pierre Cabanne—, la cual en aquel momento estaba casada con Max Ernst, quien, junto con Arp, De Chirico, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso y Pierre Roy, había tomado parte en 1925 en la Primera Exposición Surrealista, en la Galerie Pierre de París. A ellos se sumaron pronto Marcel Duchamp, Picabia, Magritte y Dalí, configurando la generación originaria o "histórica" del surrealismo.

En dos espacios centrales de esta exposición, producida por el Reina Sofía en colaboración con el Musée d'Art Moderne et Contemporain de Estrasburgo, se "reproduce" el diseño que Kiesler ideó para las salas de exposición temporal y permanente de aquella galería, que no tuvo éxito de ventas, pero desde la que los seguidores de la tendencia fueron capaces de hacer fermentar la escena artística americana, hasta entonces tan cargada de regionalismo y de figuraciones tradicionales. Los primeros en llegar, a partir de 1939, fueron Matta, Ernst, Dalí, Masson, Tanguy y el propio André Breton. En un principio las relaciones con la comunidad artística de Nueva York resultaron difíciles, llegando algunos emigrados (Breton incluido) a negarse a

aprender inglés. En aquellas tirantes la actitud de aproximación de Arshile Gorky resultó fundamental, siendo él quien, con el prestigio de su pintura, tendió un puente entre el surrealismo europeo y el de la nueva generación de americanos, que encabezó el propio Jackson Pollock, y en la que se incluirían los escultores Calder, Noguchi y David Smith y pintores de la relevancia de Gottlieb, Motherwell y Rothko. Al mismo tiempo, se estableció una suerte de diálogo provechoso, pues el encuentro de los surrealistas europeos con el variado y grandioso



paisaje norteamericano, así como con la obra de las culturas de sus pueblos primitivos, renovó su lenguaje y su trabajo.

Aquel diálogo, mantenido en lo fundamental entre 1939 y 1947, constituye el tejido de fondo de esta extensa exposición, organizada en episodios temáticos, que se inicia con un espacio amplio y sobresaliente, dedicado a recoger, como en un prólogo muy abierto, "premoniciones de guerra". Picasso (dibujos preparatorios del *Guernica* y aguafuertes-aguatintas de *Sueño y mentira de Franco*, 1937), Miró (*El*

### La muestra refleja la relación entre los artistas europeos que huyeron de la guerra y los creadores neoyorquinos

Arshile Gorky: Sin título, 1943-48. Óleo sobre lienzo, 52,5 x 64,5.

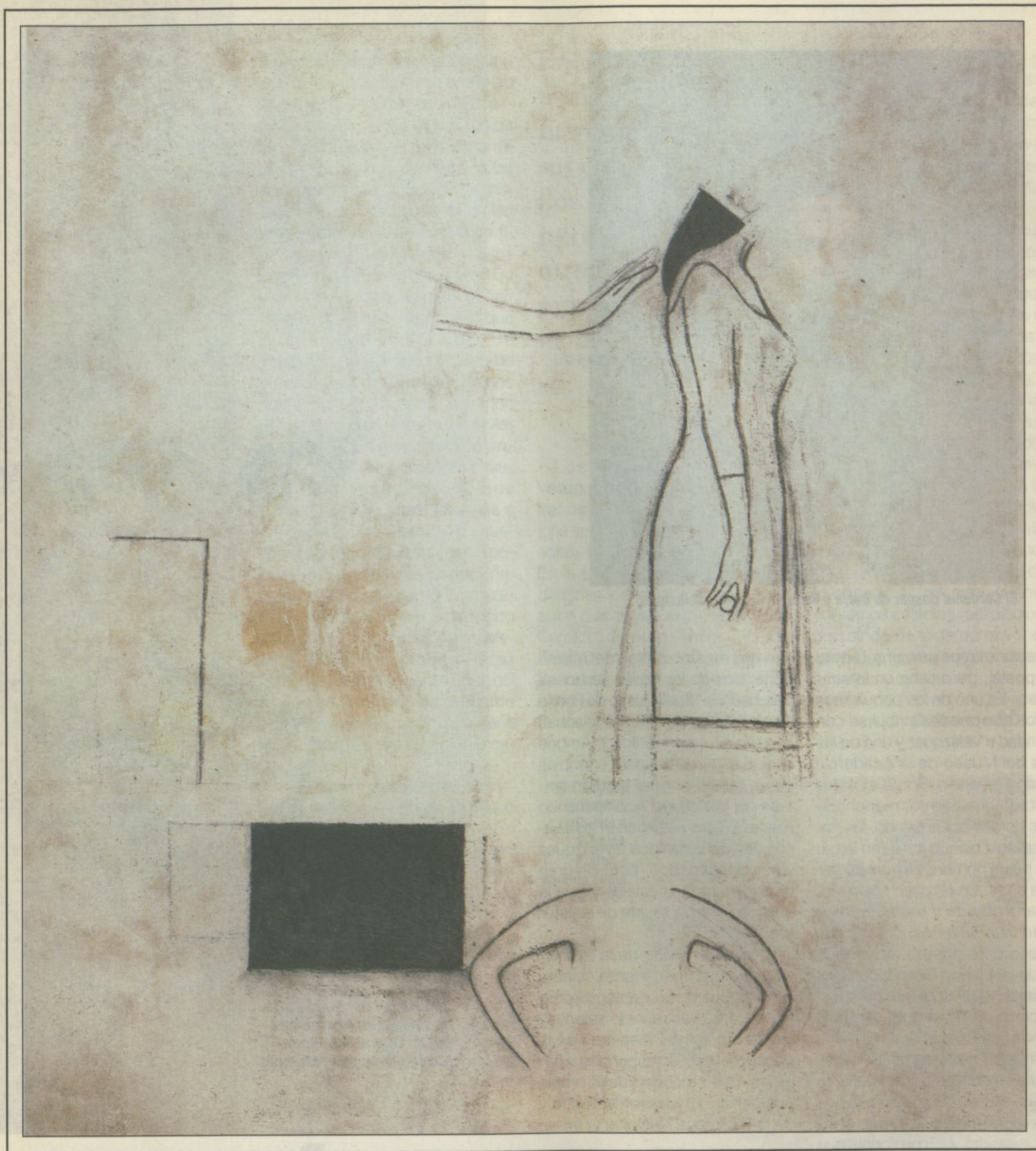


Jackson Pollock: Sin título, h. 1945. Pastel, esmalte y grafito sobre papel, 65 x 52.

*circo*, 1937, realizado con paneles que le sobraron en la realización del mural que pintó para el Pabellón Español de París), Dalí (*España*, 1938), Masson (*Vista emblemática de Toledo*, 1942) y un par de estupendos "grattages" de Esteban Francés se refieren a la guerra civil española, mientras Kurt Seligman (que preside la sala con esa especie de danza de la muerte que es *La vanidad de los ancestros*, 1940), Wolfgang Paalen (con dos de sus "fumages" característicos, manchas de humo aquí combinadas con óleo), Max Ernst (con el fabuloso lienzo *Europa después de la lluvia*, 1942), Pollock (con dos interesantes dibujos a tinta, un punto picassianos), y Gorky e Isamu Noguchi (firmando al alimón *Hitler invade Polonia*, 1939) se refieren a presagios bélicos europeos.

Como conjunto, posiblemente sea ésta la sala mejor de la muestra, que luego se abre en capítulos dedicados a artistas y temáticas del éxodo inicial (donde se exhibe el formidable *Monumento en un desierto*, de Masson); los surrealistas europeos que desarrollaron mejor su obra en América (con un notable despliegue de Tanguy, el pequeño y joyante formato de *Napoleón en el desierto*, de Ernst, y el célebre *Paisaje iroqués*, de Masson); la respuesta surrealista de los americanos (a destacar, *El jardín en Sochi*, de Gorky, y el "relieve de suelo" de *Esta tierra torturada*, de Noguchi); la conexión y aportación de los surrealistas exiliados en México; la memoria del Atelier 17, dirigido por Hayter, que inició en el grabado a la comunidad americana; las salas dedicadas a Matta y a Duchamp, para concluir con los espacios en que se documenta el tránsito progresivo, muy rápido, de los jóvenes surrealistas americanos a las aportaciones de su abstracción emblemática. Una panorámica bastante completa, montada con criterios más didácticos que estéticos, que testimonia los frutos inmediatos que produjo aquella necesidad de rebelión compartida en la última posguerra por artistas de las dos orillas del Atlántico, aportando obras importantes de muchos pintores y escultores poco divulgados en el circuito español de exposiciones.

José MARÍN-MEDINA



## JULIÃO SARMENTO

*Being Forced into Something Else*, 1991, de Julião Sarmiento (Lisboa, 1948). Técnica mixta sobre lienzo, 290 x 268. Es una de las obras de la muestra *Flashback*, que, organizada por el Museo Reina Sofía, se puede visitar en el Palacio de Velázquez hasta el próximo 10 de enero.

## EL CARDENAL BORJA Y EL DIBUJO EUROPEO EN EL SIGLO XVII



*El Cardenal Gaspar de Borja y Velasco. Copia de Velázquez*

No es mayor que una tarjeta postal, pero tiene un inmenso valor. Es uno de los poquísimos dibujos que pueden atribuirse con seguridad a Velázquez y una de las joyas del Museo de la Academia de San Fernando. Sobre el papel verjurado amarillento, manchado en los bordes por el tiempo, los trazos de lápiz blando sugieren la cabeza de un hombre de más de sesenta años. En el rostro huesudo, de nariz grande y boca hundida donde faltan dientes, una mirada sombría pero aún poderosa que nos clava. Es don Gaspar de Borja y Velasco, descendiente de aquel Francisco de Borja que, según la leyenda, se convirtió al mirar los ojos muertos de la emperatriz Isabel, a la que amaba tanto, pero pariente también de otros Borja (Borgia) que dominaron el Papado, como el infame Alejandro VI. El personaje que nos mira desde el pequeño dibujo ha sido el hombre del Rey en Italia, ha sido arzobispo de Milán y ha intrigado en Roma. Cuando Velázquez lo retrata, hacia 1645, es el Primado de España y ya no le queda mucho tiempo de vida.

A los flancos de este dibujo cuel-

gan dos retratos al óleo del mismo Borja, dos de las varias versiones velazqueñas, la del Museo de Ponce (Puerto Rico) y la del Städtisches Kunstinstitut de Frankfurt. Ambas serían, según los expertos, copias de un retrato original perdido pintado por Velázquez. Acompañando a estas piezas se exponen aquí varios dibujos atribuidos a Velázquez y hoy descartados, pero de gran calidad, como esa vista de Granada dominada por la silueta de la catedral.

Este es el núcleo de la exposición con que la Academia celebra a Velázquez en su centenario. En torno a él se han reunido setenta y tantos dibujos de maestros de la época, sobre todo españoles e italianos, que proceden de la propia Academia, del Museo del Prado y de la Biblioteca Nacional (y en un



*Retrato del Cardenal Borja, de Velázquez. Lápiz sobre papel, 18,8 x 11,6. Real Academia de San Fernando*

# VIAJE ALREDEDOR

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Alcalá, 13. Madrid. Hasta el 30 de enero



caso, del Instituto Valencia de Don Juan). Desde que Vasari fundó su Accademia del Disegno en Florencia, las colecciones de dibujos de los maestros fueron el museo didáctico donde los jóvenes artistas encontraban sus modelos y estudiaban la disciplina básica de las artes, tanto en los estudios de figuras y otros detalles como en los bocetos para composiciones. De ese vasto museo, se han escogido en esta ocasión las piezas que pueden iluminar la obra de Velázquez, siguiendo el curso de su vida, desde sus días sevillanos hasta sus últimos años, pasando por su trabajo en la Corte y sus viajes a Italia. En ese itinerario encontramos a los artistas que fueron sus maestros o sus compañeros de viaje, aquellos a los que trató en persona y aquellos otros cuya obra sabemos o podemos suponer que conocería. Aunque la premura en la organización de la muestra no ha permitido realizar una investigación completa, el profesor Alfonso Pérez Sánchez, el mejor conocedor del dibujo de la época, ha realizado una excelente selección, que viene acompañada por un excelente catálogo.

El itinerario comienza con los maestros de la Sevilla donde se educó Velázquez, como Francisco Pacheco y Herrera el Viejo. La formación del joven Diego no terminó aquí; prosiguió en la Corte de Madrid, donde conoció por ejemplo la obra de Vicente Carducho, otro de nuestros grandes tratadistas de la época, de quien hay aquí un magnífico dibujo de la figura de un demonio. Una lección aún más decisiva para el joven Velázquez sería la de Rubens, que comparece con un dibujo a lápiz de un hombre con espada, una de las mejores piezas expuestas.

**En este viaje encontramos a los artistas que fueron sus maestros o sus compañeros, aquellos a los que trató en persona, y aquellos otros cuya obra sabemos o podemos suponer que conocería**

Los dos viajes a Italia de Velázquez son el pretexto para mostrar dibujos de maestros italianos (una tercera parte de la exposición), sobre todo del ambiente romano. En la época del primer viaje predominan los maestros de los círculos clasicistas, seguidores de los Carracci, como el Guercino, Guido Reni, Domenichino o Lanfranco. Son espléndidos, por ejemplo, los dibujos preparatorios del Domenichino para dos pechinas

de la iglesia de Sant'Andrea della Valle. Y en un registro muy distinto, destaca la originalidad de los dibujos de Ribera. Para acompañar el segundo viaje a Italia se despliega la pompa del alto barroco romano, con Pietro de Cortona, Bernini y su rival Algardi.

Cada paso es una ocasión para destacar lo que Velázquez aprende y lo que rechaza, lo que debe y lo que le hace único. Se le puede comparar, por ejemplo, con su coetáneo Alonso Cano. O con los maestros más jóvenes, herederos del barroquismo teatral de Rubens, que le sucederían a su muerte en el favor real, y que ya despuntaban en los últimos años de la vida de Velázquez: artistas como Carreño, Rizi, Herrera el Mozo. Me ha deslumbrado sobre todo un dibujo de Carreño, su *Retrato de caballero*, donde lleva al extremo la tendencia del dibujo "pictórico", del dibujo basado en las masas y no en contornos estrictos, del dibujo que prescinde de toda dureza lineal y recrea las figuras con manchas esfumadas y sutiles.

**Guillermo SOLANA**

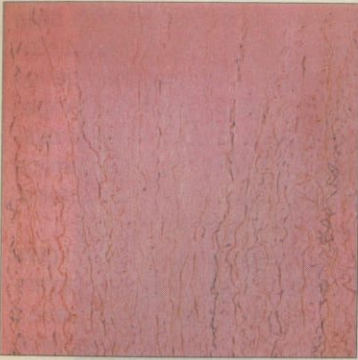
**El Tiempo y la Verdad, atribuido a Bernini. Pluma y aguada sepia 257 x 206**



# DE VELÁZQUEZ

## ANA PETERS

Galería Pilar Mulet. Madrid.  
Claudio Coello, 23.  
Hasta el 5 de enero.  
De 250.000 a 750.000 pesetas



Ana Peters: *Batido de frambuesa*

La pintora Ana Peters (Bremen, Alemania, 1932) residió en Valencia desde 1939 y en esa ciudad se formó en las Escuelas de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes de San Carlos, vinculándose a Estampa Popular a comienzos de los sesenta. Su itinerario expositivo es bastante discontinuo, sobre todo porque vive en Inglaterra desde 1973 a 1985, aunque se inmiscuyese otra vez en el mundo de las galerías a partir de 1993. Su pintura, que se inicia en el realismo social a partir de elementos de los *mass-media*, en la línea de los pop y del Equipo Crónica, evoluciona hacia una abstracción despojada y lírica que lo mismo la sitúa en la órbita de Paul Klee o Twombly que en la de los expresionistas de la *action painting*, si bien en el caso de Peters matizando el gestualismo con una interpretación más poética de los arcanos de la memoria. Las formas, las texturas y los cromatismos son los tres elementos básicos de la expresividad de Peters, que insinúa un mundo de evocadoras sugerencias que, sin renunciar a la representación de la realidad, aspira a concatenar el mensaje plástico y la reflexión teórica en un discurso afianzado en la coherencia. **Carlos GARCÍA OSUNA**

## A. MONTEAGUDO

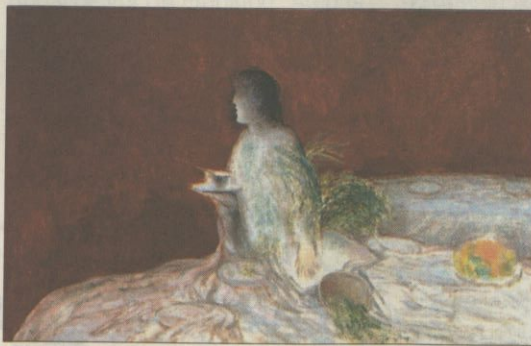
Galería Edurne. Madrid  
Justiniano, 3.  
Hasta el 15 de enero.  
De 90.000 a 350.000 pesetas

La escalera por la que San Gabriel subía en la noche en el poema de Federico García Lorca sirve de ins-

piración a Andrés Monteagudo (Granada, 1970) para crear una instalación sencilla, alejada de la espectacularidad tecnológica, pero sumamente sugerente. Cables eléctricos forman una cuadrícula en la pared desde la que se extienden por el suelo terminando en bombillas, elementos que ya utilizó en su anterior exposición en Edurne. Son luces que señalizan caminos, puntos de especial intensidad emocional, creadoras de espacios de intimidad, que quizás, en referencia a las velas de los altares, "consagran" en sentido religioso la escultura. El fluido eléctrico recorre el corazón de la instalación, sus mismos componentes, e introduce en ella un sentido simbólico en conexión con esa energía circulante que acaba derramándose, como una cabellera luminosa, por el suelo. Por otra parte, Monteagudo presenta ejemplos de sus obras más conocidas, los cuadros negros y las columnas de madera envueltos en cable, generando cuadrículas y los ángulos, "lugares de refugio" en palabras del artista, que dan título a la exposición. **Elena VOZMEDIANO**

## M. P. HERRERO

Galería Metta. Madrid.  
Marqués de la Ensenada, 2.  
Hasta finales de enero.  
De 200.000 a 2.000.000 pesetas



M. P. Herrero: *De comensales*, 1999. Óleo sobre lienzo

Visitar esta muestra de las últimas pinturas y esculturas de Mari Puri Herrero (Bilbao, 1942) supone recorrer un pasaje de visiones medio cegadas, es confrontarnos con la estupefacta mirada de la artista a los diversos bosques de la realidad o, mejor, al bosque (de significados, construcciones, relaciones, derivaciones) que constituye esa entidad circundante. Asombrada, Herrero somete a su obra a una casi total abstracción (buen ejemplo es la magnífica *Cabeza traspuesta*) que

no llega a traspasar del todo la forma, permitiendo la identificación de una serie de figuras reconocibles, si bien nunca miméticas ni anecdóticas. Tal abstracción toca a los conceptos, a las ideas, a las cosas, todo ello extraído de lo real pero extrañado por la perplejidad de quien mira. El tedio o el bochorno de pensativas sobremesas, borrosos recuerdos de viajes, la fugaz actualidad de los omnipresentes periódicos, y, aún más allá, los aeropuertos, el incesante ir y venir de las gentes y las cosas, conforman un bosque para esconderse, un bosque recorrido, en su ensimismamiento, por fantasmas casi invisibles. **Abel H. POZUELO**

## LUIS PALMA

Tomás March. Valencia.  
Gobernador Viejo, 26.  
Hasta el 11 de enero.  
De 115.000 a 830.000 pesetas

Llevadas a la pintura por el Renacimiento, como telón de fondo desde el que construir un nuevo orden de cosas, las ruinas han sido recuperadas, desde entonces, para presentar en escena las sucesivas transformaciones de las sociedades modernas. Como ambientación por medio de la que se evocaban las bases de la razón y tramoya a través de la que se ponía en evidencia el despotismo, an-

helando un paraíso perdido, las ruinas han ejercido una fascinación especial en los artistas. Ya en el arte contemporáneo, saliendo del paisaje que las vio desvanecerse, las ruinas han pasado a encarnizarse en cuerpos y objetos

para presentar un retrato crítico de la sociedad. Luis Palma, ingeniero de arqueologías, ha recurrido en sus últimos trabajos al paisaje industrial para presentar un panorama inquietante. Frente a la severidad conceptual de Bernd y Hilla Becher, el artista portugués suaviza los matices de su retrato social, dejando intervenir al color que se recrea en todo lujo de detalles y formatos. Sin rastro humano, sólo presente en un par de retratos a la entrada de la exposición, sus fo-

tografías dan cabida, no obstante, a la compleja fisonomía de nuestro entorno, a la desolación de nuestras huellas, aquello que es nuestra memoria más inmediata. **José Luis CLEMENTE**

## A. LACALLE

Galería Lourdes Carcedo.  
General Yagüe, 3. Burgos.  
Hasta el 15 de enero.  
De 385.000 a 1.050.000 pesetas



A. Lacalle: *La música del peligro*, 1999

En la producción más reciente de Abraham Lacalle (Almería, 1962) se han ido disolviendo las referencias picassianas que caracterizaron su obra durante buena parte de la década. Se trata sin embargo de un alejamiento pausado que se manifiesta sobre todo en la quiebra de la unidad compositiva y en un eclecticismo formal que concilia las formas dibujadas con la explosión cromática, la imagen figurativa con la rigurosa abstracción, la afirmación de la planitud del soporte con la representación perspectiva. El resultado es un verdadero damero, un palimpsesto repleto de signos cuya estructura debemos recomponer para extraer sus significados. Las obras reunidas en esta muestra mantienen su habitual intensidad narrativa. Concebidas como serie desarrollada a partir de una imagen inicial: *La huida* —un hombre suspendido en el vacío y tratado íntegramente en añil que remite doblemente a Yves Klein— aluden una y otra vez al tiempo como cauce por el que discurre el acontecer del sujeto; un sujeto convertido en espectro cuya presencia adivinamos en los diferentes lugares que ha atravesado en su avance y que generan en estas composiciones pictóricas un paisaje tan diverso como inquietante. **Javier HERNANDO**

# GARDELLA, ARQUITECTO DE LAS HORAS

Ministerio de Fomento. Sala de las Arquerías de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67. Madrid. Hasta el 23 de febrero

Si fuera verosímil un arquitecto del tiempo, no podría ser otro que Ignazio Gardella, uno de los más grandes e influyentes arquitectos italianos del siglo XX y, especialmente, en la arquitectura española de los años cincuenta y sesenta, de Coderch a Cubillo.

Gardella, arquitecto racionalista y clásico, arquitecto de una tradición moderna empeñada en la verdad de la construcción, procedía, sin duda, de un oculto e íntimo atardecer antiguo, tan extraño como metafísico y realista, tan italiano... siempre atento a los tiempos largos acumulados en el lugar, en el paisaje, en la ciudad, en los que iba a levantar sus arquitecturas, de Milán a Venecia, de Vicenza a Génova.

Pero atento, sobre todo, a construir siguiendo las horas del día, siguiendo el lento transcurrir de la luz propia de los lugares, paisajes y ciudades en los que construyó, adecuando con elegante distancia las formas, los materiales y los volúmenes, los colores y las texturas de sus arquitecturas al pasar de las horas.

Y esto fue posible en sus edificios y viviendas porque supo reconocer la íntima relación histórica que existe entre las formas y el tiempo.

Es más, supo identificar cada ciudad o lugar con una hora y una luz determinadas, como una seña de identidad, y a ella sometió su arquitectura, su construcción, sus composiciones de luces, tramas estructurales y materiales. El destino y función del edificio no era para él un problema tipológico que se pudiera reproducir, no era nunca un solución generalizable, ni siquiera en su espléndido Dispensario Antituberculoso de Alejandría, de 1933-38, y por eso renunció pronto al racionalismo del Movimiento Moderno, especialmente después de la segunda Guerra Mundial y, entre otras, con dos memorables obras como la Casa Borsalino en Alejandría, de 1950-52, o la Casa alle Zattere en Venecia, de 1953-58.

La individualidad de sus proyectos parecía ser la propia del



Casa Borsalino, 1950-1952. Alejandría. Arriba, Casa alle Zattere, 1953-1958. Venecia.

lugar o la ciudad en la que se levantaban, respondiendo sólo ante esa singularidad, lo que implicaba un demorarse parsimonioso en la

tradición formal del lugar y una exquisita identificación del mismo con una hora del día fuera de la cual su arquitectura parecería normal, adecuada, como si siempre hubiese estado allí. Pero la clave de la arquitectura estaba en descubrirla a la luz de la hora propia de la ciudad o del paisaje. Por eso, Gardella pudo ser en Alejandría arquitecto de la mañana, como del atardecer en Venecia o del mediodía en Vicenza y del silencio de la noche en Milán. Por eso también, como dijera Giuseppe Samoná, cuando se está "dentro de un edificio de Gardella nos encontramos, de repente, a nuestras anchas, casi como dentro de un guante", pendientes del tacto de las horas.

Su arquitectura, simulada en forma de una bellísima e íntima muestra de recuerdos y lecciones de arquitectura, puede ahora contemplarse en esta magnífica exposición.

Ignazio Gardella (1905-1999) forma parte de la gran generación de arquitectos italianos que dieron lugar durante los años centrales del siglo XX a una verdadera "edad de oro" de la arquitectura en ese país. Ingeniero y arquitecto formado en Milán y Venecia, donde fue profesor de Proyectos de Arquitectura en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV) durante muchos años, participó desde la década de los treinta en los grupos de la vanguardia racionalista italiana y europea y se mantuvo en una continua revisión del oficio de construir, y siempre con obras de referencia, desde los primeros proyectos para la Torre en la plaza del Duomo de Milán (1934) al Teatro Cívico de Vicenza (1968-1979), o la Facultad de Arquitectura de Génova (1974-1989).

Delfín RODRÍGUEZ

## OBRAS FUNDAMENTALES DEL ARTE DEL SIGLO XX

EL CULTURAL inicia el 2000 con el primero de una serie de artículos sobre las obras de arte más destacadas del siglo XX. A lo largo del año, cada semana, los máximos especialistas españoles y extranjeros analizarán con todo detalle y rigor, en artículos originales para la revista, cada una de las obras, a través de las cuales se podrá seguir la evolución de las más importantes corrientes artísticas de la centuria y acercar a los creadores que mayor influencia han ejercido en el desarrollo posterior del arte contemporáneo. Robert Rosenblum, con su texto sobre *La danza de la vida*, de Edvard Munch, inaugura esta sección. Una recomendación a nuestros lectores: consérvénlos.

### ROBERT ROSENBLUM

es uno de los más prestigiosos historiadores del arte del mundo. Profesor de Arte en la Universidad de Nueva York y conservador del Guggenheim Museum, ha escrito numerosos libros y artículos sobre el arte de los siglos XIX y XX. Publicó un brillante ensayo en el catálogo de la exposición *Edvard Munch: Symbols and Images* (1978).



Óleo sobre lienzo, 125 x 191.  
Galería Nacional. Oslo

# EDVARD MUNCH



# La danza de la vida

1900



**Edvard Munch (Løten, 1863-Ekely, 1944) es el más importante pintor noruego. Las trágicas experiencias de su juventud —la muerte de sus padres y una de sus hermanas, la locura de otra de ellas, la frustración amorosa— marcaron su pintura de manera definitiva. En 1885 viajó a París, donde absorbió la influencia de los impresionistas, y entre 1892 y 1908 vivió entre esta ciudad y Berlín, obteniendo grandes reconocimientos. En 1910 regresó a Noruega, permaneciendo allí hasta su muerte. Munch ejerció una gran influencia en la formación del expresionismo alemán de principios de siglo, a través de su crítica de las convenciones sociales, morales y artísticas, y de su concepción de la pintura como expresión de estados emocionales y de la miseria de la existencia humana. Cuando tenía 26 años escribió: "Pintaré seres vivos que respiran, sufren y aman. La gente comprenderá el carácter sagrado de esta pintura y se quitarán ante ella el sombrero como si estuvieran en la iglesia".**

**M**ientras el reloj marca el avance desde el siglo XX al XXI y no hacemos más que pensar en centurias y milenios, el año 1900 se impregna también de la magia de los números redondos, y señala al mismo tiempo otro final y otro principio. Con precisión cronológica, *La danza de la vida* de Edvard Munch puede representar ese momento. Una de las pinturas más ambiciosas y tenebrosas de este fascinante maestro noruego, fue terminada en 1900, lo que nos inclina a contemplarla como una síntesis y como una profecía. Al igual que muchas obras concebidas a finales del siglo pasado, traspasa los límites de la pintura y se adentra en un territorio cercano a la filosofía, a la religión, a la psicología. Es un reconocimiento personal de que lo que sentía el artista se correspondía con las verdades subyacentes a la existencia humana. De las muchas meditaciones pictóricas acerca de estos trascendentales asuntos del cambio de siglo, las más famosas son tal vez el "altar" tahitiano de Gauguin *¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Dónde vamos?* (1897) y la igualmente conocida y enigmática alegoría de Picasso *La vida* (1903), que evoca también el ciclo de la vida, el amor y la muerte. Pero la visión de Munch sobre estas realidades últimas posee un carácter particularmente siniestro, que asume el pesimismo de la predestinación biológica y que opone a mujeres y hombres en una naturaleza agresiva.

Los acontecimientos que Munch representa podrían fácilmente haber dado pie a una alegre escena de género escandinava, ya que se inspira en el ritual anual de los bailes campesinos en la época de las largas noches de verano tan generalizado en las latitudes norteafricanas europeas. De hecho, otro artista escandinavo, el sueco Anders Zorn,

había pintado esa visión convencional de campesinos danzantes en 1897. Pero Munch, como es habitual en él, desentraña dolorosamente el asunto, transformando los placeres del cortejo juvenil en una representación macabra en la que el sexo femenino juega un papel feroz. Como si encarnaran las teorías de la evolución de Darwin, con su tremenda asunción de que la vida es supervivencia y de que estamos aquí para propagar la especie, las tres mujeres del primer plano dan al cuadro un pulso letal, de inevitabilidad, e imponen un orden estático y tripartito a un fondo frenéticamente animado de parejas que se explayan en un escenario natural. Son, en realidad, la misma mujer representada en el ciclo tradicional de las tres edades de la vida: juventud, madurez y vejez. Pero en esta ocasión es una mujer y no un hombre quien encarna esta alegoría universal, ya que es ella quien se transforma en la fuerza implacable que se esconde tras la abrumadora fuerza de la naturaleza.

La predestinación sexual de la mujer se presenta como un drama en tres actos, en muchos aspectos paralelo a la misoginia evidente en las obras de teatro contemporáneas de August Strindberg. A la izquierda, es una virgen vestida de blanco, con un lirio blanco —en referencia casi blasfema a la Virgen María— junto a ella. Con una mano intenta reprimir sus impulsos sexuales y con la otra se aproxima anhelante hacia la pareja central. Ésta, enlazada por los violentos movimientos de la danza, satisface su lujuria, perdiendo su naturaleza humana a medida que los personajes son transformados en tristes autómatas programados biológicamente para perpetuar la especie. La figura femenina se equipara a la mujer tentadora, la *femme fatale*, con un vestido de color rojo

cuyo llameante color inflama a su despreocupado compañero, cuyo traje negro queda bordeado de un rojo furioso. Y en el último acto, a la derecha, ella está de nuevo sola, con las manos unidas y caídas, y vestida con el ceniciento negro de la muerte. En esto, nos dice Munch, consiste la vida. Como los animales de Darwin nacemos, nos apareamos y morimos.

El genio pictórico de Munch, por supuesto, convierte este mensaje brutal en un emblema indeleble, a la vez simple y complejo. Las tres edades de la mujer se muestran como una tríada simétrica de blanco, rojo y negro. La naturaleza es estilizada en un campo verde de hierba y dos bandas horizontales azules de agua y cielo. En la zona superior, el poder hipnótico del sol amarillo de medianoche se refleja en el agua como un tenso fuste de columna... Tanto los personajes como el paisaje han sido reducidos a su esencia, reinventados en un moderno tríptico que ocupa el lugar de los moribundos altares del Cristianismo.

El cuadro de Munch coincide asimismo con las revelaciones de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud (1889), que indagó de la misma manera acerca de nuestras raíces emocionales y sexuales, difundiendo creencias que dominaron en el siglo siguiente, fijadas de manera programática por el surrealismo. En su marco cronológico, *La danza de la vida* mira hacia atrás a Darwin y hacia delante a Freud. Y tiene una descendencia mucho más feliz. Sólo una década más tarde, Matisse, en *La danza*, sacó también a la luz nuestras conexiones primordiales con la naturaleza, pero transformó la danza de la muerte en una explosión de alegría pagana.

**Robert ROSENBLUM**



"TE QUIERO, ERES PERFECTO...",  
EN EL POLIORAMA DE BARCELONA

# EL AMOR ES UN CHISTE



MARÍA JOSÉ MASERO

La sala ha rescatado una pieza de teatro musical que obtuvo un gran éxito en el Off Broadway

# TEATRO

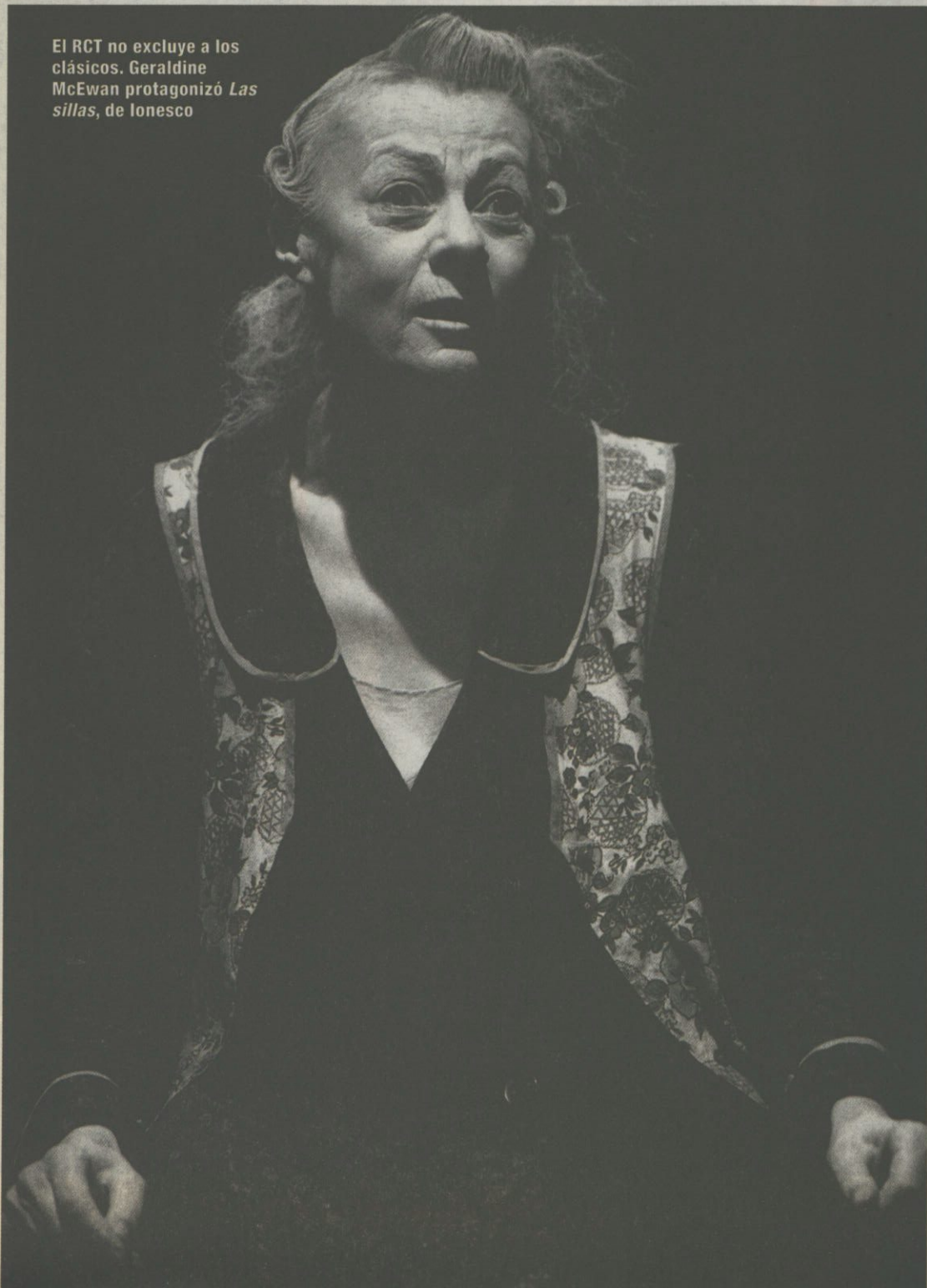
The Royal Court of Theatre<sup>50-51</sup> El musical "Te quiero, eres perfecto, ahora cambia"<sup>52-53</sup> "La farsa suicida"<sup>54</sup>

## THE ROYAL COURT THEATRE ESTRENA SEDE

El 7 de enero el Royal Court Theatre vuelve a su sede original en Sloane Square, después de tres años de reformas. La institución que promociona a los autores de hoy es uno de los mejores observatorios para conocer el teatro contemporáneo; y no sólo británico, como revela la reciente edición de "Spanish Plays", en la que se recogen las obras de los autores españoles que han colaborado con el teatro.

# UN TEATRO DE AUTOR

El RCT no excluye a los clásicos. Geraldine McEwan protagonizó *Las sillas*, de Ionesco



**D**urante los últimos 43 años el Royal Court Theatre (RCT) de Londres ha representado la quintaesencia del teatro más provocador, atrevido y experimental de los escenarios del Reino Unido. La aportación más importante al mundo teatral de esta institución ha sido dedicar un teatro a los nuevos dramaturgos, que sitúa al escritor en el centro del proceso de producción. El próximo 7 de enero el teatro vuelve a su sede original en Sloane Square, después de un periodo de tres años en el que el edificio ha sido remodelado respetando el estilo arquitectónico del teatro original (del siglo XIX) y creando un espacio escénico ultramoderno y flexible, que permite cualquier adaptación del auditorio. El resultado, en palabras de John Mortimer, presidente de la institución, es "un teatro maravilloso, donde el auditorio no ha cambiado y donde los fantasmas de Shaw, Granville-Barker y Osborne se sentirán en casa al igual que los nuevos escritores a los que nos debemos".

Mortimer habla también de la tradición heredada. Se refiere a los orígenes del teatro que se remontan a principios de este siglo. Entonces, Harley Granville-Barker y John Vedrenne se convirtieron en director y productor de la RCT. Al famoso dúo se unió Bernard Shaw, que ayudó a definir la política artística de la institución entre 1904-1907. La intención del trío era introducir nuevos escritores en el teatro británico, especialmente procedentes de Europa, y crear un repertorio que se representaba en matinés y funciones nocturnas, y que se convirtieron en el vehículo

STEPHEN VAUGHAN

ideal para los jóvenes dramaturgos. Esta política contrastaba con la práctica de los teatros comerciales, donde las obras se mantenían en cartel hasta que dejaban de ser rentables. La otra gran aportación del dúo Graville-Barker fue crear la figura del director-artístico. En definitiva, el mencionado trío contribuyó a que el RCT se identificara como el teatro donde los escritores y dramaturgos siempre tienen la prioridad y como un teatro que no tiene miedo de intentar nuevas formas interpretativas, con o sin apoyo del público.

En 1956 dos personajes darían un impulso innovador a la institución: Tony Richardson y George Devine, que fundaron la English Stage Company, la compañía que al tener su sede en el teatro acabó fundiéndose con él. Ambos tuvieron claro entonces que uno de los principales problemas del momento era la escasa producción de nuevas obras en un panorama dominado por las producciones comerciales. Por eso, uno de sus objetivos fue animar la escritura dramática.

### Profesionales e inspirados

En la actualidad, tal y como explica Graham Whybrow, director literario del RCT, la política de la institución sigue siendo la de estimular y promocionar a la nueva comunidad de dramaturgos: "Nuestro objetivo es encontrar nuevas obras a partir de diferentes fuentes: de escritores profesionales, otros que llamaríamos "inspirados" y que nos envían su trabajo, escritores potenciales (gente que a lo mejor todavía está en la escuela y que nunca ha intentado escribir una obra pero pueden tener madera para ello). Nuestras oficinas reciben sus obras y un equipo especializado selecciona y elige qué producir y qué director nos gustaría que la hiciera".

El criterio final que sigue el RCT, según Whybrow, "es elegir una obra cuya escritura sea excepcional, tenga espíritu contemporáneo, presente algún desafío en cuanto al contenido o la forma. Si la obra en sí da la sensación de que ya ha sido leída, que es familiar, entonces creemos que será mejor que vaya a otros escenarios".

El director literario subraya que esta política de selección es posible gracias a la financiación estatal que recibe el teatro del Arts

Council, "lo que nos permite producir obras que no son necesariamente rentables y a rechazar otras por ser demasiado comerciales". En concreto, el RCT tiene un presupuesto total de dos millones y medio de libras (650 millones de pesetas), de los que el Arts Council aporta entre el 30 y el 40 por ciento. Taquilla, sponsors y donaciones completan el resto del presupuesto.

En la actualidad, el panorama teatral británico se encuentra en un momento de gran actividad, lo que supone un cambio radical en relación con la situación que había hace unos seis o siete años, tal y como explica un estudio sobre el teatro publicado en aquella época y que Whybrow cita: "A principios de los 90, la producción de nuevas obras en Gran Bretaña había disminuido dramáticamente, los críticos se lamentaban por la falta de nuevos talentos, los directores se mostraban más interesados en textos clásicos que contemporáneos".

A partir de 1994, y para combatir esta crisis de nuevos dramaturgos, el RCT decidió implantar una nueva política artística de promoción. Este es un aspecto clave, en opinión del director literario, al que el teatro de cualquier país debe enfrentarse si quiere apoyar lo contemporáneo: "La obra de los nuevos artistas es frágil y delicada y, por tanto, hay que cuidarla y alimentarla. En mi opinión, teatros como el nuestro deben centrarse en crear una comunidad de dramaturgos autóctonos y no caer en la falacia de creer que existen muy pocas obras nuevas y que todas ellas son malas. Según nuestra experiencia, si creas las condiciones oportunas, cualquier país puede mejorar la situación del teatro contemporáneo. Nada me haría más feliz que viajar a otros países y ver las obras de sus autores representadas allí en vez de adaptaciones de producciones procedentes del RCT".

Siguiendo esta política, la programación anual del RCT es el mejor vehículo para acercar los nuevos autores al público. El teatro produce todos los años un total de 19 obras nuevas en dos escenarios diferentes: el Jerwood Theatre Downstairs, con una capacidad para 400 espectadores, y el Jerwood Theatre Upstairs, con 90 asientos. El director artístico decide de la programación, que se divide



**The Royal Court Theatre fue construido en 1888, en Chelsea, un barrio aristocrático de Londres. En los años sesenta, fue el escenario de obras tan emblemáticas como *Mirando atrás sin ira*, de John Osborne, o la *Trilogía de Wesker*. En los 70, el estreno mundial de Sam Shepard como dramaturgo fue en este escenario. Las últimas obras de remodelación han respetado el estilo original del edificio y lo han dotado de las medidas de seguridad oportunas. También se han habilitado los camerinos y se ha mejorado sensiblemente la disposición del auditorio. El teatro conserva sus dos salas: Upstairs, con 90 asientos, y Downstairs, con una capacidad para 400 espectadores.**

por trimestres. El primer programa de este año incluye *Dublin Carol*, de Conor McPherson, *Hard Fruit*, de Jim Cartwright, *The Country*, de Martin Crisp, *Breath, Boom*, de Kia Corthron, *The Force of Change*, de Gary Mitchell y *Other People*, de Christopher Shinn.

A los ensayos, los actores y el equipo técnico dedica unas cuatro semanas. Las piezas se mantienen en cartel otras cuatro en el teatro más reducido y de cinco a seis en el principal. En casos extraordinarios de obras de mucho éxito se traspasan a otros escenarios, como es el caso de *The Weir*, que lleva más de un año en cartel en The Duke of York, de Londres.

### También, los clásicos

EL RCT no excluye la revisitación de algunos clásicos, como explica Graham Whybrow: "la verdad es que también solemos incluir algunos clásicos pero los tratamos como si fueran nuevas obras. A veces, un clásico vuelve a cobrar actualidad o, simplemente lo reponemos porque nadie escribe como lo hacía, por ejemplo, Ionesco, y nos gusta acercarlo a las nuevas generaciones que seguramente lo desconocen".

La institución, por otro lado, ha creado diversos programas de intercambio y residencia para autores y directores de otros países. Con nuestro país, estos programas se establecieron en 1993. Mary

Peate, directora de teatro del departamento de internacional, explica que en 1996 visitaron España para conocer el panorama teatral: "Descubrimos que existía un interés creciente por un teatro de autor después de que en los años 80 el teatro físico o visual gozara de protagonismo. Regresamos con más de cien obras de las que seleccionamos y produjimos seis. Lo más curioso es que nuestra selección incluyó obras que a lo mejor no se hubieran hecho en España pero que respondían a nuestra política". De aquella experiencia se acaba de publicar "Spanish Plays", que incluye la traducción de seis obras de autores españoles que han pasado por el RCT: *Caricies*, de Sergi Belbel, *El jardín quemado*, de Juan Mayorga, *Bazar*, de David Planell, *La puñalá*, de Antonio Onetti, *Rodeo*, de Luísa Cunillé y *Besos de lobo*, de Paloma Pedrero.

Sin embargo, la directora del departamento, Elyse Dodgson, que ha viajado recientemente a España, se lamenta de la actual situación: "Se aprecia una calidad, energía y talento entre nuevos autores, pero también notamos una cierta frustración porque ven que su trabajo no prospera. Sigue sin existir una infraestructura para ayudar a estos jóvenes dramaturgos, lo que también es un inconveniente para nosotros".

**María BORDONABA**

## TEATRO MUSICAL PARA INICIAR EL AÑO

La sala Poliorama de Barcelona acaba de estrenar *T'estimo, amor meu, ja en canviaré* (*Te quiero, eres perfecto, ahora cambia*), teatro musical en el que se parodian las relaciones de pareja, desde la primera cita al amor pasados los 70. Estrenado en el off Broadway, la obra proporcionó a sus autores diversos premios. Ahora llega en versión dirigida por Esteve Ferrer, con la supervisión musical de Manuel Gas e interpretada por cinco actores y tres músicos.

Otro musical se estrena en Barcelona. Esta vez no es ninguno de los grandes títulos de los maestros del género, sino la primera obra de dos jóvenes creadores neoyorquinos, estrenada en el Off Broadway en la temporada 96-97, *I love you, You're perfect, Now Change* (*Te quiero, eres perfecto, ahora cambia*).

El éxito que obtuvo el montaje desde el escenario del teatro John Houseman catapultó a sus autores, Joe DiPietro (libreto) y Jimmy Roberts (música), en apenas unos meses y le valió al primero la obtención del prestigioso premio O'Neil de autores de comedia, así como el New Voices in American Theatre de ese mismo año. El estreno barcelonés llega después de que el espectáculo se haya podido ver en Tel Aviv, Australia y Londres —donde se estrenó el 28 de julio de este año. Coincidiendo con las fiestas

navideñas, las de mayor afluencia de público a las salas teatrales, la versión catalana del espectáculo llega al Teatro Poliorama, con el título de *T'estimo, amor meu, ja en canviaré*, la dirección de Esteve Ferrer y la batuta de Manuel Gas.

La obra, estructurada a modo de gags cómicos, aborda el tema de las relaciones de pareja desde el punto de vista de la parodia. La primera cita, el noviazgo, el matrimonio, la llegada de los hijos, la crisis de los 40, los aniversarios de casados, el amor pasados los 70 o la viudedad, son algunos de los lugares comunes en que se detiene la mirada de Di Pietro. Una mirada que Esteve Ferrer no tiene reparos en comparar con el esperpento velleinclanesco: "En la obra, la realidad aparece deformada por una comicidad que a veces se vuelve amarga. A mí me gusta decir que este montaje tiene vocación de es-

pejo de feria. Deformamos la realidad, pero en el fondo seguimos reflejándonos en ella".

Manuel Gas, director musical y habitual del género en Barcelona, define la partitura de Roberts como "un pop-rock light con algunas baladas que entran muy bien". Pensada para un dueto de músicos —piano y violín en la versión

neoyorquina, aquí convertido en terceto con la incorporación de un bajo— Gas subraya su dificultad, que no cree reñida con su acentuado carácter lúdico: "La partitura es amable, está hecha para que la gente disfrute con ella. Pero eso no significa que sea fácil de interpretar. Al contrario, las piezas para pocos músicos o pocos cantantes

Esteve Ferrer: "En la obra, la realidad aparece deformada por una comicidad que a veces es amarga. Me gusta decir que este montaje tiene vocación de espejo de feria"



# DÍGASELO



En la obra aparecen unos 70 personajes cuya interpretación se reparten cinco actores

MARÍA JOSÉ RASERO

“Esta obra es lo que los americanos llaman ‘musical review’: mucho texto, mucha música, pero mezclados en igualdad de condiciones”

y directa posible. Soy consciente de que fui muy exigente, pero todos creemos que el resultado es muy bueno”. En la ambición de Ferrer estaba una versión que huyera de los tics americanos del original pero sin caer en localismos: “Era necesario universalizar el texto y eso siempre entraña el riesgo de hacerlo regional, algo que no nos ha ocurrido”.

#### Proliferación de musicales

Completando la ficha técnica, Montse Colomer firma la coreografía y el espacio escénico es de Carlos Montesinos, quien ha ideado un mecanismo corredero por el que entran y salen de escena los útiles necesarios en cada gag y un escenario presidido por un falso telón pintado sobre un ciclorama.

A Esteve Ferrer no le preocupa en absoluto la proliferación de musicales de los últimos tiempos. “La gente quiere ver buen teatro, con independencia de géneros. Aunque la cultura audiovisual nos ha acostumbrado a determinadas cosas. Por ejemplo, hoy es inconcebible una película sin banda sonora. El musical no hace más que aportar esa banda sonora que hace más complejo y espectacular el resultado final”, subraya Ferrer.

De *T'estimo, amor meu, ja et canviaré*, el director marca ciertas distancias respecto a otros musicales: “Este espectáculo no es un gran musical al estilo de *Rent* u otros por el estilo, sino que está más en la línea de lo que en Estados Unidos se ha llamado ‘Musical review’: mucho texto, mucha música, pero mezclados en igualdad de condiciones y desde los mecanismos del teatro de texto. Pensamos que esto es una ventaja para nosotros, porque el montaje gustará a los fanáticos del musical, pero también enganchará a los que lo detestan”.

Care SANTOS

# CANTANDO

son complicadísimas, porque las grandes orquestas esconden muy bien las medianías, al contrario de lo que sucede aquí, en que todo el mundo debe estar perfecto”.

Todo el mundo, en este caso, se reduce a una ficha artística formada por cinco actores y cantantes –Eduard Farelo, Xavier Mestres, Teresa Vallicrosa, Xavier Mira y Mone– y tres músicos –Pep Pladellorens, Olvido Lanza y Guillermo Prats–. Cada uno de los actores da vida a más de quince de los 70 personajes que intervienen en las distintas escenas, algo que no siempre resulta fácil, según afirma Farelo: “Durante el proceso

de trabajo de este espectáculo me sentía como si interpretara muchas obras diferentes. Es complicado construir tantos personajes, tratando de que no se parezcan entre sí y de que, a la vez, sean creíbles. Y todo eso con menos de diez segundos para cambiarte de una escena a otra”.

“Lo que más me gusta de este texto”, puntualiza Esteve Ferrer, “es que todo el mundo se siente retratado en alguno de los 70 personajes que salen en él, o es capaz de encontrar concomitancias entre ellos y las personas que conoce. Será porque los humanos tenemos este don divino de complicarnos la

vida con el amor. Como director, aspiro a contar cosas que lleguen al público y que le retraten”. Tal vez por eso, Ferrer y Farelo coinciden al definir la obra como “una comedia acerca de la vida, en la que las relaciones sentimentales aparecen un poco deformadas para resultar más cómicas. En realidad no es un montaje para reír a carcajadas”, señala Farelo, “sino para sonreír mucho y reír de vez en cuando. La gente saldrá del teatro sintiendo que le han hablado de cosas que conoce y mirando mucho a su novia”.

Peculiarmente arduo fue, según reseña Ferrer, el proceso de adaptación, encargado a las ya curtidas en estas lides Roser Batalla y Ana Uribarri. Según el director, la adaptación no le gustó hasta que vio la octava versión: “Quería apostar por un lenguaje de la calle, tanto en el texto como en las canciones. Cada palabra debe ser lo más clara



ATRA BILIS ESTRENA "LA FALSA SUICIDA"

# LADRONES DE VERSOS

La última obra de la compañía Atra Bilis, *La falsa suicida*, es la respuesta de su autora y directora, Angélica Liddell, a las dudas que plantea el personaje de Ofelia en *Hamlet*. En ésta, Liddell narra la historia de una mujer que usurpa la personalidad de Ofelia y con ello se condena a un futuro escrito de antemano al que arrastra a un hombre, Horacio, con el que vivirá una historia de amor. La autora utiliza este juego de espejos, tan antiguo como *Las Meninas* de Velázquez, como el mundo de Alicia y la reina de corazones, para, poco a poco, verter sobre el escenario su visión personal de la tragedia de Shakespeare y sus personajes.

La acción parte de un accidente: una mujer cae al vacío y un hombre evita su muerte. Ella huye sin conocer su personalidad e ignorando que ha quedado tullido sin remedio. Desde entonces, la mujer se exhibe en una cabina erótica y él, a partir de su encuentro, se dedica a perseguirla y sobrevive matando gatos. Su relación, a través de un cristal, empieza como un juego —"Si a tí te llaman Ofelia yo me llamaré Horacio", le dice él a

El juego más peligroso es la vida. Por eso los personajes de *La falsa suicida* juegan a negarla, a convertirla en literatura. Una mujer cae al vacío y un hombre la salva. A partir de ese momento comienza una relación basada en la usurpación de la identidad de los personajes Hamlet y Ofelia. Es el último proyecto de Atra Bilis, que se estrena el día 7, en la sala Cuarta Pared de Madrid.

ella— y les conduce a un amor extraño.

"*La falsa suicida* no es una versión libre de la obra de Shakespeare sino la historia de dos personajes que juegan, que se abandonan al poder de un texto peligroso de igual manera que se abandonarían a la idea de Dios", aclara Liddell. "Son ladrones de frases, delinquen y el robo les convierte en seres distintos, desgraciados y sabios".

Liddell ha intentado trasladar la perspectiva del arte al teatro y la obra tiene tantas aristas como un

cuadro cubista. El público debe entender las motivaciones de esta mujer que se exhibe en una cabina para comprender las de Ofelia, que vive vigilada por las miradas de los que la rodean.

Atra Bilis debuta en 1993 con el montaje *El jardín de las Mandrágoras*, al que suceden *Dolorosa* (1994), *La cuarta rosa* (1996) y el espectáculo de títeres para adultos *Frankenstein*. A raíz de este último experimento, en el que utilizan la técnica japonesa Bunraku, la compañía descubre la

importancia de los objetos en el escenario. "Para nosotros, el espacio escénico es un contenedor de la expresión artística total, regido por leyes tanto teatrales como plásticas", explica Liddell que confiesa no creer en la escenografía funcional. "Creo en los espacios plásticos, simbólicos, creados para que signifiquen algo. Para mí, el escenario tiene tanta importancia como el texto, es un espacio que me permite expresarme de manera plástica y no sólo como dramaturga", concluye. En este experimento, a medio camino entre el teatro y el arte, Angélica Liddell encarna a Ofelia y Gumersindo Puche a Horacio.

*La Falsa suicida* es la historia de dos personajes que prefieren la literatura a la vida, que eligen un destino trágico y, sobre todo, es el resultado de la evolución de Atra Bilis hacia un lenguaje propio, algo que ya intentaron con el experimento gótico *Frankenstein* y que ahora consolidan con esta insólita interpretación de la tragedia de Shakespeare.

Natalia GAMERO

MERCEDES RODRIGUEZ

A close-up, high-angle portrait of Martin Scorsese. He is looking directly at the camera with a slight, thoughtful expression. He is wearing a dark, textured jacket over a light-colored collared shirt. The lighting is dramatic, with strong shadows on the left side of his face.

"BRINGING OUT THE DEAD"

# SCORSESE, DANTE EN NUEVA YORK

CORBIS PRESS

# CINE

Martin Scorsese, el reencuentro. El director norteamericano habla de su último filme, *Bringing Out The Dead*<sup>56-59</sup> El nuevo proceso de Franz Kafka, por Fernando Méndez-Leite<sup>60</sup>

MARTIN SCORSESE, EL REENCUENTRO

# “EL SUFRIMIENTO

El pecado, la muerte, la redención, la locura, la soledad... recursos inagotables en el cine de Martin Scorsese. Ha vuelto sobre ellos en *Bringing Out The Dead*, como también ha vuelto a retratar las noches de Nueva York. Pero el reencuentro más importante ha sido con Paul Schrader, guionista de sus obras maestras *Toro Salvaje* y *Taxi Driver*. Más visceral y contundente que nunca, Scorsese cuenta a EL CULTURAL los secretos de su última película.

**M**artin Scorsese entra como una bala en la habitación del exclusivo hotel Rihga Royal neoyorquino, como el “deus ex machina” que acostumbra. “Tengo mucha prisa, mi mujer me está esperando”, anuncia en su estilo balístico. Se refiere a su reciente quinta esposa, la editora Helen Morris, con la que se casó el pasado 22 de julio tras conocerla con motivo del libro que ella publicó para acompañar al estreno de su anterior película, *Kundun*.

Martin Scorsese (Nueva York, 1942) anticipa: “No se preocupe, tenemos tiempo e intentaré ser rápido y... sucinto”. La inmediata carcajada indica que lo segundo será imposible. Así que comienza rápidamente a hablar de su nueva película, *Bringing Out The Dead*, que significa varios reencuentros.

El primero, con su guionista Paul Schrader (*Taxi Driver*, *Toro Salvaje*, *La última tentación de Cristo*) diez años después de separarse. También, con una nueva exploración de los territorios que hace décadas aborda en su cine: el pecado, la culpa, la muerte y la redención. Finalmente, se trata del filme que le devuelve a las malas calles de la noche neoyorquina, que vinculan esta película con *Taxi Driver* y *Jo, qué noche!*

—El crédito inicial, “esta película tiene lugar en la ciudad de Nueva York a comienzos de los 90”, contrasta con la canción de Van Morrison que los acompaña, *T. B. Sheets*, de los años 70, el tiempo de *Taxi Driver*.

—Es la canción con la que había pensado comenzar *Taxi Driver* cuando la rodé en aquel tiempo. Por cierto, entonces no tuvimos ni “trailers” ni maquillaje para los actores. Ni al alcalde Giuliani...

—Hablabamos de Giuliani más tarde... si le parece.

—De acuerdo. De regreso a *Taxi Driver*, *Bringing Out The Dead* ha sido una experiencia muy diferente. La historia transcurre en 56 horas de insomnio, angustia y locura creciente, para lo que necesitamos 75 noches de rodaje. Conseguimos voluntarios reales y sólo dos escenas se rodaron con luz diurna. Creí que no podría hacerlo (risas) y acabamos el rodaje con dos días de anticipación sobre el plan. Si me lo pregunta, no sabría qué responderle a cómo pudimos físicamente aguantar el envite...

—La película narra un descenso en tres días al infierno de la más desesperada crisis existencial. ¿Se siente una versión moderna de Dante Allighieri retratando este Infierno neoyorquino?



# NOS HACE MEJORES”

—Sé que la gente opina eso... hmmm, ¡qué interesante! Los círculos del Infierno del Dante, sí... quizá fue el autor de la novela original Joe Connelly el que tuvo la idea del infierno dantesco en la cabeza cuando escribió la novela. Porque él trabajó en las condiciones que la película describe como enfermero de los servicios municipales de emergencia durante siete años. En la zona de Sinclair's, muy cerca de aquí, doblando la esquina en "La Cocina del Infierno", y durante la noche.

## Recuperar al guionista

Quando Scorsese habla de doblar la esquina, lo dice en el sentido inmediato y literal: el Hotel Rihga en la 54 Broadway. La película se desarrolla unas calles más abajo, cerca de Times Square antes de su "disneyficación", la restauración de la calle 42 y la "limpieza cosmético-étnica" del alcalde Giuliani. Cuando la zona la poblaban un ejército de almas en pena formando el segmento social de los más desprotegidos: enfermos terminales, prostitutas, drogadictos, niños abandonados, "drags", alcohólicos, excombatientes. Pero, de eso hablará Scorsese después.

Es el momento de hablar de Paul Schrader. El emparejamiento cinematográfico de Scorsese y Schrader en los años 70 desafió el término "volátil" cuando ambos demostraron la eficacia dinamitadora de la mezcla de las agonías religiosas del guionista calvinista con el delirio visual del católico italoamericano. *Bringing Out The Dead*, protagonizado por el enfermero de urgencias Frank Pierce, un ángel de la vida y de la muerte, nos lo devuelve reunidos en territorio religioso.

—La película está poblada de imaginaria religiosa...

—Créame si le digo que no fui del todo consciente de la imaginaria que finalmente llena toda la película. Y de todo el simbolismo: la mujer que da a luz proclamando su virginidad, el hombre crucificado accidentalmente en un edificio... Todo

eso estaba en el libro de Joe Connelly. Pero luego vino Paul Schrader y potenció todo eso en su estilo. Déjeme que le cuente una anécdota del crucificado relacionada con mi padre.

—¡Vaya!

—Mi padre se quedó varias veces empalado en las verjas de los patios traseros de las casas en que vivimos. Sencillamente se dedicaba a saltarlas... muchas veces sin éxito. Eso no le convirtió en un símbolo del Cristo crucificado cada vez que tuvimos que llamar a los bomberos (risas).

—No sucede eso en *Bringing Out The Dead*, en la que se produce un verdadero descenso de la Cruz.

—De acuerdo, el hombre que queda empalado en las verjas de seguridad del edificio y queda crucificado como un Cristo. Para mí, es sólo un hombre que es arrojado desde un piso 19 y se queda empalado en los hierros del piso 17. Créame si le digo que caerse o ser arrojado de un edificio en Nueva York sucede... con frecuencia.

»Joe Connelly se basó en la historia real que le sucedió en sus años de enfermero de urgencias y se trató de un tipo que se había intentado suicidar tirándose del edificio más alto que encontró. Pero con la desgracia de que en la caída se empaló en los hierros de dos pisos más abajo. Y llegaron la Policía, los equipos médicos y los bomberos para rescatarlo. Y toda la ciudad mirando el espectáculo. Y el suicida queriendo vivir. Para mí, más que un Cristo es un tipo que se siente verdaderamente abochornado. Mire, eso es cien por cien Nueva York...

»Joe tenía historias que no acababa de contar sobre sucesos parecidos, que Schrader tuvo que sacarlas a la fuerza del guión. Muchas de ellas partían el corazón pero eran inútiles en términos de la narración. Pero, de regreso a la imaginaria religiosa... un hombre empalado en un edificio de la ciudad luce como un Cristo crucificado... sí.

—¿Fue causa de discusiones con Schrader?

—Bueno, hubo un momento en que le llevé aparte y le dije: "Mira, Paul. Poner símbolos católicos por todo un plató es algo que se le puede permitir a un joven cineasta por primera vez. Incluso también en su segunda película. Y en la ópera prima de un novelista". Y le dije que creía que habría que aligerar la carga... 25 años después. Pues nada. No sé, el simbolismo religioso está ahí pero todas las historias están estrictamente basadas en hechos y personajes reales.

—Incluso la última imagen del filme es una Pietá.

—No pude evitarlo. Cuando Frank reposa su cabeza sobre el pecho de Mary y cierra los ojos. Sé que aunque hubiera elegido otra parte del cuerpo de ella para que él la reclinara... siempre hubiera parecido una Virgen María acogiendo en su pecho a Cristo. Y sí, es una Pietá, está ahí. Aunque me sentí también inspirado por un poema del poeta inglés que luego se nacionalizó norteamericano, Wystan Hugh Auden.

## El poder de los símbolos

—Al margen de Schrader, ¿cuál es la importancia de la simbología católica para usted?

—Bueno, tengo que aprender a controlarme un poco cuando hago películas. Pero sí, los símbolos tienen un poder extraordinario para mí. Por ejemplo, el del crucifijo. No la cruz, sino la imagen del hombre en la cruz y su significado para un puñado de católicos. No es un objeto para adorar, es un objeto de recuerdo del sufrimiento de alguien que se ha inmolado por ti.

»Recuerdo a mis abuelos y a mi madre recordándome que "hemos venido a este mundo a sufrir, así que hazlo", me decían ¡y aquí estoy! También, en la iglesia de Bowery donde crecí, donde me enseñaron a compadecerme de los enfermos, los pobres y los borrachos. Estoy viviendo mi vida según me enseñaron mis mayores. Aunque otros opinan que no lo hago en absoluto. Veo gente que sufre, y otra muy decente que trata de llevar adelante sus

pequeñas vidas honestas, y luego hay gente implicada en el crimen, gente que muere en una calle... no sé, todo ello forma parte de la condición humana, hay que aceptarla y caminar con todo ello sin preocupaciones. Y esa plaga de "sanitización" llevada a cabo por la "videocultura" norteamericana... No, no, no. Me niego a ello. El sufrimiento es, está y existe. Y nos acompaña. Y nos hace mejores, más fuertes y, a veces, nos mata.

Rose, el espectro de una adolescente yonqui a la que el enfermero protagonista de *Bringing Out The Dead* no pudo salvar la vida, comparece multiplicándose ante él como una angustiada alucinación. Hay más muertos vivientes que emergen de entre los adoquines de la acera como en una historia de fantasmas. Y hay un agonizante, al que Frank le salva la vida con la ayuda de una canción de Frank Sinatra, que le pide desde una voz interior que acabe con tanto sufrimiento. La película posee un tono entre onírico y alucinatorio, cortesía del director de fotografía Robert Richardson y del diseño de producción de Dante Ferretti. Con ellos, Scorsese salió a las noches neoyorquinas tras las huellas de epifanías, ángeles y en busca de la paz en la muerte. No fue un rodaje fácil.

—Con un 80 por cien de escenas nocturnas, ¿se trató de un rodaje especialmente difícil?

—Sí, siempre. Porque, ¿saben una cosa?, lo paso fatal rodando. A mí esto de hacer películas no me viene nada bien ya a esta edad. ¡Hay que levantarse demasiado temprano y yo soy uno de esos noctámbulos empedernidos a los que rodar en las calles se les hace muy duro! Y, según me voy haciendo viejo, se vuelve peor. Joe Connelly me lo contaba: estando en esa ambulancia a las cuatro de la mañana, estás solo con tu alma, de alguna manera. Y esos espectros se te aparecen casi saliendo de entre las grietas del asfalto. Y hay un momento en medio de la noche que casi tienes la certeza de que el sol jamás volverá a

salir por el horizonte. Yo lo sentí patullando con Connelly y enfermeros reales en esas ambulancias veloces y supe lo que querían decir.

—Por cierto, realiza un "cameo" en la ambulancia, detrás de Nicolas Cage y Ving Rhames.

—No estaba previsto, le diré cómo ocurrió. Habiendo crecido alrededor de Bowery, agradecí en cierta manera poder huir de mi barrio. Tenía 22 años cuando me fui no muy lejos, hacia el West Side abajo, no pude llegar todo lo lejos que había planeado, pero me dije "no quiero volver allí". Y esa es una de las razones por las que he hecho esta película.

»Hago mía una frase que dice el enfermero que interpreta Ving Rhames: "No quiero estar ahí, no quiero volver ahí". Fue tremendo, Ving trajo consigo a la película su vida, familia y religión. Estuvo siempre allí, en personaje, dentro de la ambulancia. Yo estaba detrás, vigilándole. Y por eso está mi voz en la película diciéndole cosas, haciendo el personaje del mensajero, porque me entusiasmó la energía de su interpretación. Hubo un momento, a las 3.30 de la mañana, en que comenzó a rezar, porque es una persona muy religiosa, dentro de la ambulancia. Y cantó un himno religioso. Fue un instante muy bello. Y yo lo quería tener todo en la película. Y esa escena en la que resucita un cuerpo. Fue tan intenso, que me dije "jaaah!" y supe por qué me gusta tanto hacer películas.

#### Auténtico Nueva York

—¿Cree que una canción de Sinatra puede resucitar a un cadáver o traerle desde el umbral de la muerte a la vida, tal y como la película muestra?

—¡Está en el libro de Connelly, pero, yo no podría estar más de acuerdo! Sí, la canción *Sunshine* de Sinatra está en el libro y nosotros usamos *Temporary my ears*. Pasaron cosas inesperadas, hubo noches muy impresionantes, con niños en las calles, gente tomando bebidas, cenas, espectadores saliendo de

## "Leonardo DiCaprio es el actor de ahora que me recuerda a Robert De Niro y Al Pacino en los 70. Como con ellos, me siento muy cómodo con él. Es también un poco Brando, Dean, Clift..."

los teatros... les gustaba vernos trabajar y les invitábamos a "pizzas" del "catering". Hubo otras noches en que se quejaban, porque teníamos que cortar el tráfico a ciertos accesos. Todo lo que sucedió alrededor del rodaje fue el auténtico Nueva York. Hubo momentos, rodeado de tantísima gente, que yo no sabía si estaban en la película o sólo mirando. Porque todos formaban parte de la calle y esta es una película sobre las calles de Nueva York. Pero, dos horas más tarde todo se volvía muy oscuro, no había nadie y las cosas eran más duras.

—Frank Pierce dice en la película que salvar una vida es como enamorarse. ¿Qué aprendió usted de esos enfermeros que viven de salvar las vidas de los demás?

—Estoy de acuerdo, creo que se trata de eso. Mire, le voy a contar algo de la primera noche. Nicolas Cage ha visto de todo, vive en L. A. y dice que allí es todo muchísimo peor. Salimos Nick y yo por las noches en las ambulancias para ver qué pasaba. La primera llamada pertenecía a un "homeless" que había sido asesinado en un túnel abandonado del metro. Fuimos allí y miramos. ¡Dios mío! Pero, casi inmediatamente después, hubo otra llamada: acababa de nacer un bebé. Lo tuvimos todo en apenas unos instantes: la vida y la muerte, la tragedia y lo extraordinario de aquella vida. Esa noche, aquellos enfermeros volvieron contentos a casa: con la sensación de que habían hecho algo. Cada noche ocurría eso y eso es de lo que trata la película. Y creo que se trata de personas normales pero cuyas vidas se ven abocadas a una cierta forma de vocación religiosa. Porque a Frank le guía una pasión de ideal cristiano, quizá no en el sentido estricto religioso, sino en el de compasión, comprensión y entrega. También, en el de ayuda y alivio del dolor. No se trata de una persona que ayuda a otra a regresar casi de la muerte, es acerca de alguien que está allí aceptándolo todo. Y que sufre, aunque nadie le está pidiendo que lo haga.

—Y ahí encuentra su redención.

—Es un diálogo propio de Paul Schrader, que escribió cuando Frank le pide a Rose que la perdona. Y ella le contesta: "Nadie te ha pedido que sufras, ésa fue tu idea. ¿Puedes perdonarte a tí mismo? Hazlo, porque yo te perdoné hace mucho tiempo. Sé que morí en tus manos hace tiempo, pero hace mucho que te perdoné. Deja de martarte". Creo que hice esta película sólo por ese diálogo que me conmovió tanto, cuando lo leí.

—También le dicen al protagonista que es una especie de Dios.

—Sí, pero el Dios del infierno, y no quiere estar ahí. Eso es lo que me interesó de la historia. En último lugar, Frank no sólo encuentra la paz sino un cierto estado de gracia.

#### Lavar la basura

De regreso a *Taxi Driver*, concretamente al último monólogo que se dedica a sí mismo el ángel de la ira y la venganza que fue el Travis Bickle de Robert de Niro: "Algún día una lluvia real caerá y lavará toda esta basura de las calles". Un cuarto de siglo después, la predicción de Scorsese se ha cumplido, pero la lluvia prometida tiene rostro, nombre y apellidos. Rudy Giuliani, alcalde de Nueva York. El director de *Malas calles*, *El rey de la comedia*, *New York, New York*, *Uno de los nuestros* y *Casino* ha convertido al político local en su particular "bestia parda".

—¿Le ha dedicado esta película a alguien en particular?

—Eestá película está dedicada a una gente muy específica de Nueva York: a los "sin techo". Ya sabe que ahora mismo no tienen muchos sitios a los que ir. Ya no tienen ni siquiera el "techo" de antes, y se están teniendo que refugiar en los túneles, en las carreteras que se van abriendo antes de ser inauguradas, en túneles de metro que se van clausurando. Y ya se sabe que la ley se les viene encima en este enero del 2000, en la que por cualquier razón aquella persona sin techo que no pueda demostrar que está traba-

**"¿Saben una cosa? Lo paso fatal rodando. A mí esto de hacer películas no me viene nada bien ya a esta edad. ¡Hay que levantarse demasiado temprano y soy un noctámbulo empedernido!"**

jando, que no pueda presentar un certificado que lo demuestre... será echado del refugio de esos hogares para los "sin techo".

»Pero, he pensado, ¿qué será de aquellos que no sean fuertes, qué será de aquellos que no estén capacitados en lo psicológico? ¿Qué será de sus niños, los bebés? ¿Qué será de toda esa ingente masa que está viviendo en la calle en este invierno? Por supuesto que nadie quiere a los niños viviendo en las calles, pero tampoco nadie imagina que los separen de sus padres, sólo por no tener trabajo y ni siquiera derecho a un techo.

—¿Qué cree usted que se propone Giuliani?

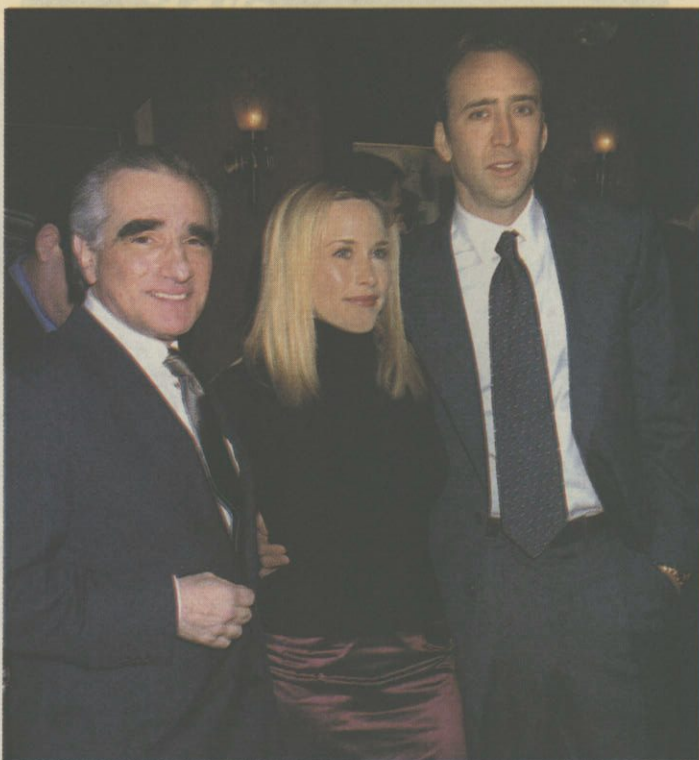
—Giuliani trata de hacer de Nueva York una ciudad muy limpia. Pero sólo persigue agradar a los lectores del *Wall Street Journal*. Supongo que, pese a los cristales tintados, a los ricos no les gusta ver las calles sucias desde sus limusinas. A la gente rica le gusta las calles limpias. Ese podría ser el "eslogan" político de Giuliani y está trabajando exclusivamente para ello, para que la zona Sur luzca bien sólo para cuando los ricos van a Times Square al teatro en las limusinas. Lo que Giuliani pretende es alzarse en portavoz de la clase alta y media: lo que persigue ahora, por exclusivos medios electorales, es que los "sin techo" desaparezcan del mapa, sin más. Así, no tendrán que verles más.

—¿Cree que Hillary Rodham Clinton logrará un puesto en el senado por la ciudad?

—Vino al rodaje, saludó a Nicolas Cage en el momento del maquillaje que le hace parecer más un vampiro que nunca y fue un momento verdaderamente hilarante. Si Hillary quiere ocupar un cargo por Nueva York, todavía tiene mucho que aprender de una ciudad única. Sé que la limpieza "cosmética" no es lo suyo, así que creo que Hillary es una buena noticia para Nueva York.

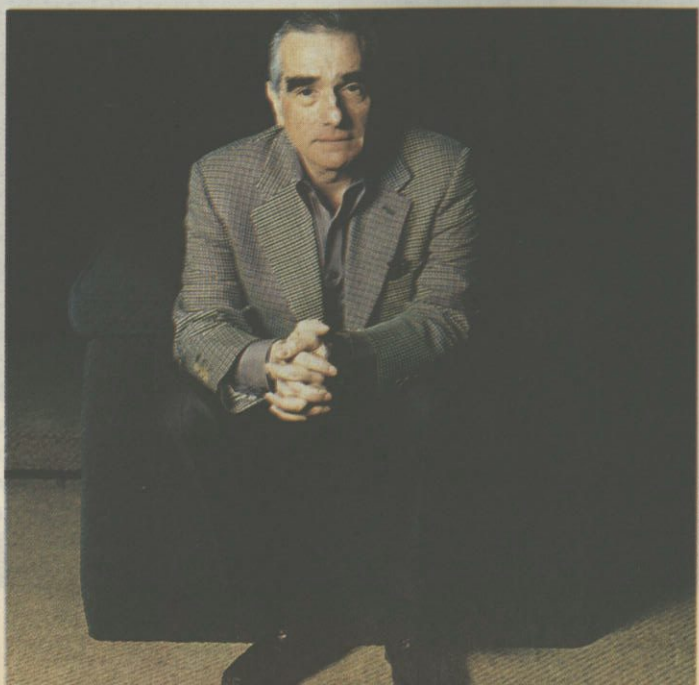
Nueva York se erigirá de nuevo en la protagonista de su próxima película, *Gangs of New York*, que ahora escribe con Paul Schrader. Volverá al pasado de la metrópoli como ya hizo con *La edad de la inocencia*, aunque esta vez retrocederá a tiempos más sociales convulsos y lejos de las clases dirigentes del relato de Edith Wharton.

—¿En qué estadio de producción está *Gangs of New York*?



EFE

**Scorsese vuelve en *Bringing Out The Dead* a retratar su Nueva York vivida y soñada, a la ciudad nocturna vista con los ojos de un noctámbulo. Son las mismas calles del crimen y el desgarró de *Taxí Driver*, *Malas calles* y *New York, New York*. Esta vez, con guión de su eterno compañero Paul Schrader, relata las jornadas de trabajo de un enfermero del servicio de emergencias, que viaja constantemente entre la vida y la muerte, que radiografía las escenas cotidianas, y al tiempo transcendentales, de una ciudad moribunda. Al frente del reparto el indomable Nicolas Cage, cuya esposa, Patricia Arquette, también cuenta con un papel en la película. Más Scorsese que nunca, el director de *Toro Salvaje* y *Uno de los nuestros* ya trabaja en otro proyecto, *Gangs of New York*, donde de nuevo el escenario será la Gran Manzana, un reducto de la sociedad actual inevitable para abordar la soledad, la miseria y la locura, tres conceptos a los que el siempre genial y extravagante Martin Scorsese tiene acostumbrados a sus espectadores que, al fin y al cabo, como de todos los cineastas imprescindibles, es el mundo entero.**



CORDON PRESS

—Estamos escribiéndola, aunque la búsqueda de financiación y localizaciones ya está en marcha. Pero es pronto para hablar de esos detalles. La película tiene lugar en el pasado siglo, en los años 40 y 50. La protagonizan, por un lado, los "nativos americanos" de la ciudad. No me refiero a los indios, sino a los primeros WASPS (White-Anglo-Saxon-Protestans). Y la primera batalla se prepara ante la llegada de los católicos desembarcando desde Europa. Los anglosajones no querían ya más gente en los botes que llegaban al puerto de Nueva York. Creían que ya habían llegado los suficientes. Pero, claro, seguían llegando los irlandeses católicos en los botes, sobre todo los campesinos. Llegaban sin mucha educación, al igual que mis abuelos que llegaron a América sin preparación educativa. Los irlandeses católicos traen sus propios símbolos, que son el crucifijo y los sacramentos, la figura del Papa y la eucaristía.

—Todo esto suena de nuevo a Paul Schrader.

—¡Absolutamente! Y todo lo que traen es anatema para los anglosajones. Y les recuerdan que son sólo invitados a los que les permiten una estancia allí y que no pierdan de vista que son ellos los que dirigen el país. Bueno, no he sido sucinto, pero ésa es la premisa de *Gangs of New York*. Y esa lucha que comenzó entre 1845 y 1850 sigue aún hoy en nuestros días. Así que tiene usted razón, habrá símbolos aunque yo siempre me encuentro... con la mente muy abierta. Y está Paul que elige nombres de personajes que están en la Biblia y digo: "Déjalo, déjalo, Paul, creo que ya tenemos suficiente simbolismo en esta película".

—¿Por qué ha elegido a Leonardo DiCaprio?

—Para mí es el actor joven de ahora que me recuerda a De Niro y Pacino en los 70. Como con ellos, me siento muy cómodo con él. Es también un poco Brando, Dean, Clift... Siempre me gustó su trabajo, desde *¿A quién ama Gilbert Grape?* hasta *Diario de un rebelde*. Y para *Gangs of New York* es el actor perfecto. Un hombre joven, un héroe. Pero, perdóneme, me tengo que ir corriendo, mi mujer me va a matar... (carcajada).

Beatrice SARTORI

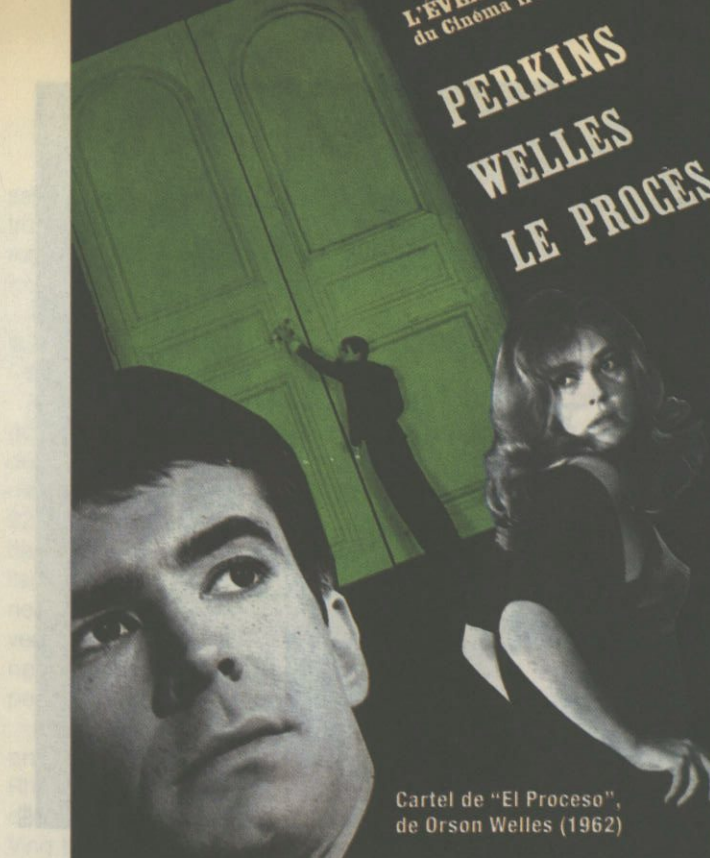
Tal vez la película que mejor fagocita el mundo literario de Franz Kafka, sin ser una adaptación directa de ninguna de sus novelas, sea la injustamente olvidada *Sonámbulos*, uno de los filmes más libres e interesantes de la transición, que Manuel Gutiérrez Aragón rodó poco después de montar para el Centro Dramático Nacional *El Proceso*, con una excelente interpretación de José Sacristán en el personaje de Joseph K.

Esta novela magistral planea igualmente sobre el diseño argumental de *Falso culpable*, si bien es verdad que Hitchcock, tan poco propenso habitualmente al realismo, tradujo la pesadilla del músico Christopher Enmanuel Ballestrero a un lenguaje más cotidiano que el utilizado por Kafka. En otro registro, el director canadiense David Cronenberg aludía a *La metamorfosis* en su espeluznante versión de *La mosca*. Y no cabe la menor duda de que Woody Allen se inspiró en Kafka para retratar al judío perseguido de su preciosa película *Sombras y niebla*.

Ahora que Anthony Hopkins se mete como sacerdote en el mundo de Joseph K. (interpretado por Kyle MacLachlan), ese hombre que busca desesperadamente las causas por las que va a ser juzgado, del mismo modo en que el periodista encarado por Paul Stewart buscaba el verdadero sentido de la palabra "Rosebud", pronunciada en su lecho de muerte por el magnate Charles Foster Kane, bueno es recordar la versión que Orson Welles rodó de *El Proceso*.

### Un clásico literario

El director de *Mr. Arkadin*, película también muy kafkiana, cinco años después de dirigir en Hollywood la magnífica *Sed de mal*, fue contratado por los hermanos Salkind para rodar una película sobre un clásico de la literatura. Welles escogió la novela de Kafka, tal vez porque sobre toda su obra pesaba la sombra del escritor, muy presente en el diseño del personaje del policía corrupto Quinlan de su más reciente película. Rodó los interiores en París y los exteriores en Zagreb y Roma, y contrató a Anthony Perkins para interpretar al protagonista, rodeándolo de viejos conocidos, como Suzanne Flon, Akim Tamiroff, Katina Paxinou y Paola Mori, y de dos grandes estrellas del momento, Romy Schneider y



## VUELVE "EL PROCESO" TRES MIRADAS A KAFKA

Este fin de semana se estrena en Estados Unidos una nueva adaptación de *El Proceso* dirigida por David Jones y protagonizada por Kyle MacLachlan y Anthony Hopkins con guión de Harold Pinter. Este artículo repasa las principales versiones de la obra de Kafka, incluida la de Orson Welles.

Jeanne Moreau, cuya colaboración volvería a reclamar para *Campanadas a medianoche* y *Una historia inmortal*. Él mismo se hizo cargo del papel del todopoderoso abogado, aunque esa autoelección fue, al parecer, fruto de la casualidad puesto que el actor previsto falló en el último momento. La película, que se toma notables libertades con respecto al original literario, refleja sin embargo el clima atormentado que Kafka imprime a sus páginas, a lo que ayuda la concepción barroca de la planificación y de la iluminación, debida a

Edmond Richard, así como la elección de los escenarios tomados desde angulaciones frecuentemente distorsionadas.

Welles cuenta la historia de *El Proceso* desde la lógica de una pesadilla, presentando desde el primer momento a Joseph K. como un culpable sin defensa que llama a las puertas de la ley que nunca se le abrirán, violentado por una sucesión de personajes inquietantes cuya intervención le alejan cada vez más de su propósito. Cada una de sus palabras, todas sus actuaciones, le convierten en sospechoso.

Pero, ¿de qué? En 1994, el joven director americano Steven Soderbergh, que había ganado la Palma de Oro de Cannes con *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*, cambió de tercio y abordó un insólito proyecto titulado *Kafka* y rodado en Praga en blanco y negro por el operador Walt Lloyd. Jeremy Irons encarnó el papel principal.

### Miradas hostiles

Theresa Russell, Ian Holm, Jeroën Krabbé, Joel Grey, Armin Müller Stahl, Paul Scofield y el mismísimo Alec Guinness completaban el excelente reparto. En ella, Franz Kafka, que está escribiendo *La metamorfosis*, trabaja en una opresiva oficina de una empresa de seguros y busca en su pensión, por las calles y bares de Praga, a su amigo Eduard Raba. En esa búsqueda Kafka no encuentra sino evasivas y miradas hostiles. Al fondo, la sombra del Castillo. Y cada día, una serie de documentos inútiles que debe redactar para complacer a sus tiránicos jefes. Como Joseph K., Kafka es reclamado por la policía en su domicilio. Conducido al depósito de cadáveres, le muestran el cadáver de Raban. Kafka se ve inmerso en una intriga criminal, que Soderbergh hilvana en una trama que pretende ser un pastiche de las señas de identidad del autor de *El Castillo*. Como en Welles, en Soderbergh hallamos una meticolosa puesta en escena, una preocupación por los lugares más adecuados para cada escena, un gusto por los detalles ambientales.

El director alemán Michael Haneke, autor de dos excelentes películas muy volcadas sobre conflictos sociales del presente -*Benny's video* y *Funny Games*-, rodó en 1997 para el canal Arte, una excelente versión de *El Castillo* de Kafka, con la peculiaridad de trasladar su acción a un pueblo alemán del presente sin merma del texto de base. Haneke no tiene reparos en utilizar profusamente la voz del narrador para dar continuidad a la acción, que se desarrolla en paisajes nevados e interiores opresivos. *El Castillo* de Haneke es una arriesgada propuesta de cine literario, que da tanto valor a la palabra como a las imágenes, consiguiendo un clima indiscutiblemente kafkiano con la apariencia de una historia de hoy.

Fernando MÉNDEZ-LEITE

# EL REAL RECUERDA A KRAUS

Alfredo Kraus como  
Werther en París, 1994

JACQUES MOATTI

# MÚSICA

Homenaje al gran maestro **62-63**  
Entrevista a Krzysztof Penderecki **64-66**  
Discos **67** Radio y TV **68**

## REGALOS CIFRADOS

**Y**a vienen los Reyes, ya vienen! Veamos qué han dejado en EL CULTURAL para nuestros amigos.

Un título operístico de los de toda la vida cantado por Plácido Domingo a un importante teatro donde el tenor canta todo menos eso. Al tenor, un sillón de la Real Academia de San Fernando, a ser posible sin que se produzcan bajas.

Covers y más covers para el director artístico de un teatro, reabierto este año, en el que "todo parecido con la realidad es mera coincidencia".

Un vídeo de *Las amistades peligrosas* para un polémico secretario de Estado.

Un convenio equiparando sus prestaciones y percepciones con las de la orquesta de un importante teatro lírico autonómico para la orquesta de un teatro nacional.

La firma que falta en un decreto sobre aplicación de escalas funcionariales a otra importante orquesta nacional.

Un glorioso debut en Salzburgo de la mano de la compañía Decca para un ambicioso presidente, todavía autonómico.

El teatro de teatros de sus sueños para una consejera de cultura de ilustre apellido.

Una estación de tren para un ex-empresario lírico muy dado a otros espectáculos.

Un salvavidas para otro empresario, teatral esta vez, que naufragó sin que nadie se explique por qué para que finalmente llegue a tierra.

Un libro de citas y recetas socio-culturales para ilustrar las columnas musicales de los jueves de un querido compañero en un importante diario del país.

El libro de *Las amistades particulares* para una amistad, muy ágil, de alguien que ya tiene regalo.

Una importante y buena orquesta a la que, sin embargo, en su casa no quieren mucho para un importante director que durante tiempo no quiso a su casa.

Las soluciones a los dos primeros enigmas de cierta ópera interpretada en concierto hace poco en Levante para quien me comparte, tolera y carga con mis culpas.

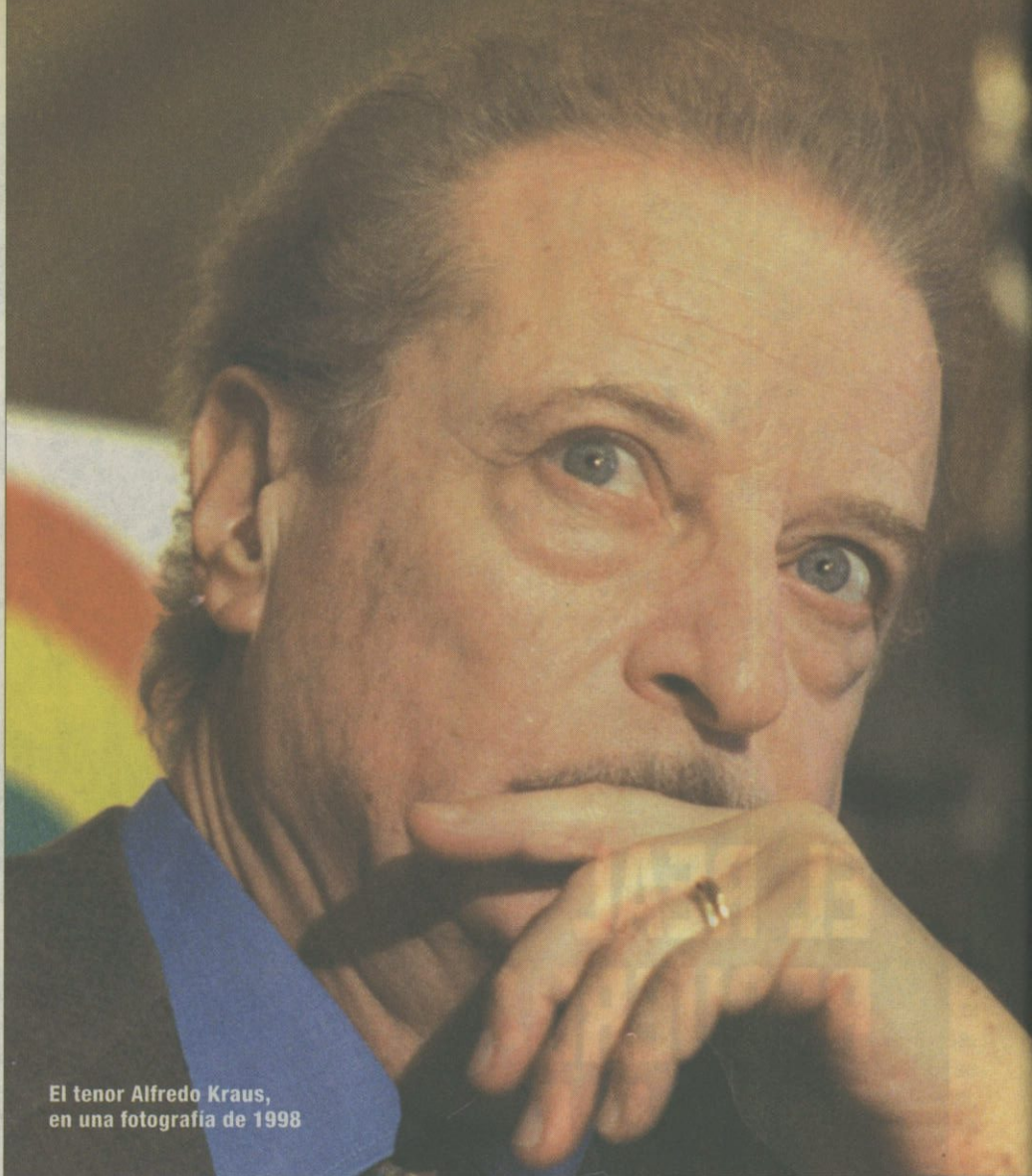
La subdirección oficial de un importante auditorio mediterráneo para quien ya ostenta su dirección oficiosamente.

Un teléfono con mejor sintonía con Zaplana para un cantante pop metido a mayores.

Un vídeo de *El regreso* para un director musical muy músico repuesto en la actualidad gracias a dolores y títulos de espionaje.

Un luminoso para subtítular al español los textos traducidos al catalán con que se subtitarían las óperas en castellano que se podrían ofrecer en un emblemático teatro pero que nunca se ofrecen.

La página web "beckmesser.com" para que ilumine más a los curiosos que quieran saber todos los nombres anteriores. **BECKMESSER**



El tenor Alfredo Kraus, en una fotografía de 1998

**E**l Teatro Real se convirtió en el lugar desde el cual el pueblo de Madrid despidió entre clamores al gran maestro Alfredo Kraus. Antes, el vestíbulo del regio coliseo había servido de capilla ardiente donde miles de personas quisieron rendir su último adiós a una de las figuras más emblemáticas que el canto español ha tenido en nuestro siglo.

En cierto modo, con estos actos se le rendía al tenor canario un acto de desagravio por su ausencia de las programaciones del primer coliseo lírico madrileño. Alfredo Kraus ofreció en el Real una de sus últimas apariciones, en un emotivo concierto en el que apenas pudo contener el dolor provocado por

la reciente muerte de su esposa, y que salvo algunas páginas de bravura como el aria de Tonio de *La fille du régiment* de Donizetti (cuyos nueve 'dos' podía emitir aún con la misma o incluso superior bazarra que él), estuvo básicamente formado por algunos de los más hermosos lamentos del repertorio canoro, como *È la soli-*

*ta storia* de *La arlesiana* de Cilea o *No puede ser* de *La tabernera del puerto* de Sorozábal.

Sin embargo, diversos cambios en la gestión del coliseo lírico madrileño, con las consiguientes demoras y aplazamientos de fechas, alejaron a Kraus de la programación de las primeras temporadas de ópera tras su reinauguración. El tenor debía haber cantado el que fuera, posiblemente, su papel más emblemático el pasado mes de julio, como con-

clusión del ciclo 1998/99, el Werther de Jules Massenet, un personaje del que logró hacer su segunda piel y que cantó por última vez en una versión de concierto en la Deutsche Oper de Berlín en 1998. La ful-

minante evolución de su enfermedad impidió que pudiese asumir las funciones madrileñas, con las que tenía previsto despedirse del papel y, tal vez, de los escenarios.

El Teatro Real puede decirse que tiene una deuda pendiente con el artista, que se ha propuesto saldar dedicándole, además de las representaciones de *Margarita la Tornera* de

**El Teatro Real puede decirse que tiene una deuda pendiente con Kraus, que se ha propuesto saldar dedicándole su gala de comienzos de año**

# HOMENAJE AL GRAN MAESTRO

JAIME VILLANUEVA

se ha mantenido, al igual que Kraus, al margen de despliegues publicitarios, lo cual le ha impedido quizá alcanzar el prestigio que sus valores merecerían. Parece segura la presencia de Plácido Domingo, aunque posiblemente sólo en el podio, ya que en esos mismos días está embarcado en las representaciones del centenario de *Tosca* en el Teatro Costanzi de Roma. Y de dos de los representantes más destacados de la nueva generación, procedentes del fecundísimo ámbito latinoamericano: el venezolano Aquiles Machado (trionfador de la *Bohème* del pasado año en este escenario, y discípulo de Kraus en la Escuela Reina Sofía), y el mexicano Ramón Vargas (que fue quien sustituyó al canario con suma dignidad en las citadas representaciones de la ópera de Massenet), poseedores ambos de dos de las más hermosas voces tenoriles del momento.

De las intérpretes femeninas, la relación de la soprano María Bayo con Alfredo Kraus fue básicamente discográfica, y está centrada en una deslumbrante versión de la zarzuela *Doña Francisquita* de

Ruperto Chapí, la gran Gala Lírica que organiza tradicionalmente a comienzos de año, y que en esta ocasión tendrá lugar el próximo viernes, con la asistencia de la Reina Doña Sofía.

Si en ediciones anteriores fueron el Concierto de los Tres Tenores y la Gala del centenario de la SGAE, dedicada a la música española (en la que, precisamente, intervino el propio Kraus), este año la cita ha reunido a una serie de primeras figuras del canto, jóvenes y veteranas, todas ellas vinculadas de algún modo con el artista, y que han querido estar presentes para dedicarle su mejor recuerdo. En el momento de redactar estas líneas, algunas de ellas, como las sopranos Mirella Freni, Renata Scotti y Montserrat Caballé, o el tenor José Carreras, no han

**La cita ha reunido a una serie de primeras figuras del canto, jóvenes y veteranas, todas ellas vinculadas con el artista, además de alguna sorpresa**

confirmado aún su presencia, pero sí acaba de haberlo Luciano Pavarotti. Y habrá sin duda otras sorpresas en esta gala, que estará acompañada por la Filarmónica de Madrid dirigida por García Asensio.

Entre los compañeros de cuerda hay que destacar al tenor barcelonés Jaime Aragall, un artista que siempre ha cautivado por la belleza de su timbre y la expresividad de su canto, y que siempre

Vives dirigida por Antoni Ros Marbá, y el último registro fonográfico realizado por el tenor, la ópera española *Marina* de Arrieta, con Víctor Pablo Pérez.

La soprano siciliana Lucia Aliberti es una rutilante estrella sobre todo en el ámbito alemán, aunque poco conocida entre nosotros. Su físico y su estilo evocan inequívocamente la figura de Maria Callas, aunque ella ha sabido imprimir a sus interpretaciones de los grandes títulos belcantistas (*Anna Bolena*, *Norma*, *Il Pirata*) un sello inconfundiblemente personal.

Junto a Kraus cantó *Lucia di Lammermoor* y actuó en varios conciertos en Berlín, por lo que su intervención está más que justificada. El capítulo de las mezzosopranos incluye a la rumana Carmen Oprisanu. Esta joven vencedora en la edición madrileña de Operalia, de cálido timbre y fina musicalidad, se está erigiendo en una de las mejores representantes de su cuerda. Ella iba a haber sido la pareja de Kraus en las representaciones de *Werther*, donde obtuvo un justo triunfo personal con su interpretación de la sufrida Charlotte.

■ El año es igual de nuevo en Viena que en cualquier otra ciudad y, sin embargo, la inauguración de enero es una ceremonia que, al parecer, en todas partes pide ministros musicales vieneses. Barcelona, por ejemplo, tiene convocado en su Auditori no menos de cinco conciertos de año nuevo entre los días 1 y 6 de enero. Alternarán la Strauss Waltzer Orchestra, la Strauss Festival Orchestra y la Orquesta Sinfónica Johann Strauss de Budapest. Los programas varían. Unos vienen con pompa: *Valses, polcas y marchas de la Viena Imperial*. Otros, más campechanos, no traen más que *Valses, polcas y marchas*.

■ Por mucho que celebren la Navidad y las carambolas del calendario, los programadores barceloneses no dejan de ofrecer música, digamos, normal, sin mirra ni turrón. Así, el Liceo convoca para mañana lunes un recital lírico del barítono menorquín Joan Pons, mientras que la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña tiene programado para el próximo fin de semana un concierto perfectamente intemporal. La *Tercera sinfonía* de Anton Bruckner y el *Concierto en la menor para piano y orquesta* de Robert Schumann van bien esta semana o cualquier otra. Dirige este bonito programa a la OBC Edmon Colomer y toca el piano Elena Bashkirova.

■ Tampoco hay confeti en los programas de la Fundación Juan March en Madrid. El próximo sábado comienza allí el ciclo dedicado a *El clarinete del siglo XX*. El concierto inicial lo da el Ensemble Siglo XX, en el que Pablo Sorozábal toca el clarinete, Farid Fasla el violín y Lydia Rendón el piano. En programa aparece el *Homenaje a Béla Bartók* de Carmelo Benaola, la *Suite opus 117b* de Darius Milhaud, la suite extraída de *La historia del soldado* de Igor Stravinski, y los *Contrastes* que el propio Bartók compuso para un trío de excepción: el gran clarinetista de jazz Benny Goodman, el no menos legendario violinista Joseph Szigeti y el propio Bartók al piano. En sábados sucesivos visitarán la Fundación otros ilustres clarinetistas: Josep Sancho, Joan Enric Lluna con acompañamiento pianístico y Adolfo Garcés como cabeza del Cuarteto Manuel de Falla.

Rafael BANÚS

Álvaro GUIBERT

El próximo sábado, Krzysztof Penderecki dirigirá en el Teatro Real de Madrid el estreno en España de su oratorio *Las Siete Puertas de Jerusalén*. En una amplia entrevista concedida a EL CULTURAL, el autor polaco, que acaba de obtener el título de compositor vivo más destacado concedido por el jurado de la Feria Midem Classique por el conjunto de su obra, se asoma a su imponente pasado, valorando las circunstancias que vive la creación actual y las perspectivas de su futuro. Además, su ópera *Los diablos de Loudun* se repondrá este mes de enero en Turín, en una nueva producción de José Carlos Plaza.

# “ME DA IGUAL



El compositor polaco, en una pausa durante los ensayos de su reciente concierto en Palma de Mallorca

KRZYSZTOF PENDERECKI

# LO QUE DIGA LA CRÍTICA”

**P**endereki muestra un aspecto que se aproxima al del clásico Papá Noel sin traje rojo. Su talante educado y cortés es una mera barrera ante un entusiasmo casi infantil en lo que se refiere a la música. Esa juventud viene como resultado de un optimismo crónico y de unas ganas eternas de experimentar, casi de un modo permanente. Adora España —“es el único país, después de Polonia, donde podría vivir”—, aunque mantiene un pequeño litigio con el director del Festival Internacional de Música de Canarias, que le ha cancelado recientemente el encargo previsto: “La verdad es que siento lo que ha pasado. Ya había empezado un *Concierto para trompeta*, que era lo comprometido y, de hecho, me sentía muy contento de poder completarlo. Incluso puedo decir que hasta casi podría llegar a tiempo. En la época de Mozart o Haydn las obras se acababan minutos antes del estreno. Pero Rafael Nebot ya no quiere esperar más y yo odio componer bajo presión, porque no aspiro sólo a cubrir el expediente. A lo mejor algunos pueden escribir música pero, créame, componer es otra cosa”.

—Estrenará este fin de semana en España el oratorio titulado *Las Siete Puertas de Jerusalén*, una de sus composiciones más ambiciosas.

—Fue una comisión de la ciudad de Jerusalén con motivo de las celebraciones de su tercer milenio. Después de discutir sobre el proyecto, decidí usar textos bíblicos de los Salmos y fragmentos literarios relacionados con ellos. En su estreno fue interpretada por dos orquestas, la de la Radio de Baviera y la Sinfónica de Jerusalén, junto a tres coros, todos ellos a las órdenes de Lorin Maazel.

—La obra tiene una fuerte carga simbólica.

—La utilización del número siete va en ese sentido, y hay muchos elementos que configuran ese carác-

ter. Hasta empleo un nuevo instrumento, que yo he llamado tubafón, que fue construido para este proyecto. Ante el entusiasmo suscitado por sus características, Kurt Masur ya ha hecho construir uno igual para la Filarmónica de Nueva York. A mí me parece una idea excitante. De hecho, vuelvo a utilizarlo en un fragmento para una nueva ópera, sobre el mito de Fedra, que se estrenará en el Lincoln Center. Creo que debemos apostar por nuevos instrumentos, porque después de trescientos años parece mentira que sigamos usando los mismos. Yo creo que el último que se ha introducido en la orquesta sinfónica ha sido el saxo.

—Ha sido una constante en su creación el haberse preocupado por mantener la tradición sinfónica. De hecho, recientemente ha dirigido

**“Siempre he encontrado un sector del público que conecta conmigo. Desde la etapa experimental en Polonia, cuando era muy popular y la gente le daba un sentido político a mi obra”**

en Palma de Mallorca y en Málaga su *Segunda Sinfonía*.

—En cierta medida me siento un continuador de una tradición que viene servida en el último romanticismo por Bruckner, después por Mahler y que culmina en este siglo con Shostakovich. Que conste que la escritura parece un poco desordenada porque voy saltando de una a la otra en función del momento y de los encargos. De hecho, sólo *Primera*, *Segunda*, *Cuarta* y *Quinta* están acabadas. La *Sexta* la empecé, pero como llegó la *Séptima*, momentáneamente aparqué la anterior. Tengo que llegar a nueve, como manda la tradición —dice riéndose—. Pero creo que es un género muy interesante, si bien sólo Henze o Rihm en Alemania y alguno más por ahí lo seguimos utili-

zando como vehículo creativo. —Algunos dicen que usted ha renunciado a la vanguardia de la que formó parte en sus inicios.

—Es que eso de la vanguardia ya empieza a oler. Analícese mi caso. Yo estudié la escuela de Palestrina, luego a Bach, que es un maestro para conocer y dominar el contrapunto, más tarde a Berlioz y Rimsky, para la orquesta... Como decían mis maestros, hay que conocer antes de olvidar. Pues bien, eso que se llama vanguardia es un proceso que surge en los años veinte y que se va repitiendo durante cuarenta años. Cuando escribí obras que podían ubicarse en ese raro terreno que podemos considerar como vanguardia, a fines de los cincuenta o principios de lo sesenta, como *Threnody for the Victims of Hiroshima* o *Polymorphia*,

me di cuenta de que no había forma de seguir, porque no quería repetirme. Y soy consciente de que en estos años presenté obras muy destructivas. Entonces me vino la inspiración a través de la música del Renacimiento, por autores como Obrecht u Ockeghem. Fue como pasar por un purgatorio. Y como consecuencia surgió el *Stabat Mater*, *La Pasión según san Lucas* y, sobre todo, *Utrenya*, que nació después de estudiar el canto ortodoxo. A ellas hay que añadir dos piezas especialmente complejas como son el *Magnificat* y el *Canticum Cantorum Salomonis*, donde los requerimientos alcanzan niveles técnicos y expresivos peligrosamente complejos.

—Ante esto reacciona mirando al siglo XIX.

—Fue una especie de ráfaga romántica, sí. De nuevo, otra catarsis tremenda. Me volví a dar cuenta de que no tenía que seguir y fue entonces cuando me dejé llevar por el último sinfonismo romántico, especialmente por Bruckner, un autor al que no conocía bien anteriormente. Piense que en Polonia no era un compositor muy tocado, al menos en aquellos años. También empecé a valorar a compositores como Chaikovski, al que jamás había tomado en cuenta. Todo ello me pareció excitante, fresco y, de nuevo, mi música cambió. Vino el *Primer concierto para violín*, que escribí a instancias de Isaac Stern, *El Paraíso Perdido* y la *Segunda Sinfonía*. Esta etapa culminó con el *Te Deum*, que dediqué a Juan Pablo II. No fue una etapa demasiado larga, apenas entre 1976 y 1981, pero sí muy importante.

—Y ahora ¿en qué momento se encuentra?

—En una especie de síntesis entre la influencia de la música anterior y la auto-obligación de dejar abierta la puerta a otras opciones, en la línea del *Concierto para viola*, de las sinfonías *Tercera* (lo que hay escrito de ella), *Cuarta* y *Quinta*, o del *Segundo concierto para violín*. Después de casi veinte años me mantengo en un lenguaje que todavía me sigue pareciendo válido. No sé si voy a cambiar más, si habrá una nueva vuelta de tuerca. No cierro la posibilidad. Dependerá de si encuentro algo nuevo que me brinde estímulos.

—Usted es una de las presas favoritas de algunos críticos, que le consideran reaccionario.

—No entiendo que se pueda considerar a algo vanguardia cuando lleva cincuenta años diciendo lo mismo. Y los críticos siguen inamovibles como si tal cosa. Si al menos hubiera una nueva vanguardia se podría comprender esa actitud. Pero hasta ahora todo se repite y lo que surge, en la mayo-

ría de los casos, apenas tiene un valor ¿decorativo?, por llamarlo de alguna manera. No reniego de mi obra pasada, yo formé parte de ese movimiento y de ahí salió lo que salió. No se olvide que, al estar tan encerrados en el Este, la ocasión de trabajar en el primer estudio electrónico que había en Varsovia tenía un cariz casi de protesta y yo me subí muy pronto a ese carro. Pero no me he quedado anclado en el pasado. Por eso, a veces, los críticos se comportan de un modo ridículo.

—La música seria ha evolucionado a raíz de la contaminación de otras músicas. No sería ninguna novedad. El futuro de la creación puede venir de la influencia del pop.

—En el comienzo de siglo Stravinski, Honneger o Milhaud se inspiraron en el jazz. No sé si el pop o el rock serán motivos de inspiración. Pero lo que yo escucho —en la televisión, en las salas— no me parece que aporte nada especial. Quizá en el futuro... Hasta es posible que las orquestas sinfónicas desaparezcan. Con estas generaciones nuevas que no leen, que viven de la información que les brinda internet, que sólo siguen la CNN o la MTV, no me extrañaría que se valorara a las orquestas como algo caduco.

### Ópera para niños

—Aunque las formaciones sinfónicas parecen tener un público muy estable y a la baja, la ópera parece vivir un renacimiento.

—He escrito cuatro óperas hasta ahora. Por cierto, *Los diablos de Loudun* va a contar con una nueva puesta en escena este mes en Turín. La quinta, como ya le he comentado, será *Fedra*, y no tardará mucho en estrenarse. También tengo en la cabeza escribir una ópera para niños, que es un mundo que me atrae mucho. Sí, es posible que esa caja mágica que es el teatro de ópera tenga más vitalidad ahora que hace unos años. Tampoco sé cómo va a evolucionar la ópera, pero este *mix-media* que vivimos incidirá sobre nuevas propuestas de teatro musical. No estoy seguro de si es muy correcto llamarlas óperas —porque me suena a una terminología íntimamente conectada con los siglos XVIII y XIX, y no sé si resistirá el envite del XXI—, pero es muy probable que surja algo por ahí.

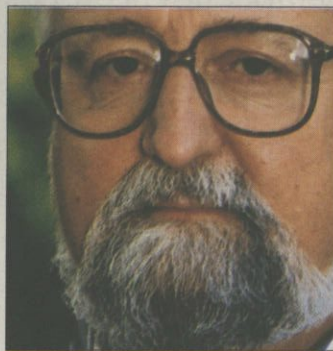
**“He tenido la ventaja de ir siempre por libre. Mi música ha estado sola porque yo no seguí la vanguardia. Siempre he buscado la diferencia, que es fruto de aplicar mis propios criterios”**

—Las nuevas posibilidades de teatros y auditorios, como el de la Ciudad de la Música de París, brindarán nuevas opciones al compositor.

—La técnica inspira a los artistas. Esto siempre ha sido así. Habrá que ver qué nuevos espacios surgen, tanto en el campo sinfónico como en la ópera. Lo que sí creo que va a desaparecer es la música de cámara. Es demasiado minoritaria y, a menos que se produzca un extraño vuelco, que todo puede ser, veo que es un campo que cada vez se estrecha más y que está casi condenado a mantenerse en el mundo del disco. De todos modos, yo despidió el año con ella, aunque sólo sea para llevar la contraria. Acabo de terminar una *Sonata para violín* dedicada a Anne-Sophie Mutter, que la tocará en Londres en los próximos días, y un *Sexteto* para la Musikverein de Viena.

—Usted es un compositor comprometido con la realidad social. —Como vivía en Polonia, en una época socialmente importante, la música tenía un componente especial, ya que aspiraba a transmitir un mensaje concreto, con obras como el *Dies Irae por Auschwitz* o el *Requiem Polaco*. Seguramente, si hubiera vivido en Australia estas piezas no habrían nacido. Que conste que no hablo en términos políticos, ya que es un campo del que tanto ahora como antes me siento muy lejos. Pero aquello fue fruto de su tiempo, de un momento muy determinado de mi vida personal y de la historia de Polonia. Ahora, por ejemplo, no me inspiran Chechenia o Kosovo a la hora de componer. Con los años, vas limitando tus opciones y ves las cosas de otra manera. Que conste que he tenido la ventaja de ir siempre por libre, de que mi música ha estado sola porque yo no seguí la vanguardia de

Nacido en Debica, Polonia, en 1933, Krzysztof Penderecki es uno de los más estimados y discutidos compositores de nuestro tiempo. La evolución que ha llevado a cabo a lo largo de su intensa vida creativa refleja las contradicciones de la música seria del siglo XX. Lo mismo que otros autores, se ha visto obligado a compatibilizar su labor como compositor con la de director de orquesta, lo que le ha llevado a ponerse al frente de los mejores conjuntos del mundo, algunos de los cuales le han encomendado importantes estrenos que han sido dirigidos por batutas del prestigio de Maazel, Mehta o Rostropovich. En su haber figuran obras referenciales en la historia de la música del siglo XX, como *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1959), *La Pasión según San Lucas* (1966), *Dies Irae* (1967), *Los diablos de Loudun* (1969), *El Paraíso Perdido* (1978), el *Requiem Polaco* (1984) o *La máscara negra* (1986). Su última ópera estrenada ha sido *Ubi Rex*, de 1991. Su presencia es bastante habitual en España, donde es muy respetado en las diferentes orquestas que ha dirigido, las dos últimas la Sinfónica de Baleares y la Orquesta Ciudad de Málaga. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido director del Festival Pablo Casals de Puerto Rico y también principal director de la NDR de Hamburgo.



Darmstadt o de Donaueschingen. Siempre he buscado la diferencia, que es fruto de aplicar mis propios criterios. Me da igual lo que escribe la crítica o lo que dicen mis colegas. Lo importante es seguir un camino. Lo que hacen otros no me inspira. Casi no escucho los estrenos de los demás. ¡ Hombre! A veces te interesas. Pero no demasiado. —¿No valora nada de lo que se ha escrito recientemente?

—La última obra que me ha impactado en estos últimos diez años ha sido *San Francisco de Asís* de Messiaen. Es un lenguaje muy diferente, muy ajeno al que yo practico. Pero me hizo pensar mucho.

### Música y religión

—Es una constante citarle a usted como un compositor religioso.

—Vuelvo a repetir que crecí en un momento concreto de la historia de Europa. En Polonia la Iglesia tenía un papel fundamental en los años de la dictadura comunista de Moscú. Si analiza estos años, todo el mundo reconoce que, sin el acceso de Karol Wojtyla al papado, no se hubiera dado la caída del comunismo. Claro que parte de mi música surgió en los años cincuenta, en un momento en que la religión estaba politizada. Obras como los *Salmos* o *La Pasión según San Lucas* tienen un fuerte valor testimonial. Pero es que, además, no se puede olvidar que la tradición religiosa fundamenta la evolución de nuestra música desde el gregoriano hasta ahora. Es posible que a la gente joven no le interese porque no la necesita o porque ha encontrado algún sustitutivo. Puede ser que esté usted ante el último mohicano de este género. Pero me siento muy orgulloso de que forme parte de mi corpus.

—A la hora de componer, ¿piensa en el público?

—No, pero me siento muy feliz porque siempre he encontrado un sector que conecta conmigo. Desde la etapa experimental en Polonia, cuando era muy popular y la gente le daba un sentido político a mi obra. Pero nunca pensé en el público. Más bien es un problema psicológico. Hacer algo que se comprenda siendo honesto con lo que tú quieres decir y sin forzar la forma no es nada fácil. Pero, que conste, no escribo sólo para agradar.

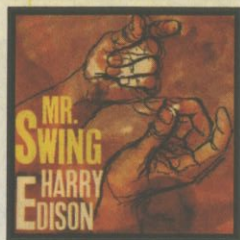
Luis G. IBERNI



**HEINRICH SCHÜTZ:**  
*Historia de la Natividad.*  
Sigiswald Kuijken. Deutsche Harmonia Mundi  
05472 77511 2 DDD

Heinrich Schütz (1585-1672) es la figura predominante de la música protestante alemana del siglo XVII. Su forma de combinar la polifonía antigua (flamenca e italiana) con el nuevo estilo concertante italiano es única, y está siempre al servicio del ideal luterano, transmitiendo fielmente el texto y renunciando al exceso metafórico del barroco.

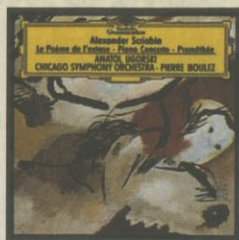
La obra que forma la base de este compacto, la preciosa *Historia de la Natividad*, es una de sus composiciones tardías. Está fechada en 1664, y en ella la síntesis de los estilos alcanza una madurez monumental y severa a la vez. Así es también la versión que propone Sigiswald Kuijken al frente del coro y la orquesta de La Petite Bande, aunque se pueden preferir lecturas más brillantes y solemnes. En ésta, las voces e instrumentos adquieren un admirable equilibrio, y la fuerza de la música llega precisamente a través de la propia desnudez del discurso, lo que otorga a los pentagramas una sorprendente modernidad. El disco se completa con otras bellísimas páginas de este compositor a reivindicar, y en tantos aspectos antecesor de J.S. Bach, como sus dos *Magnificat*, en latín y en alemán, o sus *Sinfonías sacras*. **R. BANÚS**



**HARRY EDISON:**  
*The Swinger & Mr. Swing.*  
2 CD's Verve  
314 559 868-2 DDD

La discográfica Verve dispone de las colecciones *Elite Edition* y *By Request*, en las que presenta por primera vez en compacto grabaciones legendarias que hasta hoy eran vinilos inencontrables. Y es en la "edición de élite" donde encontramos una doble joya con el trompetista Harry "Sweets" Edison como titular, una de las grandes pérdidas que el jazz ha sufrido en 1999.

Los dos discos en carpeta cuentan con la misma banda titular, y parece que ambos fueron grabados en una sola sesión, en septiembre de 1958. Estamos en años de *Hard Bop* como corriente principal y Edison apuesta por el *Swing*, que incluye en ambos títulos. Edison fue hombre de la orquesta de Basie y aquí se presenta con quinteto acompañante, con todo el sabor de las pequeñas formaciones del pianista. Y no es difícil sonar a Basie cuando se tiene a su guitarrista, Freddie Green, el pianista Jimmy Jones, el contrabajista Joe Benjamin y el baterista Charlie Pership. Compartiendo la línea frontal, el saxofonista Jimmie Forrest, que unirá su nombre al rhythm & blues con su éxito *Night Train*. Música feliz para templar una tarde de enero. **J. de CAMBRA**



**ALEXANDER SCRIBAIN:**  
*Concierto para piano.*  
*Prometeo.* Anatol Ugorski, Pierre Boulez.  
DG 459 647-2 DDD

La labor de Anatol Ugorski, que parece conectar muy fácilmente con los presupuestos de Boulez, es espléndida: posee el toque tímbrico, el sentido del ritmo y el fraseo idóneos para resaltar esas pequeñas células que definen su parte, muy de sostén, en *Prometeo* y para cantar con lirismo esas secciones de anticipación raveliana del Andante del *Concierto*.

Con ser muy buena la interpretación de estas piezas, Boulez, siempre tan cauto, no acierta —o no quiere hacerlo— a desplegar todo el arrebato apasionado y tortuoso que las define, en particular a los dos poemas. La indiscutible tensión creada por la batuta no acaba de desarrollar ese enfermizo mundo tan propio del compositor y que tan bien y tan idiomáticamente planificaban maestros rusos como Mravinski, Svetlanov, Kondrashin o, en particular, Golovanov. Arlecchino ha reeditado hace poco un sensacional disco de este último, que contiene precisamente las tres mismas partituras. Al piano, dos monstruos de la época (años 40-50), padres o abuelos de tantos pianistas de hoy: Goldenweiser y Neuhaus. Una interpretación que posee, según un crítico, "una auténtica desmesura cósmica". **A. REVERTER**

## SI VAS A CALATAYUD...

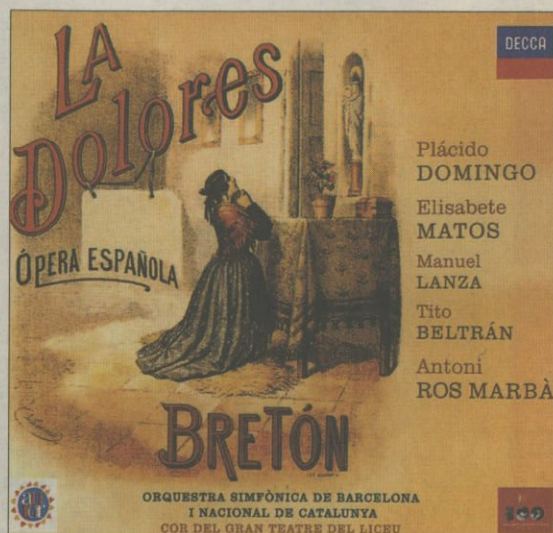
**TOMÁS BRETÓN:** *La Dolores*. Elisabete Matos, Plácido Domingo, Manuel Lanza, Tito Beltrán, Stefano Palatchi, Enrique Baquerizo, Raquel Pierotti. Coro del Gran Teatro del Liceo. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. 2 CD's Decca ORC 17 DDD.

Estamos de suerte. Una firma de tanto prestigio internacional como Decca se ha lanzado al ruedo de las recuperaciones de la lírica española. Publica ahora, en colaboración con la Fundación Autor, la ópera *La Dolores* de Tomás Bretón, y próximamente editará el *Merlín* de Isaac Albéniz. Es obvio que la presencia de Plácido Domingo en ambas grabaciones (como también en la exhumación de *Margarita la Tornera* de Ruperto Chapí en el Teatro Real) ha debido ser razón importante para la empresa.

Emilio Casares apunta en sus notas —por una vez en español— en el libro del disco que en la década de los noventa del siglo XIX se estrenaron veintinueve óperas españolas. Mucho hay, por tanto, donde investigar. *La Dolores*, representante de la escuela verista española, es de las óperas que más éxito ha tenido desde su estreno y cuenta con sus motivos para ello.

Contiene la célebre jota, página muy bien construida pero muy maltratada por los Coros y Danzas de aquella ya lejana Sección Femenina en cada primero de mayo, una arieta de tenor, un estupendo dúo de éste con la soprano y un tercer acto de formidable dramatismo desde su atractivo preludeo.

La grabación debió pasar por algún que otro percance, perceptible para oídos muy atentos en alguna nota que suena como "intercalada" y en ciertos pasajes de dúos en los que parece que las voces no lo hubieran grabado juntas. Domingo hace honor a su fama, aunque pase apuros en la zona alta, y son auténticas revelaciones el barítono Manuel Lanza y la soprano Elisabete Matos, quien va claramente de lo bueno a lo excelente. **Gonzalo ALONSO**



# LA MÚSICA EN LAS ONDAS

DOMINGO 2

## Radio Clásica

A las 8'00, en Plaza Mayor, Ciclo conmemorativo del 50 aniversario de RNE en Valencia (II). Obras de Pascual, Gershwin, Colomer y Bernstein por la Sociedad Musical de Alzira. A partir de las 9'50, Día especial "Johann Sebastian Bach,

inspiración de otros". A las 10'00, Las cantatas de Bach. A las 11'00, Bach en el piano de románticos y postrománticos (Liszt, Taussig, Busoni). A las 13'00, Las orquestaciones y transcripciones de Mahler y la Escuela de Viena (Schoenberg, Webern, Berg, Wellesz). A las 14'30, Paráfrasis y citas en la música española. A las 16'00,

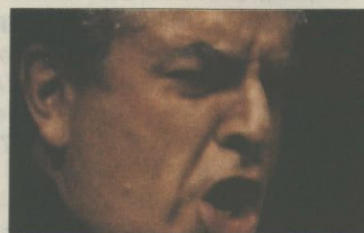
Las orquestaciones y ediciones de Stokowski. A las 18'00, Bach entre los músicos ingleses. A las 19'30, Música vocal sobre Bach (Swingle Singers, King's Singers, Bobby McFerrin). A las 21'00, Bach en forma de jazz. A las 22'30, Bach y Markevitch: *La ofrenda musical*. A las 0'00, en Música viva, Concierto-maratón en homenaje a Jep Nuix.

LUNES 3

## Radio Clásica

A las 9'00, en Programa de mano, Concierto de la Orquesta Filarmónica de Viena en el Royal Festival Hall de Londres. Obras de Haydn y Bruckner, bajo la dirección de Seiji Ozawa. A las 15'00, en Producción propia, la Orquesta de Córdoba di-

rigida por Leo Brouwer interpreta a Lecuona, Brouwer y Rachmaninov. A las 18'00, en Música en el aire, selección de *Solimán II* de Kraus. A las 20'25, en directo desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, recital del barítono **Juan Pons**. A las 23'00, en Ars canendi, La coloratura, El reino de la melodía y Figuras de la opereta vienesa.



MARTES 4

## Radio Clásica

A las 9'00, en Programa de mano, recital de Martin Haselböck en la XLVIII Semana Internacional de Órgano de Nuremberg, celebrada en la Iglesia de San Sebald. Obras de Schnittke, Pärt, Heller y Haselböck. Concurso *Let the People*

*Sing* 1999. Grabaciones de órganos históricos de la ciudad de Praga del siglo XVII a la segunda guerra mundial. A las 12'30, en A mi manera, *Juegos de niños* de Georges Bizet. A las 15'00, en Producción propia, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria interpreta la *Quinta sinfonía* de Anton Bruckner. A las 18'00, en Música en el aire, obras de

Vaughan Williams, Beethoven y Haydn. A las 19'30, en Producción propia, composiciones de R. Strauss, Sibelius y Schumann en versión de Leonidas Kavakos (violín) y la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Mario Venzago. A las 0'00, en Grandes ciclos, comienza una serie dedicada a la obra de Johann Sebastian Bach.

MIÉRCOLES 5



## Radio Clásica

A las 9'00, en Programa de mano, obras de Weber, Mahler, Debussy y Wagner por Thomas Hampson (barítono) y la Orquesta Filarmónica de Rotterdam, bajo la dirección de **Valery Gergiev**. A las 15'00, en Producción propia, concierto extraordinario del Coro de RTVE, dirigido por Mariano

Alfonso, en la Capilla del Palacio Real de Madrid. A las 18'00, en Música en el aire, composiciones de Mozart, Spohr y C.P.E. Bach. A las 19'30, en Producción propia, la Sinfónica del Principado de Asturias dirigida por Yoav Talmi interpreta a Beethoven, Bartók y Dvorák. A las 23'00, en La hora española, composiciones de Castro y Bagueer.

JUEVES 6

## Radio Clásica

A las 9'00, en Programa de mano, Cecilia Bartoli (mezzosoprano), Daniel Barenboim (piano y dirección) y la Orquesta Filarmónica de Berlín interpretan obras de Wolfgang Rihm y W.A. Mozart. A las 12'30, en A mi manera, *Escenas de niños*

de Robert Schumann y *Música para niños* de Sergei Prokofiev. A las 13'00, en Álbum de discos, obras de Bach, Telemann y Pandolfi. A las 15'00, en Producción propia, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla dirigida por Christian Badea interpreta composiciones de Webern, Weber y Brahms. A las 18'00, en Música en el aire, obras de

Weber, J.S. Bach, Brahms y Kern. A las 19'30, desde el Teatro Real de Madrid, *La Bohème* de Giacomo Puccini, con María José Martos, Vicente Ombuena, Ángeles Blancas, Miquel Ramón, Gordon Sandison, José Julián Frontal, Stefano Palatchi, Coro del Teatro de la Zarzuela y Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Arthur Fagen.

VIERNES 7

## Radio Clásica

A las 9'00, en Programa de mano, Primavera de Praga 1999. *Mi patria* de Smetana por la Filarmónica Checa dirigida por **Charles Mackerras**. A las 15'00, en Producción propia, XVI Festival de Música Sierra Musical. Obras de Mozart,

Webern y Beethoven por el Cuarteto Casals. A las 19'30, en Cuatro siglos de ópera, Homenaje a Alfredo Kraus. A las 20'00, en Producción propia, la Orquesta de Valencia dirigida por Gómez Martínez toca a Stravinski, Blanquer y Falla. A las 22'00, en Los colores de la noche, *Stabat Mater* de Pergolesi por June Anderson y Cecilia Bartoli.



SÁBADO 8

## Radio Clásica

A las 9'00, en Plaza Mayor, Ciclo conmemorativo del 50 aniversario de RNE en Valencia. Obras de Carrascosa, R. Strauss, Cremer, Gershwin, Rimski-Korsakov y Giménez por la Armónica de Buñol. A las 12'00, en Producción pro-

pia, Pascal Rogé (piano) y la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid dirigidos por Roberto Benzi interpretan a Ravel y Schumann. A las 16'00, en El mundo de la fonografía, centenario de dos maestros franceses: Pierre-Octave Ferroud y Maurice Jaubert. A las 19'00, en El fantasma de la ópera, recital de Frederica von Stade (mezzo)

y Martin Isepp (piano) en el Festival de Edimburgo 1976. A las 20'00, Temporada de Ópera de Euroradio 1999-2000. *Norma*, tragedia lírica de Vincenzo Bellini con Marina Mesheriakova, Ruxandra Donose, Jean-Pierre Furlan, Alexander Anisimov, Coro y Orquesta de la Canadian Opera Company de Toronto dirigidos por Stephen Lord.

## REVISTAS

### CD COMPACT

Número 127. Diciembre, 1999.  
650 pesetas

Dos de los directores españoles de mayor prestigio en la interpretación de la música antigua, Eduardo López Banzo y Miguel Sánchez, son protagonistas de sendas entrevistas. Se incluye también un capítulo de la última novela de Günter Grass, *Mi siglo*, en la que el Premio Nobel relata los comienzos de la industria discográfica en Alemania. Los críticos de la revista escogen los discos más destacados del siglo, y hay una semblanza del director de orquesta inglés Sir John Barbirolli. Asimismo prosigue el monográfico sobre el clasicismo.

### LA CAÑA

Número 25. Diciembre, 1999.  
1.500 pesetas

Esta excelente revista, que publica la Asociación Cultural España Abierta, dedica su último número a estudiar la repercusión del flamenco en Cataluña. Barcelona ha sido una de las ciudades, fuera del ámbito de Andalucía, donde el arte flamenco ha tenido un mayor arraigo. Se traza un recorrido por la Barcelona de los cafés cantantes y de los "colmaos" flamencos, como el Café Sevillano, el Concierto Barcelonés o el Edén Concert, hasta llegar al movimiento flamenco de hoy en Cataluña, uno de los más significativos del momento, ilustrado con magníficos textos y documentos gráficos.

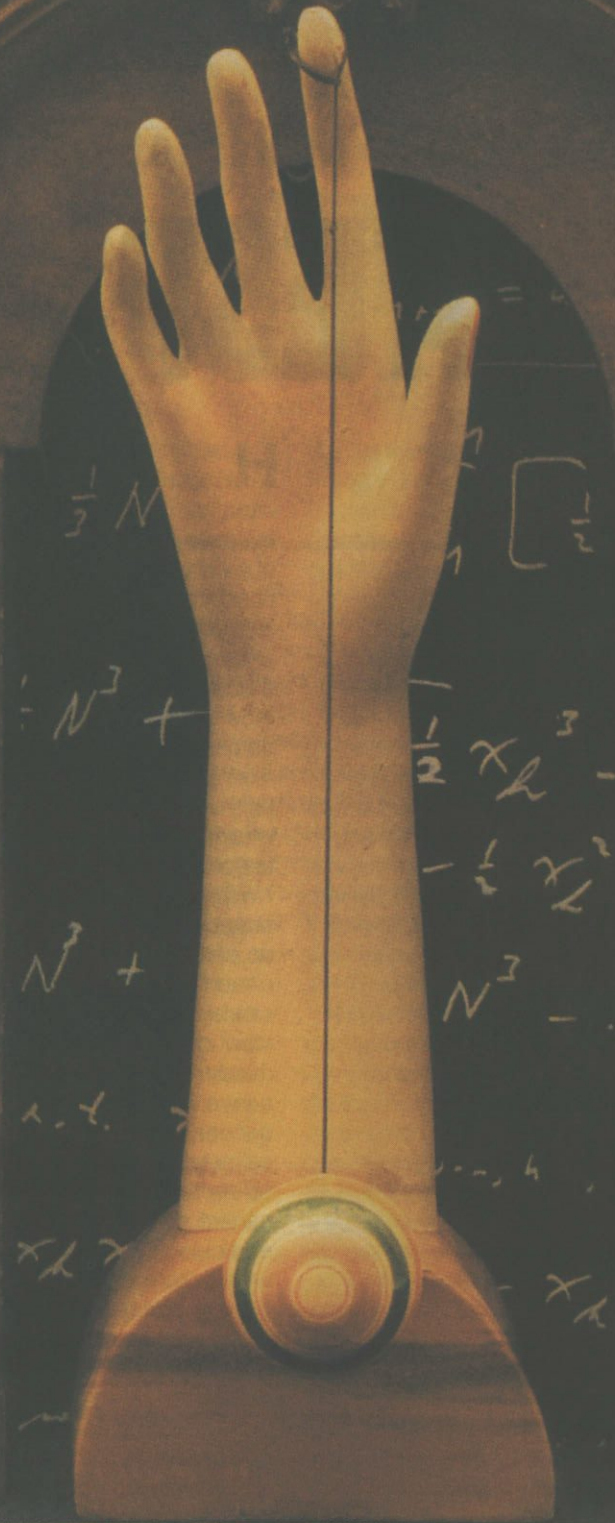
### RITMO

Número 715. Enero, 2000.  
995 pesetas

El barítono malagueño Carlos Álvarez, que prosigue su triunfal carrera, es entrevistado en Viena. El tema del mes es *Los números uno de los últimos 1.000 años*, recordando la afortunada frase del desaparecido Jorge de Antón. En "compositores fuera del circuito" se trata la figura del bohemio Bohuslav Martinu, y en la sección "sala de audición" se insiste en el cambio de siglo con el tema *Música y milenarismo*.

COMIENZA EL AÑO MUNDIAL DE LAS MATEMÁTICAS

# EL MILENIO DE LOS NÚMEROS



# CIENCIA

A España le salen las cuentas70-71 El vigor del estudio de la matemática, por Miguel de Guzmán72 Inventos73



## AÑO MUNDIAL DE LAS MATEMÁTICAS

# A ESPAÑA LE SA

Hace un milenio, España era un centro mundial de las matemáticas gracias a la confluencia de los saberes árabe, judío y cristiano. Este año vuelve a serlo por decisión de la Unesco y de la Unión Matemática Internacional, que celebrará en Madrid su reunión anual dentro del Año Mundial de las Matemáticas. En el encuentro, los expertos fijarán los grandes retos del siglo XXI. El profesor Miguel de Guzmán, catedrático de Análisis Matemático de la Universidad Complutense, comenta para EL CULTURAL la situación de esta disciplina.

**H**oy, sin matemáticas no se va a ningún lado. Los sistemas de orientación por satélite GPS que llevan las ambulancias y los taxis (y que pronto tendrán todos los coches) requieren de un proceso matemático de filtrado de señales.

Tampoco podríamos escuchar discos compactos sin los algoritmos que codifican y corrigen los datos impresos en sus surcos (la misma técnica permite leer el código de barra de las mercancías, la letra del NIF y el código de las cuentas corrientes).

Tampoco se podrían realizar compras por Internet con seguridad si no contásemos con métodos de cifrado fiables. Sin matemáticas no sabríamos precisar cuál es la dosis ideal de los medicamentos que mantienen nuestras enfermedades a raya. La búsqueda de petróleo depende actualmente de la técnica matemática de Radon, la misma utilizada en la tomografía o los escáners. De faltarnos el apoyo de esa ciencia y su producto, la investigación de operaciones, seríamos incapaces de hacer un uso óptimo de las mangas de embarque de un aeropuerto, de organizar una red de autobuses o de distribuir eficazmente los paquetes en un servicio de mensajería.

Sus aplicaciones se extienden por doquier. El control de calidad en los procesos industriales es una cuestión de muestreo estadístico. Incluso la biología de punta se vería en un aprieto de no contar con las cadenas de Markov, una técnica de reconocimiento de patrones in-

dispensable en el descifrado del código genético para el magno proyecto del genoma humano.

Las matemáticas, en suma, son decisivas e imprescindibles en el complejo mundo altamente tecnificado que habitamos. Pese a ese hecho, esta disciplina adolece de un problema de imagen. A la inmensa mayoría de sus beneficiarios, la gente común, se le antoja un saber esotérico restringido a un puñado de iniciados, individuos poco comunicativos, por otra parte.

Disipar esa extendida percepción es uno de los motivos que guía a los impulsores del Año Mundial de las Matemáticas 2000, que comprende una densa serie de eventos a desarrollar a lo largo de todo el año, con su epicentro en Madrid, durante los días 15 a 19 de mayo, cuando el Comité ejecutivo de la Unión Matemática Internacional (IMU) celebre allí su reunión anual.

La designación de esa fecha responde en parte al propósito expreso de enlazar con el encuentro internacional celebrado en París en 1900. En esa oportunidad, una memorable conferencia del destacado investigador David Hilbert dio a conocer una lista con los 23 principales problemas matemáticos que, a su juicio, los especialistas deberían abordar en el siglo XX.

«De ese listado, la mayoría de los retos los hemos ido resolviendo a lo largo del siglo XX», precisa José Luis Fernández Pérez, catedrático de Análisis Matemático de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), y uno de los organizadores

## UN PROGRAMA MEDIDO

El 2000 depara una gran actividad en torno al Año de las Matemáticas. Este mes comienza con un acto conmemorativo en el Congreso de los Diputados en el que estará el profesor Jacques-Louis Lions. En febrero será el Senado la institución que se una al programa con la exposición *Las medidas y las matemáticas. La implantación del Sistema Métrico Decimal en España*. Se realizará también un sorteo de la Lotería Nacional. Un mes más tarde Zamora acogerá un encuentro de las sociedades matemáticas españolas y portuguesas. En mayo, la Fundación Ramón Areces llevará a cabo el simposio *Las matemáticas como soporte conceptual de las ciencias y las tecnologías*. En el Círculo de Bellas Artes tendrá lugar una mesa redonda dentro de Madrid por la Ciencia, de la Comunidad de Madrid. En julio tendrá lugar Alhambra 2000, un encuentro árabe-europeo donde se analizarán las tres culturas mediterráneas, y el III Congreso Europeo de Matemáticas en Barcelona. Ya en noviembre se celebrará una sesión especial en el simposio *La Ciencia y la Tecnología en el Nuevo Milenio*.

# LEN LAS CUENTAS

del encuentro madrileño. «Resuelto el teorema de Fermat, el único gran problema clásico citado por Hilbert que subsiste sin resolver es el entendimiento de la función Zeta de Riemann, la función que codifica la distribución de los números primos». A la vista del efecto estimulante de aquel antecedente, en 1990, la American Mathematical Society sugirió reeditar el gesto de Hilbert y convocar a expertos de primera línea para que, justo un siglo más tarde, definiesen cuáles serán los grandes retos a enfrentar en el siglo XXI.

¿Cuáles son esos desafíos? «Se trata de un repertorio de problemas bastante amplio», explica Manuel de León, otro de los coordinadores de la actividades alusivas en Madrid. «Incluye, por ejemplo, los vinculados a la modelización, es decir, la aplicación del ordenador a la elaboración de modelos teóricos más complicados y ajustados a realidades tales como el clima o las operaciones de bolsa. También figura el tema de los ordenadores cuánticos, un asunto a caballo de la física, las matemáticas y la tecnología de nuevos materiales». Lo cierto es que su identificación demandará el esfuerzo confluyente de equipos de expertos, pues hoy «es imposible que un matemático abarque él solo toda la disciplina, como

en tiempos de Hilbert». Junto con las metas centradas en el desarrollo teórico de la disciplina, la declaración del Año Mundial persigue dos finalidades relacionadas con la sociedad. La primera de ellas pasa por su impulso en el Tercer Mundo, un punto de gran prioridad para la Unesco, la entidad patrocinadora del evento.

Partiendo de la consideración de que las matemáticas puras y aplicadas son una de las claves más importantes para la comprensión, la organización internacional ha juzgado vital que sus países miembros sean capaces de alcanzar un nivel que haga posible su admisión en la IMU.

### Acartar distancias

El gran objetivo, lo hemos dicho, es acortar la distancia entre esta disciplina y la sociedad. Razones no le faltan a los organizadores: «La primera ecuación incluida en un texto reduce el número potencial de lectores en un 50 por ciento, y la segunda acaba con todos», señala Vagn Lundsgaard Hanser, presidente del comité de la Sociedad Europea de Matemáticas para los eventos del año 2000.

«En los colegios españoles la matemáticas es el 'coco', el temor de todos los estudiantes», apunta Manuel de León, que es investiga-

dor del Instituto de Matemáticas y Física Fundamental del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). «La percepción que tienen es de que se trata de algo inútil para sus vidas, reservado a un puñado de iniciados. Sobre todo, ignoran su importancia en las nuevas tecnologías».

Los especialistas reconocen su parte de culpa en la paradoja de una civilización sostenida por pilas de números cuyos integrantes huyen despavoridos de las ecuaciones. «La matemática es muy rigurosa, se expresa mediante fórmulas de gran abstracción, y por ello nos cuesta mucho divulgarla», admite Fernández Pérez.

Para ayudar a vencer esos recelos los organizadores españoles han previsto una batería de actividades dirigidas a familiarizar al gran público con la materia. Entre ellas figuran una programa dedicado a las matemáticas de «La Noche temática» de la 2; un ciclo de películas con contenido matemático organizado por la Filmoteca Española, con extensión en los festivales cinematográficos de San Sebastián, Valladolid y Huelva; emisión de un sello postal el 25 de junio de 2000 dedicado al Año Mundial; espectáculo de títeres y teatro preparado por la compañía «Recursos Educativos»; y la reivindicación de

los matemáticos españoles mediante la celebración de actos conmemorativos en sus lugares de nacimiento con el fin de acercarlos a sus paisanos.

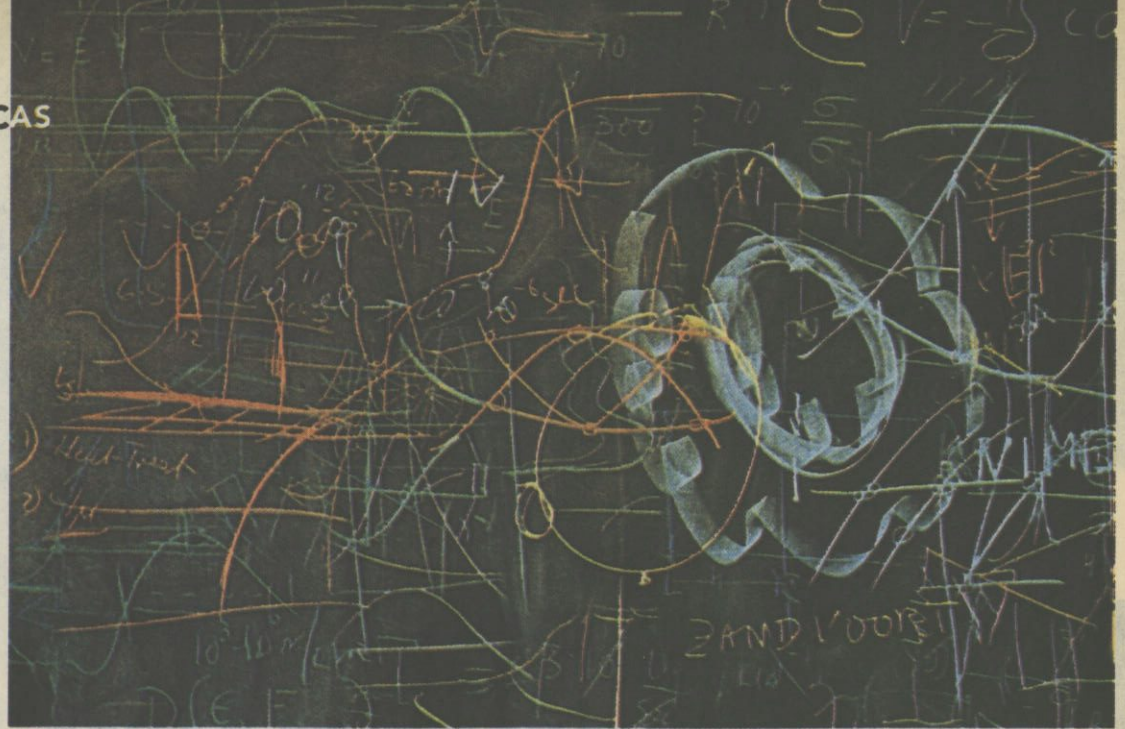
Con todas esas actividades, los organizadores confían en dar un aldabonazo en las conciencias de sus conciudadanos acerca de la necesidad de las matemáticas, una necesidad tanto más acuciante a juzgar por el estado en que se halla la enseñanza de la disciplina en nuestro país. «El fracaso escolar en la materia es evidente. En el nivel primario se enseñan muy pocas horas por semana, si las comparamos con Alemania; y algo similar ocurre en el secundario». No es un problema nuevo. Al entender de Fernández Pérez, la actual reticencia se trata de una manifestación crítica del abismo entre las dos culturas, la humanística y la científica, una situación que se remonta al siglo XVIII y que no ha hecho más que agudizarse al compás de la creciente sofisticación del saber matemático.

### Señales de cambio

Con todo, se perciben algunas señales de cambio. El notable atractivo ejercido por la teoría de los fractales prueba que algunas ramas de la matemática sí han sabido tender puentes hacia los profanos. «Su autor, Mandelbrot, era una persona consciente de la necesidad de divulgar su pensamiento», apunta el investigador de la UAM. «Es cierto que los fractales son bonitos de ver y su mismo nombre resulta atractivo. En su difusión ha jugado un papel importante cierto ingrediente romántico asociado al paradigma subyacente de la teoría del caos».

Este componente estético constituye un atributo común a todas las matemáticas, apunta Fernández Pérez, incluso a las ecuaciones en apariencias más intrincadas. «Es verdad que hace falta un nivel primero de entrenamiento para poder disfrutar lo bello de las matemáticas. Pero la mayoría de la gente se cierra en banda ante las ecuaciones, y eso es lo que queremos remediar».

Pablo FRANCESCUTTI



Apuntes de un grupo de investigadores del Centro Europeo de Tecnología e Investigaciones Espaciales

# EL VIGOR DEL ESTUDIO DE LA MATEMÁTICA

**A**l observar la situación de la matemática española de hace 50 años y la que se da actualmente en nuestro país podemos poner los ojos en muchos aspectos que nos llenan de esperanza hacia el futuro, y que en estas breves líneas trataré de enunciar.

La investigación matemática en nuestro país, a pesar de todos los pesares (endogamia, carencias en la financiación,...) ha experimentado un desarrollo espectacular, pasando del 0,0...% de la producción mundial hace 50 años al 4% en la actualidad. Algunos de nuestros investigadores son premiados y buscados internacionalmente.

Tenemos unos cuantos excelentes centros de investigación en aspectos concretos del desarrollo matemático de gran proyección internacional. Existen en nuestro entorno revistas en las que se publican trabajos de investigación de gran altura, algunas de ellas con lugares importantes en la clasificación internacional. La Sociedad Catalana de Matemáticas está organizando el Tercer Congreso Europeo de Matemáticas que tendrá lugar en Julio en Barcelona.

¿Cómo ha tenido lugar este fenómeno que no deja de asombrar a quienes observan la vida matemática pujante de nuestro país? En buena parte se ha debido a la audacia de muchos de nuestros jóvenes para salir a formarse en los centros matemáticos punteros del mundo y a las ocasiones propicias que el desarrollo de

**La investigación matemática en nuestro país, a pesar de todos los pesares, ha experimentado un gran desarrollo. Nuestros científicos son premiados**

nuestras universidades les brindó en el momento oportuno.

Por otra parte, la cohesión de la comunidad matemática en nuestro país se ha conseguido en los últimos años muy satisfactoriamente. La centenaria, en 1996 casi extinta Real Sociedad Matemática Española, ha sido restituida a la vida, pasando del 0 al

notable muy alto en tres años, con más de 1.000 miembros activos hoy día y organizando ya magníficas actividades. La formación de la Federación Española de Sociedades de Profesores de Matemáticas, creada en 1988, y actualmente con casi 5000 socios y una vida muy activa constituye una verdadera proeza en el terreno asociativo.

Un fruto, entre otros, de esta cohesión de los matemáticos de todos los niveles en nuestro país será el notable despliegue de actividades conjuntas para este año Mundial de las Matemáticas. La comunidad matemática española, a través de algunos de sus miembros, ha logrado interesar al Parlamento en este evento, hasta el punto de que en el Congreso de Diputados se va a celebrar el 21 de enero una jornada dedicada a la matemática. En el Senado tendrán lugar más adelante exposiciones y otras actividades dedicadas a lo mismo. Parece seguro que el Año Mundial de las Matemáticas servirá para que la sociedad española perciba la importancia de la matemática en muchos aspectos diferentes.

Miguel de GUZMÁN

# INVENTOS



## SIN RUIDO

No hay límites en las telecomunicaciones. Ya se acabaron los ruidos de fondo que caracterizaba a la telefonía inalámbrica. La tecnología Sound Charger Plus que ha aplicado Panasonic a su nuevo modelo, el KX-TC 1005, filtra los ruidos de fondo y aumenta la calidad de sonido al usar el portátil. Además, la tecnología digital DECT que lleva incorporada permi-

te una libertad de movimientos desconocidos hasta ahora, ya que permite su uso incluso en espacios abiertos, sin estar reñido con la calidad del sonido.

## ROBOT ASPIRADOR

Después de diez años de investigación en robótica, Dyson ha desarrollado el primer robot aspirador autónomo, que es capaz de aspirar de forma metódica toda clase de superficies y alcanzar los máximos resultados. Sólo hay que presionar un botón, seleccionar la velocidad y el DC06 limpiará la casa entera. Además, incluye el sistema de ciclones, capaces de aspirar las partículas más pequeñas, que sustituyen a la bolsa tradicional de almacenaje. El DC06 incorpora 50 sensores y tres ordenadores, capaces de tomar 16 decisiones por segundo.



## COCINA RÁPIDA

El microondas General Electric Advantium promete ser una herramienta imprescindible en la cocina durante años. Con una potencia de 1.500 vatios halógenos es capaz de calentar tres veces más rápido que cualquier microondas. La luz hace el 90 por ciento del cocinado, por lo que el sabor se mantiene intacto al salir del microondas. Todos los tiempos de cocina están preprogramados, pero un sensor mide la potencia y percibe cuándo ésta es inadecuada, con lo que ajusta automáticamente el tiempo de calentamiento que necesita el plato introducido en el electrodoméstico. Se puede adquirir por 1.300 dólares (aproximadamente, 210.000 pesetas).



## SUPER ZOOM

Con estos binoculares se pueden contar las puntas de un venado a 300 metros de distancia, y hasta distinguir las pestañas de sus ojos. Su zoom alcanza los ochenta aumentos y es adaptable con sólo apretar un botón. Su rueda central de foco automático permite visualizar en movimiento, sin perder nunca el enfoque del objeto observado. Además, lleva incorporada la última tecnología en lentes de visión destintada. Estos prismáticos ligeros, pequeños y adaptables a trípode tienen un precio de 150 dólares (24.000 pesetas, aproximadamente).



## RELOJ PROTEGIDO

No hay modo más sencillo de evitar que entre polvo y los impactos en el cristal del reloj que el diseñado por Machine Watch. Una tapa de acero protege y cubre el cristal, además de dotar al reloj de una presencia estética sin precedentes. Para consultar la hora, basta apretar un botón secreto y el mecanismo se accionará para que la tapa se levante. Su mecanismo de cuarzo tiene la precisión que se le exige a cualquier reloj suizo y hay modelos tanto para mujer como para hombre. Su precio es de 40 dólares (unas 6.400 pesetas).



## PESAS HINCHABLES

Unas pesas para viajar con ellas a todas partes. Son desmontables y, lo que parece increíble, muy ligeras. No hay más que llenarlas de agua, y lo que apenas pesaba unos tres kilos, en un momento y con poco esfuerzo llega a pesar alrededor de cincuenta kilos, según el agua que quiera verse dentro de las gomas hinchables. El paquete completo incluye ocho tipos distintos de pesas. Su precio es de 50 dólares (8.000 pesetas).



# JORGE GUILLÉN, POETA DEL MEDIODÍA

**E**l proyecto magno y precoz de Jorge Guillén es crear o recrear en verso un mundo perfecto, bien hecho, un universo solar, libre del socrático demonio del mediodía, en el que Goethe creía, pero él no. *Cántico*.

Sin duda, un proyecto de juventud, que le daría su gran libro intangible, pero un proyecto arriesgado, como todo lo joven, porque luego viene el arrabal de senectud, se ven las cosas de otra forma, o las cosas nos ven de otra forma a nosotros, y hay que terminar la obra e ir pensando en otra, porque, afortunadamente, el poeta suele tener más biografía que bibliografía. Así es como Guillén cae en *Maremágnum* y luego encuentra la Historia como sustitución de su Presente mayúsculo y con mayúscula. La Historia *-Homenaje-* también es un presente inamovible, una perfección para siempre, un planeta muerto, pero vivo, donde el tiempo ya lo ha dispuesto todo simétricamente para que el poeta lo pueda cantar.

Adolescente, un día de mi santo, con veinte duros que me dió mi madre, me compré el tomo definitivo de *Cántico*, en una librería vieja y progre de Valladolid, un libro que sería fundante de mi vida.

—Mejor te habías comprado una corbata —dijo mi madre cuando vió el libro.

Cómo explicarle que aquel tomo iba a ser mucho más provechoso en mi vida y obra que una corbata para los domingos.

*Cántico* lo leía siempre y muy pronto empecé a dar conferencias sobre Guillén en los colegios mayores de Valladolid. Para mí, las premisas de Guillén en esta obra magna son perfección, plenitud y presente. El poeta sólo canta las cosas perfectas, sólo las canta en su momento de plenitud y sólo las canta en su presente (JG siempre escribe en presente, es un poeta sin nostalgia).

Tiempo más tarde llegaba él a Valladolid, casi de incógnito (era un exiliado político o poético, no sé), y fuimos a conocerle, a casa de su familia, otro amigo con inquietudes y yo. Estaba un poco americaniza-



**Sin la guerra civil, el 27 habría sido una generación de burgueses liberales e inspirados. La guerra les volvió a todos alucinados y malditos**

do de semblante —gafas sin montura, dientes escandalosamente perfectos—, pero unos calcetines marrones y lasos dejaban ver la canilla blanca de viejo. Yo hubiera querido a mi poeta perfecto en su mundo de perfecciones. Mi amigo y yo no sabíamos qué preguntarle a JG (se lo hubiéramos preguntado todo), pero él nos facilitó la entrevista interesándose por los nuevos poetas vallisoletanos, las revistas, etc. Me firmó el gran tomo y nos fuimos.

Quiérase o no, el demonio del mediodía se me aparecía siempre, vagando yo por la ciudad, que es o era un gran pajar de luz castellana, y caminaba por las calles recitando poemas de JG a media voz, como esos locos que hablan solos. Comprendí mejor Valladolid mediante aquellos versos y comprendí que Valladolid era el Universo. Casi de niño había leído el primer *Cántico* en la Biblioteca Municipal mareándome de metáforas como ésta, "óperas de incógnito". Porque el primer Guillén todavía metaforeaba.

**D**espués, en afán de precisión, cambiaría la metáfora por lo que yo llamo "silogismo lírico". Así, "frescor hacia forma". El manantial, claro, pero no comparado con una mu-

chacha ni nada de eso, sino explicado. La irrupción del agua fresca va tomando forma comprobable, quizá forma humana, después de todo, un brazo, una pierna.

Cuando ya era yo un profesional, Guillén me escribía desde cualquier sitio del mundo, Estados Unidos, Roma o Málaga. "Lo leo a usted a diario, es usted un poeta, aunque se disface de otra cosa". Yo le contestaba siempre con emoción. Por su hijo Claudio, ese enorme ensayista, supe que una vez había dicho: "No se puede al mismo tiempo juzgar y jugar, que es lo que hace Umbral". Le hubiera respondido —ya había muerto—, "usted, con esa aliteración, jugar/juzgar, está incurriendo en lo mismo que me critica, aparte de que todo juicio ha de ser irónico, y por tanto juguetón. Y todo juego encierra una parodia de juicio". El demonio del mediodía, ya más guilleniano que socrático, seguía iluminando mi escritura puntualmente. Le

visité en una ciudad mediterránea, le vi en una película, escayolado, y ahora lo leo de vez en cuando, sobre todo en *Cántico*, con un placer de doble filo: el deslumbramiento de los versos y la *acedía* del tiempo, ese zumo de la muerte que él quiso negar, e hizo bien. Tenía la cabeza fina, un poco pequeña, que le había observado Aleixandre una vez. (Pequeña para su buena estatura). Carlos Bousoño considera que Guillén y Salinas pertenecen más a Juan Ramón que al 27.

Lorca le pedía consejos para ser él también un poeta formal, ya lo hemos contado aquí. Yo vivía aquejado del afán absoluto del joven: una poesía absolutamente pura: "Cima de la delicia, todo en el aire es pájaro". Luego comprende uno que no va para poeta puro, sino para prosista impuro.

El exilio le internacionalizó. Los falangistas le habían echado de España. Era un liberal agnóstico y culto, un profesor que aún venía un poco del institucionismo. Aunque le opinaban de Valéry, yo le he encontrado siempre más bien americanizado.

—Me encanta Valle-Inclán porque no le duele España.

Puede ser una burla de Primo de Rivera, de Unamuno, del 98, quién sabe. Sin la guerra civil, el 27 habría sido una generación de burgueses liberales e inspirados, fabulosos poetas y peatones muy urbanos. La guerra les volvió a todos alucinados y malditos. Hay un momento de éxodo en que Guillén (nunca llanto) se refugia en el ensayismo: San Juan, la poesía española. A Juan Ramón le gustaba mucho la prosa de Guillén. Y aquí Juan Ramón ya principia a ser sospechoso, como siempre. Pasada una vida, pasado yo, todavía salgo algunos mediodías a mi jardín y paseo entre los pinos diciéndome en voz alta versos de Guillén. "Cuando el agua duramente verde niega sus peces". Ah el origen gongorino y surrealista, maestro. "Cuando el espacio sin perfil resume con una nube su vasta indecisión a la deriva, ¿dónde la orilla?".

Francisco UMBRAL



**es.la.mayor.librería.del.mundo.en.  
español.es.acceso.inmediato.a.las.  
novedades.del.mercado.es.la.forma.  
más.rápida.de.encontrar.lo.que.buscas.  
es.algo.inverosímil.es.bol.com**

**bol.com**<sup>TM</sup>  
tu librería en internet



*Date prisa. Regala **MoviStar Activa***



**MoviStar Activa**

**Cógelo y habla.**

Estas navidades el regalo más esperado es MoviStar Activa. Si quieres acertar, con MoviStar Activa lo tendrás muy fácil.

Única tarjeta con roaming internacional. Consulta del detalle de llamadas a través de internet. Infórmate en el 1439 ó [www.movistar.tsm.es/activa](http://www.movistar.tsm.es/activa)



*Telefonica*  
**MoviStar**