

EL CULTURAL



16-22 de enero de 2000

**EL REGRESO DE
JOSÉ LUIS SAMPEDRO**

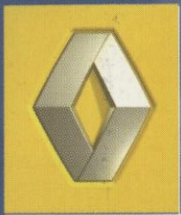
**ÁLVARO DELGADO
EROS Y THÁNATOS**

**VÍCTOR ERICE
ESCRIBE SOBRE BRESSON**

**ENTREVISTA CON
ALAN PARKER**

**HELENA ALMEIDA, EN SANTIAGO DE COMPOSTELA
IMAGEN HABITADA**

*Dentro de mí (1998),
de Helena Almeida*



RENAULT Espace



¿Y si el verdadero lujo fuera el espacio?

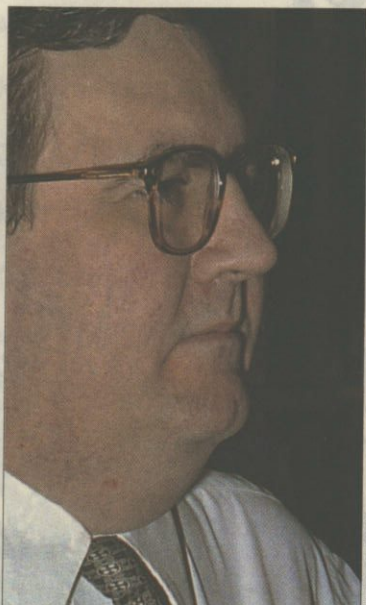
Al hablar de capacidad portaobjetos, 100 litros es lo que va del espacio al lujo. Porque lujo y no otra cosa es disponer de climatización individual, asientos multiposición, o mando a distancia para manejar, por ejemplo, el cargador múltiple de Compact Disc. Un espacio de lujo en el que cabe toda la seguridad Renault: airbags inteligentes, cinturones de sujeción programada y la garantía de conducir el coche más seguro de su clase. Del espacio al lujo sin salir de un único vehículo. PARA MÁS INFORMACIÓN, LLAME AL 902 333 500. WWW.renault.es

MUSEOS, ¿RUIDO O REFLEXIÓN?

Últimamente recibo folletos de museos, de centros de arte, de jornadas de arte, que no sé "leer", quiero decir, folletos cuya intención es ser de un lenguaje gráfico confuso, difuso, profuso, a tono con el "mensaje" al que sirven de envoltorio, que es el mensaje del "todo vale", de la cultura de lo juvenil como remedio a no se sabe qué.

Para bien y para mal, el Centro Georges Pompidou de París, que estos días reabre sus puertas, ha sido a lo largo de estos veinticinco últimos años el paradigma del museo-espectáculo. Su propia arquitectura, cuyo envejecimiento físico ha sido precisamente el que ha provocado la necesidad del remozamiento al fin culminado, simboliza su voluntad de intervenir llamativamente en la ciudad. Las primeras veces que visité ese navío futurista me resultaron un tanto molestos tanto el aire de hall de estación o de aeropuerto que tiene su espacio central como las aglomeraciones que en él se forman, y un tanto incómodas sus escaleras mecánicas entubadas y dando a un vacío vertiginoso. Luego me he ido acostumbrando, me he ido dando cuenta de que todo eso es compatible con el recogimiento, y he visto ahí excelentes exposiciones, y he participado en debates —las "revues parlées" del recordado Blaise Gautier— de alto nivel, y he sabido de la calidad de la programación de música contemporánea del IRCAM, creado por Pierre Boulez. He entendido que la parte espectacular era el tributo a pagar a la época, y que la capacidad de arrastre turístico del edificio era algo beneficioso, ya que atraía al mundo del arte moderno y contemporáneo a un público amplio, muy superior al que se sentía preocupado por las austeras salas del viejo Musée d'Art Moderne del Trocadéro, aquellas salas cuyas altas ventanas le inspiraron a Elsworth Kelly un magnífico cuadro de 1949.

Cuando hoy las noticias en torno al Guggenheim-Bilbao hemos de buscarlas a menudo, en los diarios, en las páginas de sociedad debido a las visitas al mismo de ciertos actores, o más recientemente, a la pre-



MANUEL GRAU

sencia de ilustres moteros en torno suyo, empleados como reclamo de una exposición sobre vehículos de dos ruedas, hemos de concluir que estamos ante un nuevo paso en la dirección de lo espectacular. De nuevo el fenómeno tiene su lado negativo y su lado positivo. Uno no comparte la idea de que la moto sea, por mucha literatura que le echen, un fenómeno de alta cultura. Y a la vez, a la vista está que el museo que se ha permitido esa licencia está realizando un programa de exposiciones —Rauschenberg, Chillida, Helen Frankenthaler, Richard Serra, entre otros— de primera, y que está resultando fundamental como símbolo —símbolo de convivencia en paz— para la ciudad de Bilbao en particular, y para el País Vasco en general.

Entre los fenómenos que me llaman la atención últimamente está esa moda intelectual, que como siempre nos llega de los Estados Unidos—sólo por eso encuentro significativa la exposición de las motos—, de darle gran importancia a fenómenos procedentes de los medios de comunicación de masas. Se les da la palabra, en museos y centros de arte, a los disc-jockeys o a las estrellas de la canción o del baile. Queda muy "chic" reproducir, en "Artforum", una viñeta de los Simpson o un fotogra-

La cultura del espectáculo, del ruido, es un dato de época, a aceptar como tal, sin ponernos demasiado apocalípticos, pero la tarea del artista, es, hoy como ayer, crear espacios de silencio

ma de película porno o el retrato de una cantante de moda. Ciertas exposiciones comprometidas tienen el aire de una almoneda, de un zoco, de un rastro o "flea market" neoyorquino.

Directamente relacionado con eso, y a propósito de esas exposiciones comprometidas, está ese otro fenómeno cultural, de mayor calado porque supone una (relativa) renovación del viejo discurso "gauchiste", que implica promover una cultura de las distintas marginalidades, y ahí está la proliferación de las exposiciones "de género", ese arte y ese discurso sobre el arte que ponen el acento de nuevo en los contenidos, ese nuevo realismo social promovido por los partidarios del compromiso y del arreglar el mundo y de la adjetivación: arte feminista, arte gay —recientemente encontré así catalogada, en internet, la poesía de Xavier Villaurrutia—, arte antirracista, arte antiviolento, arte ecologista, arte del Tercer Mundo, arte, en una palabra, políticamente correcto...

La cultura del espectáculo, del ruido, es un dato de época, a aceptar como tal, sin ponernos demasiado apocalípticos, pero la tarea del artista, y del "amateur" de arte, me parece que es, hoy como ayer, crear zonas, espacios de silencio, ese silencio necesario para que las obras auténticas —intemporales por definición: ver los impecables razonamientos de George Steiner al respecto— hablen, para que el gran arte —llámese Matisse o Klee, Tanguy o Morandi, Lichtenstein o Peter Halley, Mondrian o Helmut Federle— pueda ser contemplado como se merece. A mi modo de ver sigue estando a la orden del día la vieja idea moderna,

de que las artes han de converger, articularse, contaminarse.

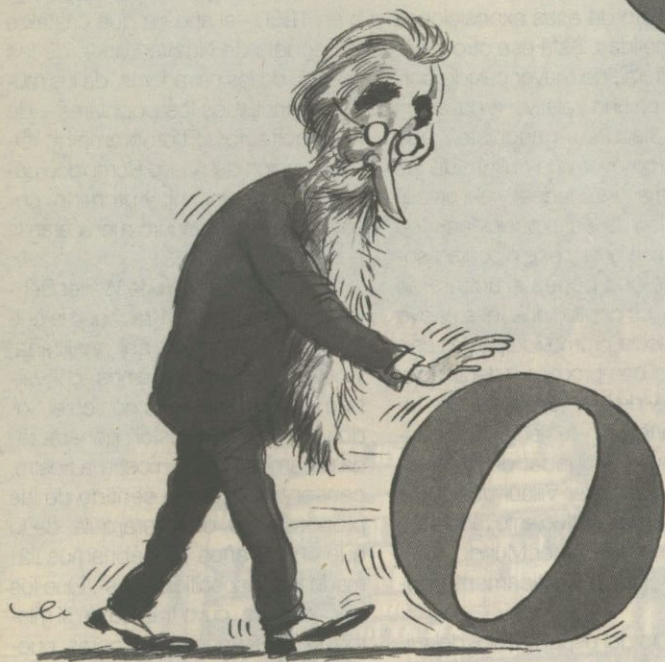
Los artistas plásticos tienen mucho que aprender, hoy como en 1913 —el año del *Transiberiano*—, o en 1924 —el año del "Manifeste du surréalisme"—, o en 1950 —el año en que cristaliza la Escuela de Nueva York—, de los poetas, de los narradores, de los músicos —incluidos los populares—, de los arquitectos. El programa de reinauguración del nuevo Pompidou parece que va por ahí, y promete cosas que a buen seguro merecerán la pena.

Como en la época de Walter Benjamin o de Siegfried Kracauer, la cultura de masas debe ser analizada, y puede, en ciertas manos, convertirse en gran arte. Pero no son el "todo vale" ni la confusión generalizada el camino. Intentemos, a la postre, conservar un cierto sentido de las proporciones, de la jerarquía, de lo que en los años 70 habríamos llamado las "especificidades". Que los disc-jockeys, cuyo trabajo en sí mismo, en su terreno, a sus horas, puede ser fantástico, no se conviertan en los nuevos árbitros de la elegancia por venir en el terreno de la pintura. Que las revistas de arte no entronquen el espectáculo de lo futil y lo epocal. Que el museo siga siendo considerado, con todas las modificaciones pertinentes, como un lugar de silencio y reflexión, y no de ruido y confusión. En definitiva, que el proyecto cultural que se trata de construir entre todos, en este incierto tránsito entre dos siglos, no sea el modelo "planta joven" de los grandes almacenes.

Juan Manuel BONET

Más Teatro en el

2000



Otro milenio a escena



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Ajuntament  de Barcelona
Institut de
cultura.




Ayuntamiento de Madrid
Concejalía de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes

PORTADA: FOTOGRAFÍA DE HELENA ALMEIDA. PRIMERA PALABRA, POR JUAN MANUEL BONET **3 LETRAS** FERNANDO DE ROJAS. LA CELESTINA **9** MONTESQUIOU, EL ARTE DE APARENTAR **12-13** EL AMANTE LESBIANO, DE JOSÉ LUIS SAMPEDRO **16-18** JAMES ELLROY: OLA DE CRÍMENES **21** TRES APROXIMACIONES A LA FIGURA DE JUAN PABLO II **24-25** ÚLTIMA PALABRA: MANUEL DE LOPE **26 ARTE** LOS DUBUFFET DE DUBUFFET **28-29** JOSÉ MARÍA SICILIA **30** DOS REVISIONES DE MOMPÓ **31** ÁLVARO DELGADO, EL AMOR Y LA MUERTE **32-33** HELENA ALMEIDA, DIBUJO HABITADO **36-37** "LA ALEGRÍA DE VIVIR", DE MATISSE, POR VALERIANO BOZAL **38-39** BORROMINI Y EL UNIVERSO BARROCO **40-41** ITINERARIOS DIVERGENTES **42** **TEATRO** CARTELERAS DE MADRID Y BARCELONA **44-45** "GALILEO", DE BERTOLT BRECHT **46-47** "EL ASUNTO", DE LLUÏSA CUNILLÉ **48-49** LEPAGE PRESENTA EN BARCELONA "EL POLÍGRAFO" **50** **CINE** ENTREVISTA CON ALAN PARKER, DIRECTOR DE "LAS CENIZAS DE ÁNGELA" **52-55** VÍCTOR ERICE RECUERDA A ROBERT BRESSON: "EL CINEMATÓGRAFO Y SU QUIMERA" **56-58** **MÚSICA** "CABALLERO DE LA ROSA" EN BILBAO **60** TORRES-PARDO Y HALFFTER-CARO EN MADRID **61** ENTREVISTA A JAMES CONLON **62-64** DISCOS **65** RADIO Y TV **66** **CIENCIA** TRASTORNOS DEL SUEÑO. LA EPIDEMIA DEL SIGLO XXI **68-70** INVENTOS **71** "LA BELLEZA DE LA CIENCIA", DE ANTONIO FERNÁNDEZ-RAÑADA **72-73** LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL **74**

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefónica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca 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. Gurpequi, B. Hernanz, F. Iwasaki, L. G. Iberní,

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. Suffield, 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

ARTE CUBANO

más del allá 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



PRIMERAS PÁGINAS
DE "EL AMANTE LESBIANO"

EL ÚLTIMO SAMPEDRO

MERCEDES RODRIGUEZ

LETRAS

Fernando de Rojas: La Celestina⁹ Robert Montesquiou: El arte de aparentar¹²⁻¹³ El amante lesbiano, de José Luis Sampedro¹⁶⁻¹⁸ James Ellroy: Ola de Crímenes²¹ George Weigel: Biografía de Juan Pablo II²⁴⁻²⁵ Última palabra: Manuel de Lope²⁶

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	1	11
2	Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	2	7
3	Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	3	10
4	Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	6	11
5	Madera de Boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	5	14
6	El egoísta	Natíel Preciado	Planeta	9	6
7	Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	4	4
8	Mi siglo	Günter Grass	Alfaguara	7	11
9	Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	10	8
10	El hereje	Miguel Delibes	Destino	8	4

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	1	13
2	Lo es	Frank McCourt	Maeva	2	8
3	La sección femenina	Luis Otero	Edaf	4	4
4	El Vaticano contra Dios	Los Milenarios	Ediciones B	3	9
5	Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	6	2
6	Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	5	15
7	Aznar	J. Díaz Herrera/I. Durán	Planeta	7	4
8	Estupidario. Antología del disparate	R. Gabilondo/Del Val/Zumeta	Aguilar	9	2
9	Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	-	1
10	El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	-	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	16
2	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	2	16
3	El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	4	12
4	¿Qué me quieres amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	3	14
5	El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	5	15
6	El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	8	15
7	Los santos inocentes	Miguel Delibes	Destino	7	3
8	El silencio de los corderos	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	-	7
9	Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	9	12
10	El Aleph	Jorge Luis Borges	Alianza	-	11

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	16
2	Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	3	16
3	Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	4	14
4	Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	2	16
5	Cartas de cumpleaños	Ted Hughes	Lumen	6	4
6	Obra poética	Jose Ángel Valente	Alianza	5	2
7	El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	7	16
8	Antología poética	José Hierro	Espasa Calpe	10	12
9	Poesía amatoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	9	6
10	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	8	3

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	15
2	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	3	11
3	Comida amiga	Mª José Roselló	Plaza & Janés	2	6
4	Gramática descriptiva de la lengua...	Bosque y Demonte	Espasa Calpe	7	9
5	El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	5	7
6	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	6	7
7	La sencillez de saber estar	Carla Royo	Martínez Roca	4	15
8	Relajación para saber vivir	Calle y Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	-	9
9	Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	9	3
10	Guía Campsa 99	V.V.A.A	Campsa	-	15

Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitat. 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 Dalmáu. Gijón: Paradiso. Granada: Continental. Guadalajara: Cobos. Huelva: Saltés. Huesca: Casa de las Novelas. Jaén: Metrópolis. Gutiérrez. León: Pastor. Logroño: Santos Ochoa. Lugo: Souto. 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: Alfár. 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 M. Manfredi (Grijalbo)
- El Alquimista**
Paulo Coelho (Planeta)
- El caballero de la armadura...**
Robert Fischer (Obelisco)
- Menem. La vida privada**
Olga Wornat (Planeta)
- Los nietos nos miran**
Juana Rottenberg (Galerna)

ESTADOS UNIDOS

- Harry Potter and the Chamber...**
J. K. Rowling (Scholastic)
- Timeline**
Michael Crichton (Knopf)
- Saving Faith**
David Baldacci (Warner)
- Tuesdays with Morrie**
Mitch Albom (Doubleday)
- Tis**
Frank McCourt (Scribner)

FRANCIA

- Stupeur et tremblements**
Amélie Nothomb (Albin Michel)
- Je m'en vais**
Jean Echenoz (Minuit)
- L'enfant léopard**
Daniel Picouly (Grasset)
- L'Odyssee blanche**
Nicolas Vainer (Robert Laffont)
- L'omerta française**
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)
- Los amantes de Puerto Vallarta**
Robert James Waller (Océano)
- Memoria de la izquierda**
José Woldenberg (Cal y arena)
- Curso de redacción**
Beatriz Escalante (Porroea)

REINO UNIDO

- Bridget Jones: The Edge of Reason**
Helen Fielding (Picador)
- The Fifth Elephant**
Terry Pratchett (Doubleday)
- Adrian Mole: The Capuccino Years**
Sue Townsend (Michael Joseph)
- Walking with Dinosaurs**
Tim Haines (BBC)
- Who Wants to be a Millionaire?**
Question Masters (Boxtree)

Medios consultados

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

TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA

FERNANDO DE ROJAS

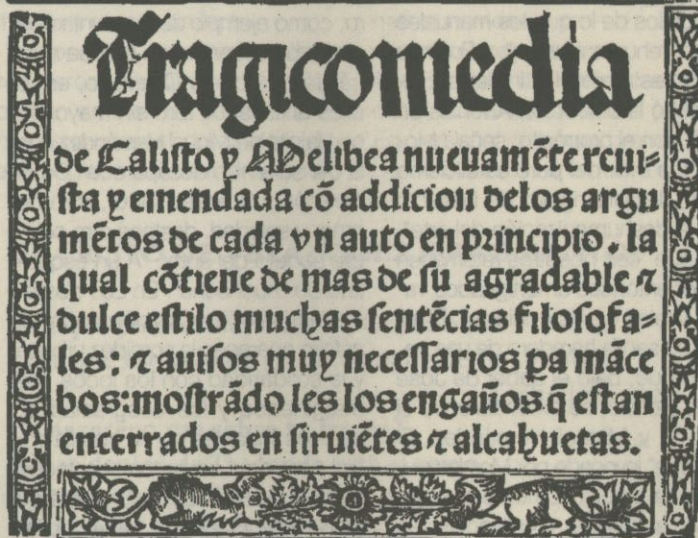
Edición facsímil, dirigida por Nicasio Salvador Miguel. Inst. Alfons el Magnánim-B. N., 1999. 2 vols. 195 páginas + facsímil, 8.000 pesetas

A fines del siglo XV (seguramente en Burgos, 1499) aparece la primera edición de *La Celestina*, como "comedia" en dieciséis actos. Tal vez un año después se reedita, ampliada a veintidós actos, en Salamanca, convertida en "tragicomedia". El año que acaba de terminar se conmemoró, pues, el quinto centenario de la aparición de este libro singular, de incalculable mérito literario, verdadero *bestseller* ya en su tiempo —sólo en el Siglo de Oro parece que se hicieron doscientas ediciones, de las que la mitad se han perdido.

Para celebrarlo, la Institución Alfons el Magnánim de Valencia, en colaboración con la Biblioteca Nacional de Madrid, han publicado el texto extenso y definitivo de la obra maestra de Fernando de Rojas (h. 1470-1541), siguiendo la edición de Valencia, imprenta de Juan Jofré, 1514, por el ejemplar de nuestra Biblioteca Nacional (R 4870).

Dos tomos, guardados en sobria caja protectora, integran la presente edición. Uno reproduce en facsímil la edición aludida, con una maestría tipográfica y un buen gusto singulares. Las tapas, exentas, aparecen cubiertas de moaré morado, con las guardas y el *ex libris* de Salvá, que poseyó este ejemplar. Buen papel marfileño ofrece el texto con notable nitidez, en caracteres góticos, reproduciendo a línea tirada los diálogos. El nombre de los personajes aparece en ellos abreviado *more dramático*, al principio de cada intervención. Los grabados, muy bellos en su ingenio primitivismo, llenan el libro de ensoñación. El volumen, en conjunto, es grato a la vista y al tacto, y resulta tan útil como exquisito.

El otro tomo da la transcripción paleográfica de la "tragicomedia", hecha con gran esmero. La foliación intercalada permite cotejar cualquier pasaje con el facsímil. Una cincuentena de páginas precede a la transcripción, incluyendo cuatro estudios: el literario, obra de Nicasio Salvador; el de la edición valenciana del año 1514, de



Patrizia Botta; el referente a Alonso de Proaza, cuidador de dicha edición, y el dedicado al impresor, Juan Jofré, ambos de José Luis Canet.

Estos trabajos, pese a su obligada brevedad, abordan todos los aspectos referentes a la obra de Fernando de Rojas y a la edición reproducida. Nunca siente el lector, sin embargo, en ellos el agobio de lo forzosamente comprimido.

Estamos ante unas síntesis que, paradójicamente, dan la sensación

de no sufrir problemas de espacio.

A lo largo de su lectura se nos va precisando la biografía de Fernando de Rojas, el alcance de su condición de converso, las distintas versiones de su obra, fechas de edición, perfil de los personajes, fuentes, lengua y estilo. Luego se analizan las interpretaciones que se han hecho de ella, su éxito editorial, la personalidad y la labor del colector Alonso de Proaza y del impresor Juan Jofré, con un catálogo de los libros que éste publicó.

Al acabar la lectura, nos acongoja la muerte del apasionado Calisto, el suicidio de su amada, y el caminar del universo indiferente a todo. Nos sobrecoge la inexorable efimeridad del gozo

Especial atención merece lo relativo al género literario. Para algunos, *La Celestina* es una novela peculiar. Para otros, un diálogo destinado a la lectura. La mayoría de los críticos, sin embargo, la adscriben al género dramático —es claro su parentesco con la comedia humanística—, por su estructura interna y externa, su dinamismo, el agónico desarrollo de su argumento, etc.

El que su longitud la haga difícil de representar no invalida esas razones, pues por su misma especificidad literaria la "tragicomedia" es representable en el escenario virtual de la imaginación del lector, un poco al modo de la composición de lugar ignaciana. Por lo demás, la obra, o fragmentos de ella, se han escenificado en ocasiones con éxito.

Nuestra sensibilidad, alertada por tantas y tan ilustradoras noticias, se emociona relejendo *La Celestina*, mientras acaricia con los ojos los viejos tipos de imprenta. Toda la tragedia del libro se desnuda ante nosotros. ¿Por qué esa terrible desgracia de dos jóvenes que se aman en flor, mientras les aguarda un futuro aparentemente perfecto? La polisemia del signo literario nos fascina. ¿Estamos ante una denuncia de la situación de los conversos, ante una condena del amor carnal, una sátira del amor cortés, o la plasmación de una filosofía del pesimismo? ¡Quién sabe!

Lo cierto es que, al acabar la lectura, nos acongoja la muerte del apasionado Calisto, el suicidio de su amada, el llanto de un viejo padre destrozado, y el caminar del universo indiferente a todo.

Nos sobrecoge, en suma, la inexorable efimeridad del gozo, el implacable ajusticiamiento de quien ha cometido el delito de nacer. Esto nos afecta a todos. Por eso empezamos leyendo los góticos tipos de *La Celestina* como curiosa arqueología literaria, y acabamos llorando nuestra condición de nacidos.

Cristobal CUEVAS

POR AQUÍ PASÓ UN HOMBRE

RAFAEL MORALES

Comunidad de Madrid. Madrid, 1999, 216 páginas, 1.500 pesetas

Con esta antología se inicia la colección "Poesía en Madrid", que dirige Pureza Canelo y financian la Comunidad de Madrid y la Fundación Gerardo Diego. De la presentación que le antepone Gustavo Villalpalos deduzco que va a dedicarse a los poetas que, con independencia de su lugar de nacimiento, han vivido en la capital y la han convertido en tema de inspiración de sus versos. La decisión es acertada: "Ubi bene, ibi patria", según Cicerón. Por qué no iba a ser poeta de Madrid un talaverano, si lo es de Cantabria un madrileño. Coincide la publicación con los ochenta años de un poeta cuyo nombre no falta en ningún recuento, por apresurado que sea, de los hitos de nuestra poesía de posguerra, y que tiene en su haber el premio Nacional de Literatura, la dirección de la *Estafeta Literaria* y algo igualmente valioso: el mérito de haber reconocido, sin reservas y sin sentirse amenazado, la necesidad y la calidad del cambio estético que se produjo a mediados de la séptima década de este siglo. Sin duda gracias a la pretensión integradora que reconoce en su "Introducción" como su creencia básica y permanente a lo largo del tiempo: "En ocasiones, la mirada del poeta es crítica, rechazadora de dolores e injusticias; (...) en otras canta el gozo de la luz, del amor o de la belleza del mundo (...) Todo es materia única para su poesía (...) Siempre he deseado que la mía responda a lo más noble y hondamente humano, pero eso no basta; (...) siempre he tenido viva intención de lograr que la emoción humana se funda hondamente con la artística, sin la que el poema no puede existir".

Los poemas seleccionados proceden de las ocho colecciones pu-

blicadas entre *Poemas del toro* (1943) y *Entre tantos adioses* (1993), más un apéndice de inéditos. Morales inicia su trayectoria en aquella primera posguerra que Víctor García de la Concha ha caracterizado por la presencia de tres temas entrelazados: amor, religión, imperio. Una época de poesía religiosa de villancico y belén, de serenidad clásica bajo el patrocinio de un Garcilaso tan soldado como poeta, secuestrado y privado de la tensión romántica que en él vieron el Pedro Salinas de *La voz a ti debida*, o el Altolaguirre de la biografía de 1933. Pronto empezaron a manifestarse los indicios de lo que los manuales llaman "rehumanización", y *Poemas del toro* está entre los iniciales. El libro abrió la colección Adonais en 1943, con el propósito, señala Morales, de "huir del puro esteticismo lúdico, de la fría rigidez del intelecto y de la deshumanización del arte", para que "con nosotros retomasen los por entonces amortiguados valores vitales o existenciales". El intento se sentía heredero de una tradición que, bajo el saber de José M^o de Cossío, se extendía entre el Barroco y Miguel Hernández. El "nosotros" invocado por Morales alude a una amplia corriente que engloba actitudes existencialistas —desde el intimismo becqueriano al tremendismo—, vivencias religiosas conflictivas hasta la heterodoxia y criptodenuncias políticas que fueron el precedente de la inmediata poesía social. Un "nosotros" sumamente diverso en el que caben Vicente Aleixandre —*Sombra del Paraíso*—, Dámaso Alonso —*Hijos de la Ira*—, Carlos Bousoño —*Primavera de la Muerte*—, José Hierro —*Tierra sin nosotros*—, Eugenio de Nora —*Pueblo cautivo*—, Blas de Otero —*Ángel*

fieramente humano—, Leopoldo Panero —*La estancia vacía*—, Luis Rosales —*La casa encendida*— y Gaos, Hidalgo, Valverde y otros muchos. Todo ello bajo el dogma de la función comunicativa, antes que estética de la poesía, y el patrocinio de Antonio Machado y Unamuno. La situación, con excepciones como el grupo Cántico, el Postismo y ciertos ecos superrealistas, no se modificará en lo esencial hasta la generación del 50.

El valor documental de los primeros libros de Morales es, por lo tanto, indiscutible. Se incluye una amplia selección de *Poemas del toro*, como ejemplo de la voluntad de concebir el soneto en la línea más cálida de Lope y Quevedo, entre ellos el titulado "Toro sin mayoral", con la cita de Miguel Hernández que la censura hizo desaparecer. De *El corazón y la tierra* (1946), libro de amor y soledad, destaca otro célebre soneto del autor, "A un esqueleto de muchacha". En *Los desterrados* (1947) y *Canción sobre el asfalto* aparecen la sordidez urbana y la solidaridad con los locos, los marginados y los desgraciados, asuntos lindantes con la poesía social pero más cercanos al enfoque afectivo de *Retratos con nombre* de Aleixandre. El libro de 1954 contiene otro conocido soneto, el dedicado "Al cubo de la basura".

Sin olvidar la significación histórica de los libros citados y de los tres siguientes, la parte de la obra de Morales que más puede interesar al lector de hoy la forman los poemas breves e impresionistas de *Entre tantos adioses* y de la serie, inédita en forma de libro, en la que el autor trabaja actualmente.

Guillermo CARNERO

HERMES NÚMERO 15

800 pesetas

Esta revista artesanal reúne tres veces al año a un grupo de escritores y artistas toledanos. Editada por la asociación cultural Hermes4, está dirigida y coordinada por M. A. Ricas y J. Pino. En contra de lo que desearían sus componentes, hasta el momento su difusión no ha sobrepasado el reducido ámbito al que pertenece. La publicación de Hermes brinda la oportunidad de descubrir poesía y opinar sobre el contenido de sus páginas a todos los que se deleiten con este género ("Hermes", c/Oslo, 8-3º D, tel: 925 21 37 69).

POR EJEMPLO NÚMERO 12

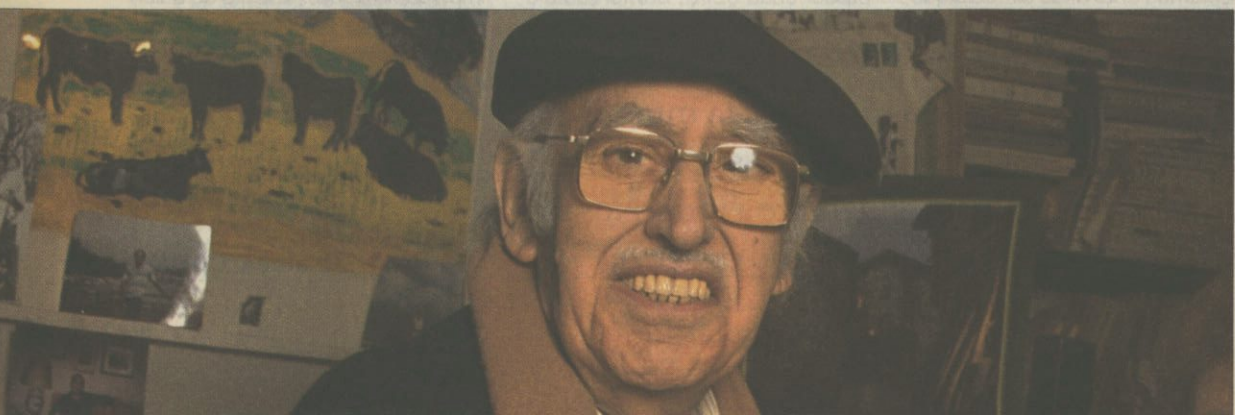
800 pesetas

En este número, la Asociación Cultural "Poesía Por Ejemplo" pone al corriente a todos los aficionados sobre las últimas novedades editadas en poesía. José Cereijo, se encarga de descubrir en el *Diario Póstumo* de Montale "un muy hermoso libro de un gran poeta". Los *Sonetos venecianos* de Von Platen, el *Monsieur Teste* de Valéry, o *La llegada del mal tiempo* de Ángel Guinda son otros de los libros explorados en esta entrega protagonizada por el realismo mágico de la poesía de Crespo.

NADIE PARECÍA NÚMERO 2

350 pesetas

José Mateos, Abel Feu y Enrique García Maiquez dirigen esta publicación que tiene el sello de la editorial sevillana Renacimiento. En este su segundo número, se encuentran los versos de Jaime García-Máiquez, un joven poeta murciano a quien se le ha concedido el premio Luis Cemuda 1999 o de Eduardo García (Sao Paolo, 1965), a quien José Luis García Martín incluye en su *Antología de la generación del 99*. Y en la memoria de José Mateos, el homenaje póstumo a un gran poeta, Claudio Rodríguez.



MERCEDES RODRÍGUEZ

OBRAS COMPLETAS IV. (POESÍA)

MIGUEL DE UNAMUNO

Edición de Ricardo Senabre. Biblioteca Castro. Madrid, 1999. 967 páginas, 7.500 pesetas

Miguel de Unamuno fue un poeta público —o mejor, publicado— tardío: hasta 1907, entrado ya en la cuarentena, no entregó sus primeras *Poesías*. La lírica le atrajo, sin embargo, desde la juventud, y más tarde se tuvo ante todo por poeta. La percepción de que en este registro estaba su personalidad literaria más honda, íntima y auténtica la declaraba en 1912 en carta a Ortega y Gasset. Aunque sé que usted no gusta de mi poesía, le dice, "tengo la flaqueza de creer que soy poeta o no soy nada". La misma carta contiene otra reveladora confesión: "Ni de filósofo, ni de pensador, ni de erudito, ni de filólogo me precio; sólo presumo de ser un buen catedrático y un sentidor o un poeta". Los dos últimos sustantivos, casi sinónimos en el latir del autor, otorgan un peso a lo emocional matizado por el conocido verso que abre el "Credo poético" de aquel poemario: "Piensa el sentimiento, sienta el pensamiento".

Estos pocos elementos dan unas claves básicas de la lírica del rector salmantino y permiten comprender cuán propicio le resultaba este género como vehículo idóneo para expresar su yo reflexivo, paradójico y atribulado. Ninguna otra clase de escritura entre las múltiples que practicó ofrecía semejante posibilidad de plasmar el sabido ideal unamuniano consistente en "pensar alto y sentir hondo". Por ello se entregó a la poesía con tal dedicación que en la edad madura se convirtió en lírico torrencial y desigual, y, además, con gustos y manías a contracorriente. Prueba esta perseverancia la cadencia continua de los libros que siguen al inicial: *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920), *Rimas de dentro* (1923), *Teresa* (1924), *De Fuerteventura a París* (1925) y *Romancero del destierro* (1928).

Todos estos títulos ocupan un tomo en la edición en marcha de las *Obras completas* de Unamuno, preparada y prologada por Ricardo Senabre. No terminó ahí la dedicación a la poesía del controvertido noventayochista pues compuso también un *Cancionero* con

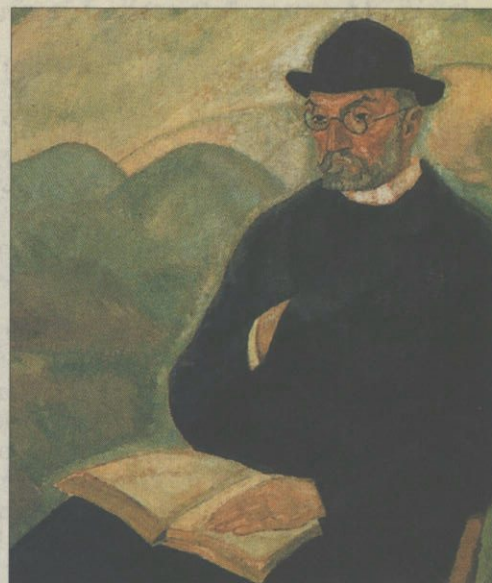
cerca de dos mil poemas, de difusión póstuma, que ocupará otro volumen de la mencionada serie.

El sustancioso y escueto prólogo de Senabre sostiene que la práctica totalidad de la poesía unamuniana es un diario. En ella —dice— habla el mismo que la escribe, pues "el yo poético y el autor son la misma persona". De ahí derivan, explica el prologuista, los "rasgos desconcertantes" de esa lírica, su originalidad formal y la diversidad de sus contenidos. A la luz de este certero dictamen se entiende mejor la singular peripecia de los poemarios de Unamuno en cuanto a su difusión y reconocimiento.

Los poemas del autor de *Niebla* produjeron extrañeza en su día y con ello vinieron no pocos reproches: sus versos, duros de oído, tienen rípios, malas aliteraciones,

fallos de medida...

Todo se debía a la peculiar poética del vasco —en su momento ya detallada por quien fuera discípulo suyo y gran conocedor de la obra, Francisco Ynduráin—, enemiga de los oropeles modernistas, adversa en principio a la fanfarria de la rima y entregada al logro de un secreto ritmo interior. Desde hace un tiempo, al contrario, han conocido un renacimiento palpable en la abundancia de reediciones: entre otras, la *Poesía Completa* (Alianza Ed.) en cuatro tomos preparados por Ana Suárez, una nueva estam-



"Miguel de Unamuno", retrato de Daniel Vázquez Díaz

pación del copioso *Cancionero* (Akal), o *La salida del Cristo* (Espasa) cuidada con esmero ejemplar por Víctor García de la Concha.

La valoración ha dado un giro completo que llega a colocar la lírica por encima del resto de la labor del vasco. Esas supuestas limitaciones de ayer se entienden hoy como señas evidentes de una voz muy personal. Al cabo, la significación que José María Valverde atribuía a Miguel de Unamuno (al igual que a Machado), haber sido el gran poeta que no tuvimos en el siglo XIX, se convierte en la raíz de su modernidad y de su interés actual: la voz del polémico rector se remonta al romanticismo más profundo y depurado (Coleridge, a quien tradujo, o Bécquer) y aporta a nuestras letras mediante ese minucioso diario unos inhabituales timbres meditativos y antirretóricos, capaces de hermanar sentimiento y razón, cotidianeidad y metafísica.

Santos SANZ VILLANUEVA

EL CRISTO DE VELÁZQUEZ (FRAGMENTO)

¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?

¿Por qué ese velo de cerrada noche de tu abundosa

[cabellera negra

de nazareno cae sobre tu frente?

Miras dentro de Ti, donde está el reino de Dios; dentro de Ti, donde alborea el sol eterno de las almas vivas.

Blanco tu cuerpo está como el espejo del padre de la luz, del sol vivífico; blanco tu cuerpo al modo de la luna que muerta ronda en torno de su madre nuestra cansada vagabunda tierra; blanco tu cuerpo está como la hostia del cielo de la noche soberana, de ese cielo tan negro como el velo de tu abundosa cabellera negra de nazareno.

Premio Herralde

MARCOS GIRALT TORRENTE

París

2ª edición

"Una novela proustiana, en el mejor sentido de la palabra"

(Miguel García -Posada, *El País*)



ANAGRAMA



En el Musée d'Orsay de París —hasta el 23 de enero del 2000— se exhibe una curiosa exposición (retratos, fotografías, manuscritos, primeras y raras ediciones) sobre un personaje que emblemizó por entero el pasado fin de siglo y que pasó de la gloria y la sofisticación al borde del ridículo (por sus excesos modernistas) y después al más absoluto olvido: Robert de Montesquiou-Fezensac, perteneciente a una muy linajuda familia francesa, y conde él mismo, que había nacido en París en 1855 y murió en Menton en 1921.

Para Luis Racionero

La exposición se titula *Robert de Montesquiou on l'art de paraître. El arte de aparentar, el arte de dejarse ver... Un mundo.*

Rico, extravagante y absolutamente enamorado de la Belleza (para él con mayúscula, por supuesto) Montesquiou era ya un personaje más que famoso, un *dilettante* exquisito del gran mundo, antes de haber publicado ningún libro. Alto, delgado, de estilizado perfil de mosquetero adamado, Robert se hacía amigo de escritores y pintores y los llevaba a ese mundo aristocrático que era el suyo, y que por entonces, incluso en la republicana Francia, daba sus últimos verdaderos resplandores, permitiendo el *snobismo*. Barbey d'Aurevilly y Judith Gautier fueron los primeros en la larga serie de amigos *poetas*.

Montesquiou, en efecto, hacía lo que ellos no se atrevían o no podían hacer: vivir el arte. Comportarse como un genuino esteta. Sus casas decoradas con gusto refinadísimo, barroco e insólito, sus fiestas de disfraces y sus maneras personales, con homosexualidad y droga incluidas, despertaban un interés curioso y apasionado. Era la imagen misma del Fin de Siglo. Se vestía de japonés, tenía distintas habitaciones para distintos estados de ánimo (incluida una que era un trineo en la estepa rusa), fumaba opio e hizo poner un caparazón de piedras preciosas sobre una tortuga, como objeto estético móvil. Las anécdotas que nutrirían la vida y lo operetesco y gestual de este caballero, que comenzó siendo un dandy esbelto y joven, fueron infinitas y probablemente no todas auténticas. J.K. Huysmans (aunque solo lo conoció de oídas) se inspiró en Montesquiou y en su casa de Passy para crear el personaje Des Esseintes en su celeberrima novela *A Rebours* de 1884. En Londres se hizo amigo de Henry James y del pin-

tor Whistler que lo retrató, según muchos críticos poniendo en el lienzo todo el dandismo al que el propio James Whistler aspiraba. Solo enumerando a los pintores que retrataron a Montesquiou nos daríamos cuenta de lo atrayente de su fama: Whistler, Paul Helleu, Giovanni Boldini, Jacques-Emile Blanche, Philippe de Laszlo, Antonio de la Gándara...

El conde era la estética. Y se decidió a publicar. Su primer libro de poemas, *Les Chauves-souris* (Los murciélagos) es de 1892. Justo un año antes de que Madeleine Lemaire

Alto, delgado, de estilizado perfil de mosquetero adamado, Robert se hacía amigo de escritores y pintores y los llevaba a ese mundo aristocrático que era el suyo

se lo presentara a un joven admirador, Marcel Proust. Autor luego de críticas de arte y semblanzas recogidas en volúmenes, sus títulos poéticos se harían más suntuosos: *Perlas rojas* (1895) *Las hortensias azules* (1896) —hay que recordar que las hortensias habituales son rosas— o *Le Chef des odeurs suaves*, *El Patrón de los suaves aromas*, terminando por *Les Paons* (Los Pavos reales) de 1901. Por supuesto la poesía de Robert de Montesquiou tiene todos los excesos del *art nouveau*, pero no le faltan virtudes antologables. Proust alabó —en un artículo de 1905, *El profesor de Belleza*— sus minuciosos escritos de crítica de arte, y el propio Verlaine lo celebró antes como poeta; pero el personaje se tragó al

autor. Si sus íntimos de la mundanidad sofisticada le llamaban familiarmente *Quiou-quiou*, sus enemigos (y los que envidiaban su opulencia) lo llamaron *Grotesquiou*, entre otras gracias.

Pareja de un argentino, Gabriel d'Yturri (con el que vivió hasta la muerte de éste, en 1905) no parece que la homosexualidad de Montesquiou fuera promiscua y maldita, sino más bien esteticista y con una vaga tendencia a la castidad, pero su leyenda —verídica en otras cosas— le hizo también el protagonista de la más célebre novela de Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* (1901), antes de que Proust —a quien le unió una larga relación de respeto y enfados— lo hiciera uno de los modelos de su Charlus en *A la Recherche du temps perdu*. ¿Fue solo Montesquiou algo así como una Sarah Bernhardt de la poesía y la literatura? ¿Solo un histrión en busca de lo sublime, el soberano de las cosas transitorias, como le escribió en una foto a Proust? Un librito recién salido en Francia, *Professeur de Beauté* (Editions La Bibliothèque) reúne textos que cimentan y aclaran su relación con Marcel, para sugerir que no. Montesquiou habría sido un poeta digno, un notable crítico de arte —*Altezas serenísimas*, de 1907, es uno de los varios libros en que reunió tales escritos— y un prosista nada desdeñable, porque a su erudición no le faltaron ideas. Sí, Montesquiou fue probablemente más que un decorado, como ya dijera su primer gran rescatador, Philippe Jullian, en su hermosa biografía: *Robert de Montesquiou, un Prince 1900* (1965). Más que un decorado sí. Pero también alguien —más insólito todavía— que no solo hizo poemas, sino que fue poema. Al fin, igual de difícil. La exquisitez hasta el delirio.

Luis Antonio de VILLENA

UNA EXPOSICIÓN

EL



blues en los

RECREA LA VIDA DE ROBERT DE MONTESQUIOU, AMIGO DE PROUST

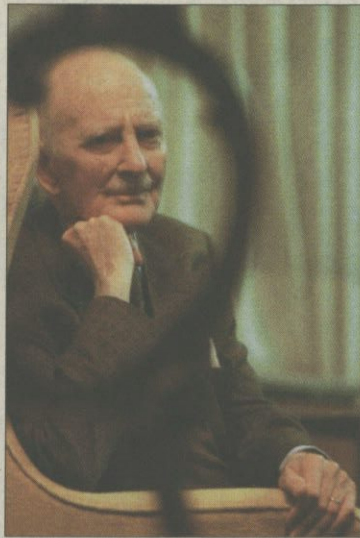
ARTE DE APARENTAR

LA ROSA DE LOS VIENTOS

ANTONIO MENCHACA

Biblioteca Nueva. Madrid, 1999. 384 páginas, 2.750 pesetas

Antonio Menchaca (Las Arenas, Vizcaya, 1921), Capitán de Corbeta de la Armada, ha desarrollado una amplia labor en el campo de las Humanidades y en medios periodísticos, con especial entrega a la creación literaria y varios libros de narrativa en su haber. Su última obra en este género se sitúa entre las memorias y la novela histórica contada y protagonizada por un navegante ilustrado y deseoso de ganar la gloria en las armas y las letras en la segunda mitad del siglo XVIII. *La rosa de los vientos* lleva un esclarecedor subtítulo que adelanta lo sustancial de su contenido: "Venturas y desventuras del explorador y navegante, Capitán de Navío don Juan Francisco de la Bodega y Quadra (1744-1794)". Y en efecto, de eso se trata, de dar forma novelada a los recuerdos del citado navegante nacido en Lima de padre vasco expulsado de casa y empujado a las Indias por motivos familiares. Con lo cual se compone una documentada recreación de la vida de



uno de los protagonistas de la magna empresa española en América, con sus descubrimientos y colonizaciones, el heroísmo casi cotidiano de tantos patriotas esforzados en el servicio de su Rey, el exotismo de las tribus indígenas y el multiplicado interés por los más

diversos aspectos de la Naturaleza. Esta obra se sitúa entre las memorias y la novela histórica contada y protagonizada por un navegante ilustrado y deseoso de ganar la gloria en las armas y las letras

diversos aspectos de la Naturaleza.

Más allá de su correcto y tradicional planteamiento narrativo, ajustado a la convención del manuscrito encontrado que una mujer obligada a la reclusión conventual y aún enamorada envía al Virrey para su publicación y así reparar las injusticias cometidas con quien fue un modelo de descubridores en la costa canadiense del Pacífico y en la parte septentrional de California, hay que destacar en la morosa narración memorial de este explorador que murió sin ver reconocidos sus méritos y sin gozar del amor y la gloria la copiosa documentación sobre la época y los lugares recorridos en América y en España, haciendo hincapié en la variedad léxica y en cues-

iones políticas y sociales, sin olvidar prejuicios raciales entre españoles e indígenas en América y las intrigas y corrupciones de la Corte en España. En muchos sentidos estas memorias se ajustan a la mentalidad de la época que recrean, la Ilustración y sus fines educativos, con interés didáctico en todas las ramas del conocimiento, desde la Filosofía hasta la Botánica y todo lo relacionado con la Naturaleza. Y se completa, además, con la anticipación de una sensibilidad prerromántica, también de la época, en la idea del buen salvaje y en la imposible plenitud amorosa del narrador y protagonista.

Ángel BASANTA

LA FELICIDAD NO DA EL DINERO

GERMÁN SIERRA

Debate. Madrid, 1999. 190 páginas, 2.400 pesetas

A riesgada, conceptual e imaginativa fue la novela con la que se estrenó en la literatura Germán Sierra (*La Coruña*, 1960) hace poco más de tres años. Su título, *El espacio aparentemente perdido*, arropaba una historia que lograba conciliar, con originalidad y coherencia, un relato de impecable factura literaria junto a una catarata de conceptos tomados de las corrientes de pensamiento contemporáneo más interesantes.

Ahora, en esta segunda novela *La felicidad no da el dinero*— nos encontramos con un argumento débil, o al menos no lo suficientemente sólido como para sostener el peso de la tensión intelectual pretendida por su autor. Un argumento acorde con sus propósitos de refutar los valores que marcan el compás del mundo actual; acorde, también, con sus

dotes de observador del comportamiento humano; reflexivo, irónico, crítico... Rasgos configuradores de un estilo elaborado con esmero, ingenioso y conceptual, de lenguaje rico y de cuidadas formas expresivas, con tendencia, eso sí, a exhibir su cultura libresca. Por lo demás no merece objeciones el planteamiento de una idea que busca representar la tragicomedia de ambiciones indicadoras de la devaluación del individuo de nuestro tiempo.

Tampoco lo merece el recurrente procedimiento de trasladar a una novela la sofisticada estructura de la red Internet para convertir sus movimientos y sus direcciones en el artificio literario sobre el que cobra sentido la acción. Una red de referencias espaciales fragmentarias, simuladoras del espacio cibernético, despro-

visto de coordenadas geográficas, de otras señas de identidad que las imprescindibles para reconocer a los usuarios a través de las direcciones de sus respectivos correos electrónicos. Por ella se mueven los protagonistas de esta trama: gentes del mundo de la moda, de empresa, de publicidad, de la comunicación...; todos a la altura de sus propósitos, miembros, ellos, ellas y el escritor que sirve de contraste a sus afanes, de esa generación tomada por "inquietudes abstractas", por la sensación de "culpabilidad" y "fracaso".

Lo que sí merece objeciones y pone trabas a la ficción representada es que ésta se vea forzada para obedecer a unas intenciones, y sus personajes estén avocados a confirmar unos razonamientos teóricos que absorben y se imponen por su densi-

dad y trascendencia. Esto es, que el resultado sea una interesante crítica a las estrategias mediáticas, a su poder de convocatoria y a su capacidad para desproveer al ser humano de su posibilidad de ser lo que él elija. Que, además, aporte el trasvase de un término científico—"transgénesis"— para reivindicar la urgencia de un nuevo enfoque que modifique las circunstancias de esta sociedad y acabe con los actuales "mitos del progreso" en aras de la recuperación del "individuo". En este sentido este libro se ofrece con los mejores argumentos de un humanista. Pero su intento de novelar esta idea, de darle cuerpo narrativo, se queda en una excusa corta para la altura de la razón que la defiende.

Pilar CASTRO

EL SÍNDROME DE ESTOCOLMO

MAGDA BANDERA

Plaza & Janés. Barcelona, 1999
201 páginas, 850 pesetas

Autores jóvenes y recorridos atractivos: estas son las premisas que cumplen los libros de la colección "Vive la vía". En este caso, ambas características devienen virtudes. Descubrimos a una joven y debutante autora, Magda Bandera, provista de un dinámico estilo que le sienta muy bien a este tipo de narración. Además, el viaje narrado, a través de tierras finlandesas, no puede resultar más atractivo. En ese sentido, vaya por delante un reproche al título, que despista al lector limitándolo a una pequeña parte del libro.

Porque no sólo por Estocolmo pasa la cronista. También conoce Helsinki, el territorio supraestatal de Lapponia, el delimitado y variable Círculo Polar Ártico, Cabo Norte, Oslo o Bergen. Aunque su narración equilibra bien las dosis de información acerca de estos lugares con una mirada más subjetiva y personal, los mejores pasajes del libro son aquellos en los que la autora impone su presencia. Así, la visita al Museo Munch de Oslo, o las referencias al frío de Cabo Norte, son dos de los mejores fragmentos.

Por cierto, si fuera necesario designar una palabra que resumiera todo el periplo de Bandera, ésta sería, sin duda, "frío". Un frío que condiciona la vida de los lugareños y que se impone a los deseos del visitante más aguerrido. A ese respecto es interesante el capítulo que dedica a los *sami* o lapones, resignados a la inclemente meteorología, preocupándose de desmentir todos los tópicos acerca de su modo de vida. Y es que, como debe ocurrir en todo libro de viajes que se precie, Bandera dedica mucha atención a la idiosincrasia de los habitantes de tan septentrionales tierras. Se detiene en sus compañeros ocasionales de viaje, recoge sus historias y anécdotas. A menudo estos pasajes revelan la naturaleza de los lugares mucho mejor que prolifras descripciones. En definitiva, Bandera ha escrito una guía de gran utilidad para quien quiera emularla. Y para el sedentario, una buena forma para hacer desde el sofá un atractivo viaje.

Care SANTOS

CUENTOS DEL MEDIODÍA

LUIS DEL VAL

Algaida. Sevilla, 1999. 243 páginas, 2.800 pesetas

Existen numerosas modalidades de ese género de contornos imprecisos que llamamos cuento. Y entre nosotros es muy raro —por no decir inencontrable— el novelista español, grande o modesto, de los siglos XIX y XX que no haya escrito asimismo cuentos. Para el escritor, el cuento sirve a veces como tanteo, como entrenamiento —o como descanso en medio de tareas de mayor empeño y extensión—, pero también representa a menudo un desafío. El escritor habituado a largos recorridos tiene que hacer un esfuerzo para condensar una historia en pocas páginas. De ahí que muchos cuentos, sin dejar de ser textos narrativos, se apoyen sobre todo en anécdotas reducidísimas que ceden en importancia ante la expresión del matiz, de la sugerencia, del tono acusadamente lírico. Los 71 microrrelatos que forman *Cuentos del mediodía* son brevísimos; la mayoría no alcanzan las dos páginas de extensión. Sin embargo, son predominantemente narrativos. Cuentan historias, incluso largas, con una habilidosa condensación de medios. Así, "El bastón", que es uno de los más extensos —dos páginas y media— narra la historia de un bastón con puño de plata que pasa por diversos poseedores a lo largo de un siglo. "La carta" encierra media vida y una historia de amistad en menos de dos páginas. El uso de la elipsis y de la sugerencia convierten este cuento en un modelo narrativo.

Hay relatos sobre personajes que, por diversas razones, se niegan a aceptar su vida presente y se retrotraen a épocas anteriores, como sucede en "Desayuno cotidiano", en "Jornada laboral" o en la conmovedora historia de "Mañana de lunes", donde una madre continúa preparando la ropa para un hijo que ya no existe. Algunos exploran la huella que un viejo sueño o una súbita impresión dejan en la memoria. Es el caso de "Un par de zapatos rojos", o bien el de "La chica de la estación", de abrupto y desolador final, que parece la reelaboración narrativa de un conocido poema de A. Machado.

En muchos casos, el mecanismo que sostiene el artefacto na-



rrativo se basa en la sorpresa. El relato comienza presentando las acciones de un sujeto indeterminado al que la inercia del lector atribuye una naturaleza semejante a la propia, hasta que, en las últimas líneas del cuento, descubrimos que su identidad es otra muy distinta, lo que obliga a modificar, a veces radicalmente, la lectura primera. Al comenzar "Tiempos de guerra", por ejemplo, leemos: "Un domingo sonaron los primeros disparos, aunque él ni siquiera sabía que era domingo. El abuelo vaticinó que aquel incidente no sería ocasional [...] La madre aconsejó a los más pequeños que no salieran..." (pág.

39). El título y las primeras frases inducen al lector a insertarse imaginativamente en una situación y un punto de vista reconocibles: el relato de un conflicto bélico desde la perspectiva infantil. Pero basta avanzar treinta o cuarenta líneas —las que aún faltan hasta el desenlace— para comprender el error del punto de partida. El mismo recurso, y con idéntica eficacia, opera en "La habitación de al lado", "El vecino enamorado", "Tarde de domingo", "Extraña inundación" o "Una historia de amor", cuyo arranque aprovecha ya paródicamente los módulos expresivos de la literatura rosa: "Un auténtico flechazo, como en tantos otros casos, fue el comienzo de aquella historia de amor. Ella salía de su despacho de ejecutiva de la agencia de publicidad en la que trabajaba, y al volver la cabeza lo vio junto a un compañero" (pág. 139). A partir de aquí, la cadena de equívocos, ingeniosamente eslabonada, mantiene al lector desorientado hasta los enunciados postreros del relato. No es preciso insistir en que la sorpresa, el giro inesperado, el engaño a los ojos constituyen artificios literarios de buena ley, y que sólo cabe valorar la oportunidad de su utilización y la destreza constructiva del escritor. Aquí, esta habilidad es palmaria en muchos casos, aunque en algunos —"Cita a ciegas", "Buenas perspectivas"— la organización textual conduzca a un final previsible. Y también se echa en falta una mayor profundidad, mayor decisión al abordar ciertos cuentos que rozan los linderos del misterio, como "La máquina de discos" o "Al otro lado del espejo". Pero es lógico que en un conjunto tan extenso haya desigualdades y desfallecimientos. En cuanto a la prosa, los descuidos son escasos. De un personaje situado a contraluz no es exacto afirmar que "su silueta quedaba envuelta en la penumbra" (pág. 173), y resulta difícil aceptar que alguien deba "agacharse para pasar bajo el quicio de las puertas" (pág. 135).


Ricardo SENABRE



JOSÉ LUIS SAMPEDRO

EL AMANTE LESBIANO

El año 2000 comienza, literariamente hablando, muy bien. Vuelve José Luis Sampedro. Un acontecimiento. Él ya había escrito que el libro, "que enseña y conmueve, es además ahora el mensajero de nuestra voz y la defensa para pensar con libertad". La misma libertad, imaginación y talento con que descubre hoy las andanzas de Mario, recién llegado a un extraño lugar donde todo es posible. Por ejemplo, convertirse en *El amante lesbiano*. Así comienza su última novela, que lanza la próxima semana Areté



La Vida... ¡Tantos mueren sin probarla! Esa gente que veo pasar, incluso los ufanos en su coche, no digamos los viajeros del tranvía... ¡Dudo de mis ojos: ha pasado uno sobre sus raíles!

¿Qué es esto? ¿Dónde estoy?... No conozco este lugar. ¿Cómo he llegado hasta aquí? ¿Qué dirección le habré dado al taxista? Pues sin duda tomé un taxi al salir de la consulta, como siempre. Estaba contento, después de acudir tan preocupado por mi dolor del pecho, más frecuente estos últimos días. Sí, entré temiendo que me hospitalizaran, pero fue lo contrario. El electro resultó como siempre. El doctor Navarro me dejó tranquilo; me acompañó hasta la puerta, me despidió sonriente: "Hasta el día 21." Bajé en el ascensor. El pavimento del vestíbulo siempre resbaladizo; menos mal que el portero estaba allí... Pero después, nada: un vacío y verme en este lugar... ¡Qué grande! Me recuerda el museo de Orsay o una gran estación central, con gente yendo y viniendo. ¿Será ese parque inaugurado hace poco? Centro

de congresos, exposiciones y todo eso... ¡Qué altura de techo! Ni lo veo; lo oculta, como una nube luminosa. El estilo de ahora, deslumbrar, pero es agradable, parece dar la bienvenida. Sin duda el taxista me entendió mal, ahora traerá aquí a mucho curioso... ¿Qué más da? No tengo nada que hacer, mi tiempo es mío, y me siento bien, el doctor Navarro me ha dado ánimo. Además tengo el mejor síntoma: mi bienestar como nunca, una levedad del cuerpo, libre de peso; da gusto. Influye también el buen tiempo, este aire y esta luz; invitan a pasear. Acacias ¡gran idea plantarlas!, estaban desapareciendo estos árboles tan madrileños, con su flor blanca en primavera. Y este suelo como una alfombra, césped artificial, seguro, inventos modernos, pero estos arbolitos como los de mi barrio, esta calle como la mía... ¡Y ese cine! ¡Esa película! Uno de arte y ensayo, claro, anunciando *El ángel azul*, nada menos, vendré a verla, Marlene cantando, bien plantada, brazos en jarras, imperiosa, aquella voz grave, tentadora, su fabuloso muslo en primer plano, lo imitó Silvana Mangano en *Arroz amargo*, pero no llegó a tanto, ¿o sería mi adolescencia deslumbrada por la carne de Marlene?... ¡Qué suer-

te equivocarme con el taxista! Así he descubierto este cine, hay que bajar escaleras, como en la sala Pleyel a la entrada de la calle Mayor. Volveré a este nuevo parque, cada vez me siento más a gusto, ni siquiera me roza ya la dentadura, me molestaba estos días... Lo sorprendente es la luz, antes no veía el techo, ahora no veo las nubes, la luminosidad lo cubre todo, color gaseoso y variable, más bien azul cuando llegué, ahora virando al verde, tan suave, todo sosiego, y este oportuno banco, sentarme y respirar. ¡Esto es vida!...

La inolvidable Marlene, aquella imagen suya para siempre, sentada en su alto escenario, una pierna extendida, la otra replegada y abarcada por los brazos desnudos, la media negra y el tirante del ligero, contraste con el muslo blanquísimo, tierno y poderoso, esclavizando al profesor Unrat, haciéndole cacarear grotescamente. Sus alumnos acudiendo a reírse de él, a despreciarle, yo entonces también me reía, ahora envidio a aquel viejo, bebiendo hasta su final la copa de la vida, en deliciosa degradación... La Vida... ¡Tantos mueren sin probarla! Esa gente que veo pasar, incluso los ufanos en su coche, no digamos los viajeros del tranvía... ¡Dudo de mis ojos: ha pasado uno sobre sus raíles! Amarillo, tintineando, el conductor hace sonar el timbre pisando una palanquita. ¡Increíble, yo creía que los habían suprimido! Me vuelve a mi juventud, otra alegría en este lugar. Y un espectáculo esa bóveda luminosa, ahora verde con estrías doradas, mechas en hermosa caballera, como en las discotecas de luces psicodélicas, aquí en mayor escala y más suave armonía. ¿Acaso un techo colosal cubre todo este recinto? No imaginé algo tan extraordinario cuando la noticia de su inauguración...

¿Cuánto tiempo llevo aquí? Imposible saberlo: mi reloj se ha parado. Inexplicable, venía funcionando bien, lo llevaré a componer, pero llegué hace rato, ¡cómo han pasado las horas! Seguro es más

de mediodía, ¿cómo no siento hambre? Sólo viva curiosidad, y sensación creciente de haber estado antes aquí, de conocer ya este lugar, ¡imposible!... Sin embargo no me siento ajeno, acepto tanta técnica sin rechazo, la sorprendente luz, el tranvía inesperado, hasta la calle y los transeúntes me resultan casi familiares... Lo extraño no me inquieta, ¿por qué habría de inquietarme sintiéndome tan bien, tan seguro? No importa que me atraviesen ráfagas de recuerdos imprecisos, como las rayas doradas en la luz. ¿Invento ahora memorias difusas? ¿Acaso cabe crear recuerdos? ¡Sería como inventar hoy el ayer: un tiempo reversible! Pero claro que se inventa, a veces nos convencemos de haber sucedido lo que no pasó o, al revés, de que no ocurrió lo que vivimos, pero eso es el olvido, aunque hay varios olvidos como hay memorias diversas. Ahora mismo me asedian dos distintas: una obsesionada con *El ángel azul*, el que me deslumbró hace medio siglo, la otra con algo más oscuro pero acuciante... ¿De dónde ha surgido ésta? ¿Qué quiere recordarme? ¿Acaso algún quehacer pendiente? ¿Entonces no me equivoqué con el taxista? ¿Vine aquí a sabiendas? ¿A qué? No, no lo sé, me esfuerzo en vano por recordar mejor, hasta la luz arriba se ha vuelto más oscura, pero esa incertidumbre no me altera, mi bienestar no declina, tan anclado como el tiempo en mi reloj inmóvil. Ha pasado otro tranvía, ha variado el color de la luz y sigo en mi paz, acomodado en el aire que me envuelve, sin más. El sol no ha aparecido, tampoco hay nubes y no puedo suponer una techumbre cubriendo la calle. ¿O sí? Me resulta curioso, difícil de explicar incluso, pero no me hace cavilar. No, tampoco perturba mi ánimo este flotar sobre lo nunca visto y sin embargo a veces recordado, como me ocurre con ese bar de enfrente, Cafetería Veracruz. El nombre no me dice nada, pero su situación en la esquina, la puerta en el chafán, la disposición de las ventanas y, sobre todo, la lámpara colgada del techo...

EL AMANTE LESBIANO

Todo parece encajar con una vivencia anterior. Para comprobarlo me levanto, cruzo la calle y entro en el local. Sí, recuerdo esa lámpara, pero la barra no estaba en ese lado, no me pregunto cómo lo sé sino que avanzo hacia ella y pido un café a la camarera. ¿Acaso también conocida y por eso me dirige esa mirada? Me sirve y le pregunto el importe. Me contesta extrañada:

—Nada... ¿No sabe usted que está todo incluido?

—¿Cómo que está incluido?

—En su entrada al recinto.

—No comprendo. Yo no he pagado entrada.

—Alguien habrá pagado por usted... Su familia, algún amigo...

—No imagino quién. Vivo solo.

—A veces alguien piensa en nosotros y no lo sabemos —me habla lentamente—. En todo caso yo no le puedo cobrar.

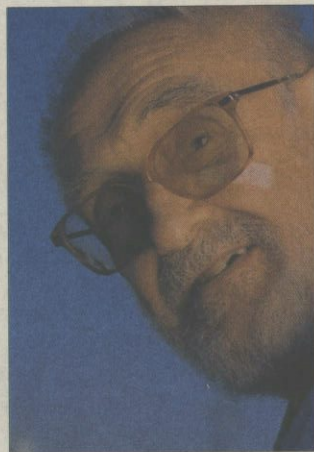
Su voz es cordial, pero concluyente. Temo llamar la atención y, tras darle las gracias, me concentro en saborear el café, desde luego excelente, mientras ella atiende a otros. Esa sorpresa de descubrirme invitado en este lugar, sin saberlo, reaviva mi impresión de haber venido aquí por algún motivo, como se me ocurrió hace poco, quizás citado con alguien. Y estimulada así mi memoria oscura me devuelve otro recuerdo: el de un bar como éste, más bien una tasca de mi tiempo, llamada Casa Velázquez, cuyo nombre me lo aclara todo: las iniciales son las mismas que las de esta Cafetería Veracruz. El local es aquél y la lámpara ha sobrevivido a otras reformas... En fin, he vuelto a donde estuve y, ya con esa certidumbre, miro a la camarera que me sonríe receptiva, adivinando mi descubrimiento:

—Creí que ya no me recordaba usted, señorito Mario.

—Usted es Chelo, ¿verdad?... ¡Claro que la recuerdo! Pero la encuentro tan joven...

—También usted. ¿De qué se sorprende? Las personas en la memoria no varían... Estamos como si viniera usted ahora a sentarse otra vez allí, en su mesita, con sus libros y sus papeles.

—Ya veo que me recuerdas bien... Oye, ¿qué lugar es éste? ¿El parque nuevo?



José Luis Sampedro (Barcelona, 1917) es de origen bien diverso: su padre, que era médico militar, nació en La Habana; su madre, cerca de Orán; sus abuelos eran de Manila, Santo Domingo de la Calzada, Orihuela y Lugano (Suiza). A los 18 años aprobó unas oposiciones para técnico de aduanas, por lo que tuvo que irse a vivir a Santander, donde le sorprendió la guerra civil. Obligado a ir al frente, simuló una enfermedad en los ojos. Fijó definitivamente su lugar de residencia en Madrid y en esta ciudad, cuando contaba con 27 años, comenzó sus estudios universitarios, matriculándose en la Facultad de Ciencias Económicas, en la que se doctoró con premio extraordinario. Al acabar sus estudios se dedicó a la docencia. Economista de prestigio, su reconocimiento como novelista llegó con *Octubre, octubre* (1981), en la que trabajó durante 19 años y de la que se han realizado quince ediciones. En 1990 fue elegido para ocupar el sillón "F" de la Real Academia Española

Me conmuevo recordando aquel Madrid, arrasado por la guerra antes de que yo hubiera podido conocer su humano estilo de vida, aunque algo me comunicó mi padre

Súbito asombro en su rostro.

—¿No lo sabe? ¿Será posible? ¿Qué hace aquí entonces?

—He venido a no sé qué... Me trajo un taxista —respondo sin aclarar que no estoy seguro.

—¡Ah, eso lo explica: a veces ocurre así!... Pues a esto le llamamos Las Afueras. Esto es, no sé decirle, como un parking pero multiuso. Tiene estación, jardines, escuelas, cines, clínicas, hasta residencias, ¡qué sé yo!... ¿A usted qué le parece?

—Estupendo, sólo que no me acuerdo de lo que he venido a hacer. Cuando lo resuelva me marcharé, claro, pero pienso volver: me siento muy a gusto y me ha dado alegría verte y hablar de entonces.

—A lo mejor a eso ha venido usted, digo yo: A vivir a gusto. Bueno, a mí también me ha alegrado verle.

Me despidió y me alejo en dirección opuesta a la entrada, hacia un ensanchamiento del local donde se vende prensa y artículos de fumador y papelería. Como ya me voy acostumbrando a lo raro no me sorprende ver que los periódicos no son del día sino semanarios y revistas viejas, en su mayoría de los años veinte y treinta: *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera* e incluso otros divertidos como *Buen Humor* y *Gutiérrez*. Me encanta reconocer portadas de *Estampa*, que compraban mis padres, y algunas de *Crónica*, que los muchachos curioseábamos con picardía por el erotismo de la "Foto de arte" de Manassé y el exquisito dibujo a toda plana de Federico Ribas, más elegante aún que las *pinups* posteriores del peruano Alberto Vargas. Y, para mi infantil nostalgia, descubro también números de mis primeras lecturas: *TBO*, *Colorín*, *Macaco*, *Pinocho*... Cojo alguno, paso a otro, reconozco personajes, historietas... No me cansaría nunca. Empiezo a temer

un reproche de los vendedores cuando observo que un señor se marcha a la calle llevándose tranquilamente un número de *Blanco y Negro*, sin que el vigilante de la puerta se lo impida. Le pregunto al agente si eso está permitido.

—Claro... Llévase las que le gusten.

Por lo visto también eso está incluido en la entrada. Usando de esa libertad me encuentro poco después cómodamente instalado en un banco del paseo, junto a un macizo de flores: la claridad en lo alto ha seguido cambiando y ahora luce el dorado pálido de un atardecer tranquilo. Me distraigo curioseando un número de *La Esfera* del mismo año en que nací, con un artículo de Francisco Camba, una entrevista con el "maestro de novelistas" Alberto Insúa a raíz de su último éxito y una reproducción a todo color de Robledano que representa un "Tuesten hípico"; es decir, un tinglado para baile verbenero con sus farolillos, sus guirnaldas y el bastonero imponiendo el orden entre los castizos asistentes. Algo que me recuerda, a escala provinciana pero con artística gracia, el *Moulin de la Galette* de Renoir. Me conmuevo recordando aquel Madrid, arrasado por la guerra antes de que yo hubiera podido conocer su humano estilo de vida; aunque algo me comunicó mi padre, que compartía su amor a aquel mundo con su dedicación al arabismo, haciéndome leer a los costumbristas de la época, como el incomparable López Silva, y hablándome cuando paseábamos por las calles de aquel vivir, más allá de la plaza Mayor y el arco de Cuchilleros donde habitó la galdosiana Fortunata. *La Esfera* me impulsa a recordar, pero el tiempo pasa (o eso imagino, a falta del testimonio de mi reloj) y me reprocho vagamente no estar ya haciendo lo que sea.

José Luis SAMPEDRO

CUANDO HABLABA DORMIDO

Á. VARGAS LLOSA

Grijalbo. Barcelona, 1999
359 páginas, 1.700 pesetas

NUESTRA SEÑORA DE...

MARCELA SERRANO

Alfaguara. Madrid, 1999. 255 páginas, 2.400 pesetas

El *Oxford Universal Dictionary*, en su segunda acepción del término entrevista, sitúa el origen de ésta en el periodismo norteamericano de 1869. Desde entonces, en mi opinión ya desde mediados del XIX, la entrevista se ha convertido en un género glorioso. J. Pulitzer, en sus años de director del "World" de Nueva York, publicó entrevistas que han quedado como trozos de historia, en las que insistía, quizá porque era ciego, en la necesidad de dar al lector el detalle cotidiano y la corporeidad del entrevistado como marco de sus opiniones. Con este libro de entrevistas realizadas en Miami en la segunda mitad del año pasado, Álvaro Vargas Llosa entra de lleno en un género tan espectacular como peligroso. Vargas Llosa (Lima, 1966), ha escrito 31 entrevistas hechas para la radio que conforman un mosaico instructivo y lleno de reflejos de tres tonos: el del poder, la cultura y la ciencia.

Lo mejor es abrir este volumen por la mitad, como las sandías. Las entrevistas que inician la segunda parte son para el recuerdo. La primera de ella a Isabel Allende. De pronto aparece una escritora arrogante—"yo creo que los editores españoles no leen los libros, simplemente los imprimen"—e indiscreta, al revelar que la hija de su marido, drogadicta, murió de sobredosis en la época en que falleció su hija Paula. Vargas Llosa ofrece una cara distinta de Allende, una amiga de sus padres tan poderosa que no ve la necesidad de la mentira, ni siquiera del disimulo. La segunda entrevista de esta parte dedicada a la cultura es con J. Bayly. Aquí ya no estamos ante el chico homosexual y escandaloso difundido por la propaganda, sino ante una cabeza valiente tan articulada como llena de valores. El capítulo de los políticos lo encabezan Aznar y Tony Blair y lo cierran Fernando de la Rúa y Zedillo. Todos primera línea pero con la lección bien aprendida, entrenados para no ir más allá de su conveniencia. Por último, los científicos cierran, sólo con las entrevistas a D. Cavallero y a M. Patarroyo, un volumen lleno de ideas y líneas de fuerza.

Bernabé SARABIA

La obra de Marcela Serrano no es desconocida por el público español, ya que la misma editorial que lanza esta obra publicó *Nosotras que nos queremos tanto* (1996, aunque editada previamente en 1991); *Para que no me olvides* (1993); *Antigua vida mía* (1995) y *El albergue de las mujeres tristes* (1998). *Nuestra Señora de la Soledad* refleja la capacidad fabuladora y la experiencia de la autora. No se sirve de una trama muy original, lindante a la novela de género policíaco, aunque se sitúa en un grado de calidad, por el cuidado de la expresión y por la perspicacia indagatoria y psicológica, que nos obliga a replanteamos el cuestionado valor literario de la novela de género o subgénero.

El planteamiento de Marcela Serrano consiste en ir definiendo progresivamente las personalidades de dos mujeres muy distintas. Una de ellas es la que actúa como detective de una agencia, pese a su condición de abogada. Cuenta una edad difícil—54 años—y sus autoanálisis nos llevan a caracterizarla e ir desvelando la otra figura: una escritora de éxito, casada con el Rector de una universidad, que, tras un viaje a Florida, ha desaparecido y de la que, pese a los esfuerzos de la policía, nada se sabe, ni siquiera si sigue viva o no.

La mayor originalidad de *Nuestra Señora* reside en que los escenarios son latinoamericanos y no se perciben como exóticos o ajenos; en que la investigadora es chilena, que tuvo que huir a México durante la dictadura a causa de las actividades de su marido, del que se encuentra separada y con quien tuvo dos hijos. Y la escritora en cuestión, de origen medio chileno, forma parte de aquella promoción de los hijos del 68. Sus padres recorrieron el mundo en busca de su felicidad y la encontraron.

En su primera juventud, la escritora vivió las experiencias del nómada, a la búsqueda de sí misma o de lo que podría calificarse de camino vital. En realidad, no sé si de forma consciente, la autora ha derivado su novela hacia un cierto determinismo, porque, en su desenlace, pese a la velada crítica que se

Bien escrita y estructurada, naturalmente feminista, entretenida, mantiene el ritmo trepidante y el suspense adecuado. Su falta de trascendentalismo la hace recomendable

realiza contra sus padres, a quienes debe su "abandono", reproducirá sus esquemas. Sin embargo, otro paralelismo, buscado y evidente, es el trazado con Jim Thomson. También el suyo fue un caso de desaparición sin rastros. La novelista Ana María Rojas ha creado un personaje femenino para sus novelas policíacas, Pamela Hawthorne. Y de ahí podemos deducir otro paralelo más con la novela, cuya acción parece reflejada, como un eco borgeano, en una serie de espejos tras los que se descubre la voz de una autora real. Por consiguiente, no han de faltar unas pocas líneas dedicadas a preguntarse sobre la relación entre ficción y autobiografía: "¿cuánto es autobiográfico en la ficción que nosotros, los comunes lectores, leemos?". Reflexiones de alguien que intenta adivinar el comportamiento de una mujer que ha alcanzado el éxito, pero de quien iremos adivinando íntimos problemas. Los informadores orales serán su propio esposo, esclavo de su situación social y también la mujer de servicio o su amiga íntima (que nunca llega a decir todo lo que sabe). La otra fuente habrán de ser sus propios textos y a través de ellos y de su viaje a México, concretamente a Oaxaca, descubrirá el lector la clave de una situación que, como apuntábamos, replica un cierto comportamiento fa-



miliar. Lo mejor de esta novela es su capacidad para captar ambientes, para adentrarnos con naturalidad en la vida cotidiana de países como Chile, México o Guatemala (éste lo visitó con su secretaria), y fue donde se produjo una alteración substancial en su vida. Cambiaron los pasajes del avión que debía trasladarlas y este se estrelló. Ambas se salvaron, por azar, de la muerte y aquello servirá como desencadenante de la futura desaparición de Carmen Ávila. Sin embargo, hay un exceso de casualidades en la novela, un deseo de encajar todas las piezas hasta el punto de que Rosa Alvallay, la detective, acabará alterando su informe para salvar la intimidad de Carmen Ávila, la escritora. Todo o casi todo, incluida la relación con el supuesto guerrillero colombiano, o la tópica figura del escritor mexicano, parece previsible y hasta conocido. Bien escrita y estructurada, naturalmente feminista, entretenida, mantiene el ritmo trepidante y el suspense adecuado. Su falta de trascendentalismo la hace recomendable y puede entenderse como un síntoma de que en el ámbito latinoamericano la novela de tipo medio ha alcanzado ya una dignidad que le permite competir con éxito con otros productos literarios europeos del mismo signo.

Joaquín MARCO

DE PESCA

WALTER MOSLEY

Trad. Cecilia Ceriani y Txaro Santoro. Anagrama. Barcelona, 1999. 169 páginas, 1.900 pesetas

Los seguidores de Ezekiel "Easy" Rawlins, como el propio presidente Clinton —quien en alguna ocasión se ha declarado admirador de Mosley y su investigador—, están de enhorabuena, ya que se acaba de publicar la sexta entrega de la saga, *De pesca*. Pero en esta novela no avanzamos, sino que retrocedemos. Me explico; hasta ahora habíamos visto a Easy viviendo en Los Ángeles como un hombre maduro. El que ahora se nos presenta es Easy en su juventud, 19 años, viviendo en Houston, Texas, en 1939 (sospecho que la novela fue escrita con anterioridad a algunas de la serie, pero no puedo confirmar tal extremo). Me llama la atención comprobar en los créditos la publicación original en la Black Classic Press, 1997, una pequeña editorial que publica exclusivamente autores negros, en detrimento de la poderosa W. W. Norton, donde aparecieron todas sus obras anteriores, ocho años antes de *El demonio vestido de azul*, hasta ahora la primera de la serie, situada temporalmente en 1948, y la última, *Un perro amarillo*, en 1963. También encontramos a su inseparable amigo Raymond Alexander "Mouse" (Ratón) apunto de casarse con la hermosa Etta-Mae, antiguo "ligue" de Easy. Pero Mouse no tiene dinero y le pide a su amigo que lo lleve hasta Pariah, donde vive su padrastro, por quien no siente el menor afecto, para reclamarle el dinero que le corresponde tras la muerte de su madre. Easy acepta aun sabiendo que los problemas acompañan a Mouse como el humo a una hoguera y lo irremediable tiene que ocurrir: el viaje hasta Pariah está plagado de incidentes con las correspondientes dosis de violencia, fanáticos pastores, sexo, vudú... y el resto de componentes inherentes a cualquier trama negra, aunque en esta el número de cadáveres tal vez resulte un tanto exagerado. El viaje resulta ser un verdadero descenso a los infiernos aunque para Easy representará su iniciación en el mundo, el viaje hacia la vida: "Íbamos en silencio mientras el sol lle-



Es esta la novela de Walter Mosley con mayor preocupación por el componente espiritual y donde más se profundiza en la psicología de los personajes, en detrimento de la acción

naba la tierra de luz. Para mí era como si viera crecer el mundo y me sentía feliz de ir por aquella carretera."

De pesca se aleja de la tradicional estructuración de novela negra, en tanto en cuanto el misterio y más específicamente la resolución de un caso, por lo general asesinato, es el motor de la acción, y participa más de la caracterización de *Bildungsroman* o novela de crecimiento. Genéricamente se trata de una novela gótica, lo que algunos entenderán como la primera incursión de Mosley en lo que ha venido en denominarse "literatura seria" o "literatura de calidad" y en algunos de los diálogos parece que recordamos algunos ecos del mismísimo Faulkner de *Sartoris* o *Luz de agosto*. Sea como fuere, lo cierto es que nos encontramos ante la novela de Mosley con mayor preocupación por el componente espiritual, donde más se profundiza

en la psicología de los personajes, tal vez en detrimento de la acción.

Temáticamente el libro ayuda a entender alguna de las reacciones de Easy en novelas posteriores y sobre todo la compleja relación (nunca terminé de entenderla) entre Easy y Mouse y también pone de manifiesto las complejas relaciones existentes entre blancos y negros en el Sur de los Estados Unidos: "Los pobres como yo no son más que un par de brazos para trabajar, si es que hay trabajo". Pero lo más interesante, además de las particularidades del viaje, es el estudio de la personalidad de Easy. Quien realmente busca a su padre no es Mouse, sino Easy. Lo busca en sus recuerdos, en su pasado, removiendo las más pesadas losas de la memoria... y lo encuentra. Es entonces cuando Easy logra liberarse de todas aquellas cadenas que lo atan a un destino predeterminado, cuando rompe con el fatalismo y determinismo de su vida: "Ya no podía seguir viviendo con aquellas gentes... Necesitaba un lugar en el que la vida fuera un poco más fácil y donde nadie me conociera. Sabía que, si conseguía estar solo, lo lograría. Toda aquella gente bailando alrededor, pasándolo bien, no eran más que un lastre, sin otro deseo que el de que yo siguiese siendo el pobre Easy de siempre, sin un centavo en el bolsillo ni un sueño en la cabeza."

José Antonio GURPEGUI

RETRATO DE OLIVIA MARIE DESPLECHIN

Finalista del Goncourt. Trad. J. Durán
Siglo XXI. 223 págs, 2.000 ptas.

Pocos libros reflejan el sentir de las mujeres en la treintena de una manera tan honesta como *Retrato de Olivia*. Sin estridencias ni maniqueísmos, Desplechin acierta en su descripción objetiva pero sentida de dos universos femeninos apenas separados por el tiempo. La progresión de la narración atrapa al lector, con redes sutilísimas, envuelta en un estilo casi invisible, directo, mordaz en ocasiones, traspasado de sabiduría en los momentos en que la crueldad sin sentido es mostrada en la peripecia biográfica de Olivia. Así, comenzamos a conocer a ese magnético e inocente ser que es Olivia, en sus derrotas apenas esbozadas: hija de padre desconocido y de madre alcohólica, violada en repetidas ocasiones, ha pasado por diversas instituciones de acogida psiquiátricas, ha vivido en el límite con las drogas y la prostitución, pero conserva un aliento de humanidad y de frescura del que aprenderá esa narradora que descubre la difícil tarea de la identidad.

Nacida en Roubaix, Francia, en 1959, Marie Desplechin es una escritora que ha publicado diversos libros para jóvenes, así como una colección de relatos *Trop sensibles* (1995). Con *Retrato de Olivia* fue finalista del premio Goncourt, así como del premio Médicis en 1998. Excelentemente acogida en Francia, esta novela muestra una manera de relatar auténticamente personal, aunque incardinada en la tradición anglosajona de la literatura de mujeres. Ambientada en el París más actual, nos resulta universal en sus planteamientos, porque la voz de la narradora, que vive como negra de lujo de la escritura, plasma con lucidez ese microcosmo de mujeres que buscan un espacio en el que habitar en las postrimerías del siglo XX. La trayectoria de esas mujeres confluye durante el espacio de un año, y las puertas automáticas del metro en los momentos finales del libro son la metáfora irónica de lo innecesario del portazo de Nora apenas un siglo después.

Beatriz HERNANZ

OLA DE CRÍMENES

JAMES ELLROY

Traducción de Montserrat Gurgui y Hernán Sabaté. Ediciones B. Barcelona, 1999. 358 páginas, 2.800 pesetas

En *Dilemas de la cultura*, James Clifford compara al etnógrafo con el crítico literario, aquel que concibe su trabajo "como la ubicación de los significados ingobernables de un texto en el marco de una intención coherente particular". Así, podría decirse que la escritura de James Ellroy se funda en la invención de un mito personal de creación en el que combaten dos sentimientos contrapuestos: la voz del fantasma de la madre asesinada cuando el autor contaba diez años y el odio almacenado contra ésta durante el tiempo que duró su desquicio juvenil. En la recopilación de artículos que escribió para la revista "GQ", Ellroy reconstruye una serie de asesinatos irresolutos, escritos con la frialdad expositiva del expediente púlicio judicial. En el dedicado a *El asesinato de mi madre*, sin embargo, el resultado es profundamente apasionado, cosa rara que sobresale por su distanciamiento y rudeza expositiva a la hora de narrar su particular crónica negra de la ciudad de Los Angeles en los años 50.

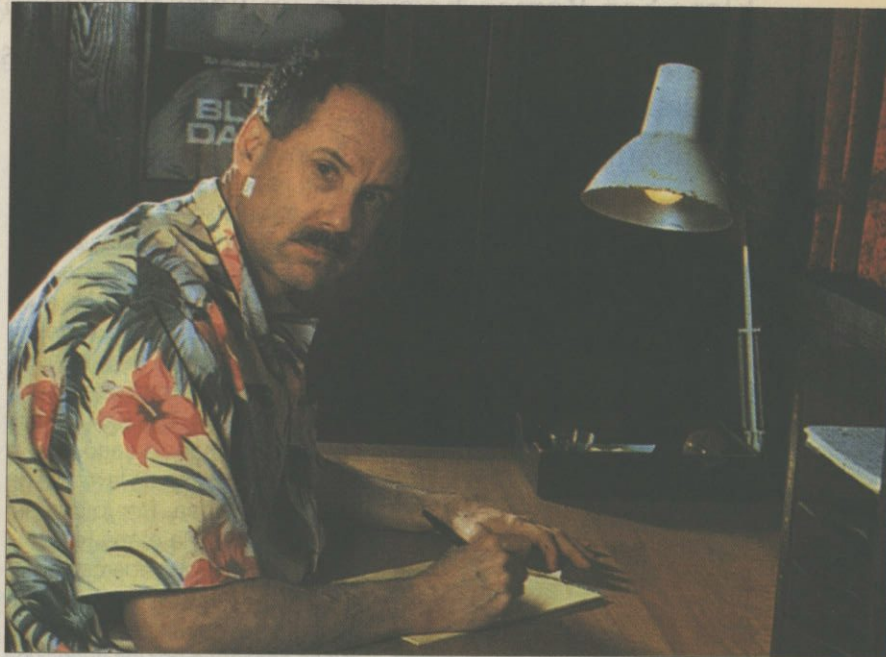
Este mito fundacional se advierte en un diálogo necrófilo entre el escritor y una fantasmagórica Geneva Hilliker Ellroy, asesinada en 1958, tomando como pie dos frases sueltas de este relato. La primera: "Supe que su muerte daba forma a mi curiosidad y a mi talento para la narrativa", idealizada su vocación literaria como un imperativo de ultratumba, y en la segunda: "Mi muerte te ha dado una voz y necesito que me reconozcas más allá de la explotación que haces de ella", al modo del delirio paranoico, establece una deuda impagable con la madre muerta, fijación edípica que le llevará a revivir sin descanso la fatídica década de los años cincuenta. Con la recurrencia del obsesivo, crea un espacio literario circular: la ciudad de Los Angeles, en donde se entrecruzan los mismos policías corruptos, estrellas degeneradas de Hollywood, gánsteres y chantajistas de libelos sensacionalistas de todas sus novelas. Como escritor moralista que es, no hay lugar en ellas para la inocencia y menos para una visión romántica del mundo.

En la estela de la novela negra, Ellroy se siente tan cercano a la prosa

despojada de Hammett como alejado del romanticismo de los perdedores de Chandler. Ellroy pone patas arriba la cultura popular norteamericana de la era dorada de Hollywood con una desvergüenza y provocación inusitadas. Esa es la novedad de sus *hard boiled*: estilo directo, frase corta, lenguaje conciso, casi minimalista, repleto de una brutalidad tan seca como la totalidad de sus personajes: seres mezquinos atrapados en una pesadilla fatal de la que les resultará difícil sustraerse.

Su truculencia lo emparenta con el *revival* de la novela *pulp* y sus epígonos cinematográficos: John Woo y Quentin Tarantino. De ellos se diferencia por la ausencia de una épica del mal. En todas sus novelas, desde *La dalia negra* a *L. A. Confidential*, describe antihéroes indignos de que el lector se proyecte en ellos de forma positiva. Frente a la hagiografía del detective incorruptible, el perdedor o el duro posmoderno infantiloides, Ellroy opone unos personajes degenerados y sin conciencia, guiados por la codicia y el sexo desviado, como los protagonistas de Orson Welles en *Sed de mal*. Nadie mejor que él parece conocer la mitografía obscena de las estrellas de Hollywood. El microcosmos que retrata está plagado de sexo sucio, drogas, corrupción y muertes violentas. Un desasosiego desmesurado y pútrido lo impregna todo.

En los relatos que componen *Ola de crímenes* no falta ninguna de las obsesiones recurrentes de sus mejores novelas: la delación y el chantaje a las estrellas homosexuales y lesbianas de Hollywood, con preferencia por los chismes más sangrantes de ídolos como Lana Turner y el gánster Johnny Stompanato; los



QUÉ LEER

LA MAMMA È MORTA

El hecho que marca la vida y obra del escritor norteamericano James Ellroy (1948) es el brutal asesinato y violación de su madre cuando él sólo tenía diez años. La policía nunca encontró a los culpables, y pronto archivó el caso, considerado sólo uno más. Como sus padres se habían divorciado y se odiaban, el padre del joven no dudaba en definir a la difunta como "una puta y una borracha". Con todo, Ellroy ha tardado treinta y seis años en lograr exorcisar su fantasma, gracias a la escritura: en 1994, Ellroy volvió a Los Ángeles para descubrir la verdad sobre su madre y sobre sí mismo.

líos de Rock Hudson con jóvenes chaperos, Elizabeth Scott y su corte de lesbianas, Frank Sinatra, Ava Gardner y los mafiosos del *rat pack*, y como cortina de lentejuelas, la ridiculización morbosa del tamaño de los atributos masculinos o la delación de los escándalos sexuales acallados por los agentes de prensa de los Estudios de cine. Parafraseando a Ellroy, su prosa tiene una energía cerebral deslumbrante. Progresa, narrativamente, a base de un ritmo *staccato*, con la precisión geométrica de una violencia verbal, sarcasmo y humorada soez, que convierte el edulcorado mundo rosa de *Tinseltown* en una brutal crónica negra, teñida de homofobia y regusto fascistoide, reflejo de los tristes años de la "caza de brujas".

Lluís FERNÁNDEZ



PEDRO ZARRALUKI

Para amantes y ladrones

Por el autor de
"La historia del silencio"
(Premio Herralde de Novela)

ARDASHIR VAKIL

El chico de la playa

"Un libro inmensamente original, agudo, divertido, agil" (Salman Rushdie)



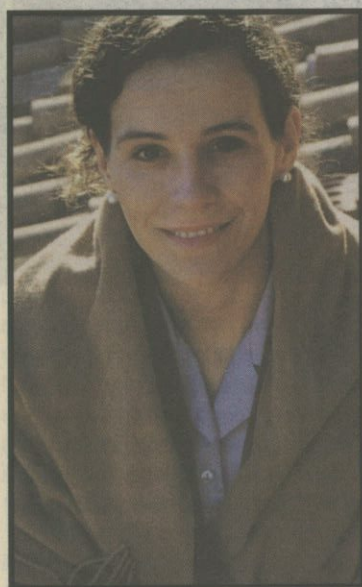
ANAGRAMA

EJÉRCITO E INDUSTRIA: EL NACIMIENTO DEL INI

ELENA SAN ROMÁN

Crítica. Barcelona, 1999. 355 páginas, 2.900 pesetas

Elena San Román ha escrito un libro fundamentado y original que conmueve las interpretaciones tradicionales. La más llamativa de sus tesis es la relativa al origen predominante militar que tuvo el INI, y que debe remontarse a los años de la I Guerra Mundial



El libro de Elena San Román complementa, con nuevos y ricos matices, algunos de los conocimientos que teníamos acerca del origen del Instituto Nacional de Industria y de su fundador

Resulta grande y fructífera la atención prestada por los historiadores a la economía del franquismo. No solo se justifica dicho interés por la particular naturaleza del régimen político de Franco, sino por razones específicamente económicas. España traspasó definitivamente el umbral de su revolución industrial a mediados de la década de 1950. En 1975, la renta *per cápita* española llegó casi al ochenta por ciento de la media de la Unión Europea. Por lo demás, fue tan dilatada la etapa histórica del franquismo que abarca contenidos muy diversos, y aún contradictorios, en las políticas económicas aplicadas por los sucesivos equipos de gobierno.

El libro de Elena San Román se ocupa de los orígenes del Instituto Nacional de Industria, una de las instituciones generadas al comienzo de la era de Franco que más atención ha recibido de los historiadores. Sirvan de ejemplo, entre decenas de trabajos, el volumen de Pedro Schwartz y Manuel Jesús González, *Una historia del Instituto Nacional de Industria (1941-1976)*, publicado en 1978, o la obra *INI: 50 años de industrialización en España*, de Pablo Martín Aceña y Francisco Comín, aparecido en 1991, sin omitir la biografía *Juan Antonio Suanzes 1891-1977* que, sobre el fundador del Instituto, y presidente del mismo durante veinte años, dio a la imprenta Alfonso Ballesteros en 1993.

En ese panorama bibliográfico, Elena San Román ha escrito un libro fundamentado y original que, como toda obra que descubre nuevas perspectivas, conmueve las interpretaciones tradicionales generalmente aceptadas. A partir de una minuciosa investigación en archivos oficiales y privados, la autora plantea nuevas interpretaciones. La más llamativa es la relativa al origen predominante militar que tuvo el INI, y que debe remontarse a los años de la Primera Guerra Mundial, cuando los Estados ma-

yores de los principales ejércitos europeos decidieron evaluar la organización industrial de sus respectivas naciones con vistas a una movilización económica general.

España no intervino en aquel conflicto, pero sí combatió, durante el primer cuarto del siglo XX, en Marruecos. Fue entonces cuando los mandos militares, artilleros e ingenieros sobre todo, tomaron conciencia del atraso de la industria española, de su dependencia del exterior y de su deficiente localización —mayoritariamente en la periferia— desde el punto de vista estratégico. El proyecto del ingeniero naval militar Suanzes, plasmado en 1941 como Instituto Nacional de Industria, procedería, por tanto, de una preocupación anterior a la guerra civil, aunque la reconstrucción económica posterior a 1939 fuese una de sus circunstancias precipitantes.

Otro precedente claro del Instituto Nacional de Industria, destacado por todos los historiadores, es el IRI —Instituto per la Ricostruzione Industriale—, concebido por Mussolini, especialmente desde 1937, como centro neurálgico del crecimiento económico italiano. Sin embargo, Elena San Román rebate que Suanzes se dejara influir por la ideología fascista, aunque compartiese —ello resulta indiscutible— algunos de sus presupuestos esenciales como el nacionalismo económico y el intervencionismo del Estado en el desarrollo de la industria.

La autora nos muestra a un Suanzes distante, si no hostil, con Serrano Súñer, entre otros falangistas, cuya actitud hacia la iniciativa privada habría sido, por lo demás, más propicia que la del fundador del INI. Pero Suanzes manifestó también sus desavenencias con otros gobernantes del primer franquismo, desde los ministros militares —destacadamente Salvador Moreno— a Joaquín Benjumea y Demetrio Carceller.

No se trataba sólo de pugnas por

el control del poder económico, sino que se planteaban dos políticas industriales diferentes dentro del Régimen: por un lado, el conservadurismo afín al proteccionismo del Estado y al corporativismo empresarial, heredero de la Restauración y de la Dictadura de Primo de Rivera. Por otro, el estatismo intervencionista, con un nacionalismo rayano en la xenofobia, beligerante hacia la empresa privada, a la que reprochaba su falta de capacidad y su insaciable afán de lucro. Suanzes sería el representante máximo de esta tendencia.

Elena San Román afirma —y a ello dedica la tercera parte del libro— la ausencia, en el planteamiento inicial del INI, del principio de subsidiariedad. El INI no trató sólo de actuar en los sectores industriales yermos de iniciativa privada, sino que impuso la empresa pública allí donde habían ya prendido intereses particulares como, por ejemplo, en los combustibles sintéticos, los automóviles y la aeronáutica.

El libro de Elena San Román complementa, con nuevos y ricos matices, algunos de los conocimientos que teníamos acerca del origen del INI y de su fundador. Así, recordamos las afirmaciones de Schwartz y Manuel Jesús González sobre el pensamiento económico de Suanzes partidario a ultranza de la maximización del producto sobre otros criterios como el de las ventajas comparativas o el de la simple rentabilidad. Y se capta mejor el perfil psicológico del ideador del INI, de una indudable tenacidad y capacidad de trabajo, obsesionado hasta el final en un proyecto de industria totalitaria en el que todos, al cabo del tiempo, dejaron de creer desde Carrero Blanco, que lo protegió en un principio, hasta Franco, de quién Suanzes se sentiría incomprensiblemente abandonado.

Pedro TEDDE DE LORCA

UNIVERSOS DE MI TIEMPO

CARLOS SAÚL MENEM

Plaza & Janés, 1999. 325 págs. **H. Vázquez Rial: LA FORMACIÓN DEL PAÍS DE LOS ARGENTINOS.** Javier Vergara, 1999. 408 págs.

El primero de estos libros —escrito por el presidente saliente de Argentina como marketing de su campaña presidencial para el año 2003— es triunfalista y mira con esperanza

al futuro. El segundo —escrito por Horacio Vázquez Rial— mira al pasado con pesimismo

Los acontecimientos de los últimos meses han removido viejas preguntas sobre la historia de Argentina. Cuando Carlos Saúl Menem tomó las riendas del poder en 1989 y logró de la mano del ministro de Economía Domingo Cavallo controlar la hiperinflación, la mayoría de los analistas echaron las campanas al vuelo pregonando la definitiva superación de las hipotecas del pasado. Se presumía entonces de que la economía argentina no sólo cumplía con los criterios de Maastricht, sino que incluso superaba en su disciplina económica a Alemania. Eran tiempos de euforia. La inversión extranjera directa llegaba a borbotones y las privatizaciones se realizaban a un ritmo vertiginoso. Sin embargo, a los pocos años se ha ido comprobando que parte de dicha euforia se ha convertido en cantos de sirena. Menem ha sido relevado de la presidencia por el líder de la Alianza Opositora y representante del Partido Radical (Fernando de la Rúa) como resultado de las elecciones de octubre de 1999. El nuevo presidente ha recibido el legado de un déficit fiscal para 1999 superior en 700 millones de dólares a lo pactado con el FMI (5.100 MMDD). A su vez, De la Rúa tiene el reto de hacer frente a los 4.500 MMDD de déficit previstos para el presente año, sin la posibilidad de acudir ya al dinero rápido de las privatizaciones como en el pasado. Paralelamente, las provincias tienen una deuda pública conjunta de 18.000 MMDD y Argentina tiene el compromiso de realizar pagos en concepto de intereses de su deuda externa por valor de 17.500 MMDD en el año 2000. La nueva política económica diseñada por Machinea (ministro de Economía) enfocada a reducir el déficit y con ello garantizar la estabilidad y la llegada de inversiones extranjeras se ha centrado en reducir el gasto público y aumentar los impuestos (mayor presión sobre la renta y extensión del IVA a servicios hasta ahora exentos).

Las respuestas han sido inmediatas. En diciembre de 1999 se desa-

taron movilizaciones sociales (en Corrientes hubo varias muertes y numerosos detenidos). El país protesta por el aumento del desempleo, la desigual distribución del ingreso y los planes de ajuste del gobierno. Los analistas se preguntan por qué no se consigue la tan ansiada mayoría de edad después de haber hecho los deberes (ortodoxia económica). Las explicaciones son variadas. Estos dos últimos libros interpretan la situación de Argentina de forma opuesta. El primero —escrito por un presidente saliente como marketing de su campaña presidencial para el año 2003— es triunfalista y mira con esperanza al futuro. El segundo —escrito por un ensayista e historiador— mira al pasado con pesimismo.

Menem se presenta a sí mismo como "el gran transformador" de la Argentina. Católico, provinciano (riogano), hijo de un mercader "turco" (sirio), presume de ser un abogado que no habla francés, ni inglés, haber sido indisciplinado en su juventud, pero al mismo tiempo haber sido capaz de arreglar las cuentas nacionales y lo-

■ OTRAS HISTORIAS

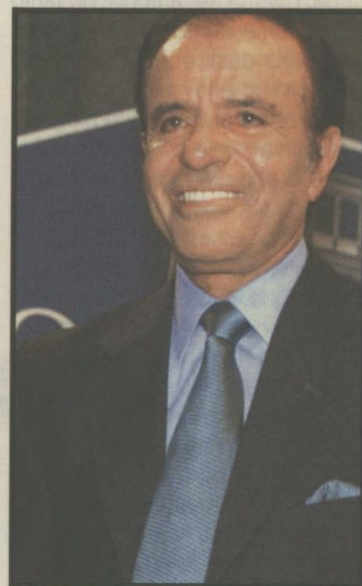
Dos textos clásicos son los de Ricardo M. Ortiz, *Historia económica argentina*, Raigal (Buenos Aires, 1955) y James Scobie, *Argentina, a City and a Nation*, Oxford U. P. (Nueva York, 1964). Monografías especializadas bien documentadas son las de Roberto Cortés, *Dinero, deuda, crisis. Evolución fiscal y monetaria en Argentina*, Sudamericana (Buenos Aires, 1989); y Tulio Halperin, *Guerra y finanzas en los orígenes del Estado argentino*, Belgrano (Buenos Aires, 1982). Una excelente obra reciente es la de Guillermo Vite-lli, *Los dos siglos de la Argentina*. Prendergast (Buenos Aires, 1999). Es útil comparar la biografía política de Menem con la de Raúl Alfonsín, *Democracia y consenso*, Corregidor (Buenos Aires, 1996).

gar avances en el campo internacional (MERCOSUR), así como en el sistema educativo y cultural. El libro es más un documento histórico, que una biografía. Es la visión de un presidente de su gestión y las propuestas de un candidato. Hablan más los silencios que las declaraciones. De forma explícita se defienden las políticas económicas "duras" (pág. 307) y se atempera el discurso con proposiciones derivadas de su declarado humanismo católico. Parece apuntarse a la tercera vía, aunque no se hace referencia a dicha tesis de forma explícita.

Horacio Vázquez-Rial mantiene la tesis de que Argentina se suicidó lentamente entre 1945 y 1980 cuando el proyecto de Perón de convertir a la oligarquía ganadera argentina en burguesía nacional fracasó. En diferentes partes del libro se critican los mitos de la historiografía argentina (leyenda negra, herencia feudal-colonial, poblamiento como sinónimo de riqueza, unidad política de la América hispánica); se estudia el proceso de colonización y la formación de las estancias como unidades de producción de un país periférico; se analiza la independencia y las luchas civiles entre federales y unitarios durante la primera mitad del XIX; se explica la integración de Argentina en el mercado mundial y la inmigración masiva; y se presenta la etapa de consolidación del dominio ganadero que culmina según el autor a mediados del siglo XX. La tesis central del libro es que Argentina nació como una economía exportadora de materias primas que no fue capaz de dar el salto (la oligarquía agrícola-ganadera no estaba interesada en realizarlo) a una economía industrial equilibrada y autosuficiente.

Ambos libros son apasionados en su análisis y parciales en sus juicios. Uno apuesta por la apertura; otro por el proteccionismo. Las pruebas empíricas de ambos resultan insuficientes al lector.

Pedro PÉREZ HERRERO



El libro es más un documento histórico, que una biografía. Es la visión de un presidente de su gestión y las propuestas de un candidato. Hablan más los silencios que las declaraciones.

BIOGRAFÍA DE JUAN PABLO II

GEORGE WEIGEL

Traducción de P. Antón, J. Homedes y E. Heredia. Plaza & Janés, 1999. 1.311 páginas, 3.650 pesetas. **Darcy O'Brien: EL PAPA OCULTO.** Javier Vergara Ed. 438 páginas, 2.900 pesetas. **José Manuel Vidal: INTRIGAS VATICANAS.** RBA, 1999. 303 páginas, 2.800 pesetas

Hace unos días que comentaba, en este mismo Cultural, que eran muchas las biografías del Papa; que ya nos la sabíamos, y hete aquí que, dos o tres semanas después, tengo que engullir lo que he dicho y concluir que estamos de enhorabuena ante obras de este calibre. Porque el libro de Weigel es sencillamente magnífico; una de esas obras de las que uno, que escribe, querría ser autor. Y no tanto por el tema como por la calidad. Se podría decir que Weigel se ha adelantado a la muerte de Karol Wojtyła para elaborar una biografía "definitiva", que sólo cabe hacer cuando el protagonista ha muerto y han podido exhumarse todos los papeles precisos. Dos cosas que, evidentemente, no han ocurrido.

Sin duda, lo que acabo de decir hace precisamente que esta biografía no vaya a ser la última ni acaso la mejor. No sólo vive el Papa sino que pasarán muchos años hasta que se abran los archivos donde haya documentación que trate de él. Hoy mismo, sólo se puede consultar la documentación del Archivo Vaticano hasta 1923, y eso gracias a la apertura impuesta por Juan Pablo II. No hace tantos años que sólo podían verse los anteriores a 1903. Las apreciaciones personales, a veces casos de conciencia, que se encuentran en ellos no permiten una mayor libertad.

Pues bien, a reserva de esto último (los documentos que se puedan leer dentro de medio siglo o más), será difícil superar el listón de esta *Biografía de Juan Pablo II, testigo de esperanza*. Es modélica no sólo en su información, sino en la selección de los datos y en la profundidad con que se tratan las cosas. Ésta es la clave. El autor, que se nos presenta como periodista, teólogo y "polítólogo", es en realidad un hombre que trabaja a conciencia y que, para empezar, está dotado de un bagaje de conocimientos psicológicos que le permiten entender profundamente los entresijos del corazón humano; seguramente, cualquier corazón

El libro de Weigel es magnífico; una de esas obras de las que uno querría ser autor. Y no tanto por el tema como por la calidad. Se podría decir que se ha adelantado a la muerte de Wojtyła para elaborar la biografía "definitiva"

humano. No estamos ante un libro apologético ni nada parecido; estamos ante un monumento biográfico, enormemente serio, que nos introduce en los pliegues y los repliegues de una personalidad muy atractiva y notoriamente compleja, riquísima de matices y de vivencias, de experiencias interiores y de vicisitudes que han hecho que su vida se parezca más bien a una novela de aventuras. El texto no "compartimenta" el relato: no se nos habla primero de una cosa (por ejemplo la biografía propiamente dicha) y luego de otra (la formación intelectual, la producción literaria, el pensamiento, la labor de gobierno...), sino que todo forma un tejido continuo y compacto, de manera que todos los elementos se emplean para hacer comprensible todo. Todo está en todo, o todo se tiene presente para hacer todo inteligible.

Un cura diocesano

Es imposible resumir, ni siquiera apuntar algo que, en el libro de Weigel, sea más importante que lo demás. Simplemente está todo, desde el origen de los Wojtyła hasta el día de hoy. Respecto a otras biografías, se avanza mucho en el conocimiento del cura diocesano de la posguerra polaca que era Karol, hasta su elevación al solio pontificio. En esa labor de pastoreo cotidiano, de confesonario y conversación amistosa, se descubre un hombre singular y, valga la redundancia, muy humano, capaz de conciliar la atención litúrgica y sacramental o la predicación con la práctica del esquí en compañía de las mismas personas, mujeres y hombres. Se perfila un personaje que fue siempre especial, enemi-

go de toda imposición y al mismo tiempo exigente consigo mismo, pero sin rigidez siquiera en este aspecto. ¿Apología? Este resumen que hago, me lo parece a mí mismo. Y casi me arrepiento de dejarlo. Porque no es tal el libro de Weigel.

Leída la de Weigel, la obra de O'Brien parece poca cosa. Y sin embargo no lo es. Es —eso sí— "otra" cosa. Se trata de una inesperada biografía judía de Juan Pablo II. Así como suena: una biografía "judía". Se cuenta la vida del Papa al hilo de su actitud ante los judíos; una actitud excepcional en aquella Polonia de la preguerra, galvanizada por un antisemitismo omnipresente y denso. En Catowice, el pueblo de Karol, no dominaba esa actitud. La mayoría de los habitantes convivía con la población judía como con los demás, aunque la misma naturalidad de esta convivencia llevase a que los chicos se insultasen precisamente de judíos cuando jugaban a esto o aquello. Concretamente los Wojtyła vivían un filojudaísmo práctico cotidiano, que se acentuó en el caso del futuro Papa con el Holocausto y que ha servido a la larga para modificar la actitud de la Iglesia católica ante los judíos.

Esto es lo principal y lo sustancial del libro. Y, sin embargo, en ello O'Brien exagera. Al menos, lo que cuenta de la Iglesia católica prewojtylana (valga la palabreja) no es lo que uno recuerda de la propia niñez, cuando cada uno de nosotros se abrió no sólo al conocimiento de las cosas, sino además a la asimilación de las actitudes. En nuestros "tebeos", había desde luego protagonistas que insultaban a "los malos" llamándoles perro judío. Y la liturgia católica estaba surcada

por la idea de que se trataba del pueblo deicida. Los tallistas de los pasos procesionales de Semana Santa parecían haberse complacido en representar la maldad en el rostro de "los judíos" que crucificaban a Jesús... Pero no se puede decir que esto marcara nuestras vidas ni nuestras conciencias. Era algo distante y completamente superficial. Yo al menos lo viví de este modo y, cuando pensé por vez primera sobre el problema judío y tomé actitud —debía tener 17 años—, me encontré justamente con la expresión de un clérigo, de quien se decía que solía decir que no podía sino amar al pueblo hebreo porque sus mayores amores eran un hebreo (Jesús) y la hebrea María. Oír esto me evitó cualquier reflexión personal que pudiera inducirme a pensar de otro modo.

Biografía doble

La visión que da O'Brien no es ésta. Según él, la Iglesia católica ha sido profundamente antijudía (cierto que no en sentido racista, sino en sentido religioso) hasta hace pocos años. Pero no se puede decir que esto invalide el libro, o que descalifique al autor. Es un análisis sobre una historia capital, a pesar de todo, en nuestro tiempo. Se trata, además, de una obra entretenida, interesante y fácil de leer, escrita con un estilo periodístico que se agradece (aunque no profundice como profundiza Weigel en las cosas que toca). Debo decir que el libro al que me refiero es una biografía doble. Hay un segundo personaje que es el polaco judío Jerzy Kluger: un amigo de la infancia del Papa a quien éste reencontró siendo ya Pontífice. Lo reencontró, volvió a tratarlo, se sirvió de él para reencontrar antiguas amistades y, sobre todo, lo convirtió en su *longa manus* para dar los pasos incluso diplomáticos necesarios a fin de conseguir el acercamiento de la Santa Sede a Israel. Kluger se ha convertido en el seglar acatólico más importante en la política vaticana. Se desprende también del libro de Weigel.



Leída la de Weigel, la obra de O'Brien parece poca cosa. Y sin embargo no lo es. Es —eso sí— “otra” cosa. Se trata de una inesperada biografía judía de Juan Pablo II

Por fin, el libro de José Manuel Vidal. La verdad es que comentarlo junto con esos otros dos obliga necesariamente a compararlos. Y es duro compararse con dos obras de la importancia de las que acabo de tratar. La de Vidal es algo tan digno como un reportaje periodístico muy bien informado.

La sucesión del Papa

El tema de este tercer libro es la sucesión del Papa: los rumores sobre su disposición a renunciar al Papado (rumores que extrañamente corren desde los días en que conservaba una buena salud, como si alguien hubiera querido sugerírselo), los problemas que eso plantea, los pormenores que implica un proceso de elección de pontífice, los cardenales, los Papables... El subtítulo de la obra (*Guerra de clanes para suceder al Papa*) no tiene nada que ver con el contenido. Los clanes no aparecen por parte alguna. Aparecen, sí, las preferencias y tendencias. Vidal trata el asunto con un notable y difícil acierto para conjugar tres cosas: el respeto, el distanciamiento y la información objetiva. Pero no entiende al Papa como George Weigel o Darcy O'Brien. Lo ve como un conservador sin más; llama “neotradicionalistas” a los movimientos que están renovando la Iglesia y resulta arbitrario cuando habla de unos papables incluso con afecto (caso muy claro en Rouco) mientras que de alguno de los que considera conservadores llega a decir que está “estudiando para Papa”, simplemente porque aprende idiomas. Es una pena que el volumen tenga este deje. Pero no se puede decir que sea un libro desdeñable, si el lector es capaz de quedarse con la riqueza de información que contiene. Realmente, uno se entera bien de cómo se ha elegido un Papa a lo largo de la historia y cómo se designaría en el día de hoy.

José ANDRÉS-GALLEGO

MANUEL DE LOPE

"EN LO QUE SE REFIERE A LA VERDAD, NUESTRO CAMINO ES CIEGO"

Pregunta: *La sangre ajena* es una historia de envidias, secretos de familia y poder. ¿La codicia es más espesa que la sangre?

Respuesta: La codicia puede ser una fuerza muy intensa y muy sutil.

P: ¿Cuál es la mayor ambición de Manuel de Lope?

R: Escribir buenas novelas.

P: ¿Qué estaría usted dispuesto a sacrificar por un best-seller?

R: La tranquilidad, obligatoriamente.

P: ¿Y por una buena crítica?

R: Nada. Un buen crítico lo consideraría una ofensa.

P: ¿Qué acción o escrito de su pasado le gustaría ocultar hoy?

R: Creo que ninguno.

P: Sorprende la inevitabilidad de la acción. Antonia Etxarri, por ejemplo, sabe que la van a violar, y a pesar de todo no huye ni hace nada por evitarlo. Luego, ese dolor "que no es dolor", escribe usted, "abruma toda su vida como carbón". ¿No existe el azar, todo está escrito?

R: Hay situaciones en la vida de las que resulta extremadamente difícil escapar.

P: ¿Y en literatura?

R: También.

P: Otro ejemplo, el fusilamiento de "Muslito de pollo". El destino de sus personajes ¿está irremediabilmente escrito desde antes de comenzar a redactarlos? ¿Pueden apoderarse de la trama?

R: Hay una lógica interna que se apodera en cierto modo de los personajes. El autor participa de algo de ellos.

P: A pesar de todo, escribe: "Aquellas fueron fechas en que se barajaron muchos destinos" ¿Por qué se tuerce todo? ¿Y en la vida real?

R: La vida y sus circunstancias se convierten en destino cuando terminan.

P: "Odiaba a los caballos, algo sorprendente en una mujer que había conocido a tres hombres o precisamente por eso" ¿Tan animales son?

R: ¿Los caballos?

Tras el éxito de ventas de *Las perlas peregrinas*, premio Primavera 1998, y el de crítica de *Bella en las tinieblas* (1997), Manuel de Lope regresa a la novela con *La sangre ajena* (Areté), historia de un secreto de familia. A vueltas con el pasado, la codicia y el poder, el relato juega con tiempos, personajes y certezas. Porque a veces es mejor no saber que saber demasiado.

P: Los viejos autos representan "lo que se deseó y no se pudo poseer". De ser así, ¿cuál es su marca añorada y por qué?

R: Un Oxford Morris verde oscuro que era de mi padre.

P: ¿Qué le hubiera gustado poseer a Manuel de Lope?

R: Una finca.

P: ¿Qué obra le hubiera gustado escribir?

R: No logro meterme en la piel de otro novelista.

P: Muchas situaciones, afirma, necesitan la presencia de un testigo. ¿De qué le hubiera gustado serlo usted? ¿Qué hubiera hecho?

R: Me hubiera gustado asistir a demasiadas cosas, precisamente para averiguar lo que yo hubiera hecho.

P: La acción transcurre en Navarra y el País Vasco durante la guerra civil, aunque sólo se nos narran algunos episodios de vio-

lencia (fusilamientos, hombres arrojados a la carretera...) ¿Realmente la guerra se perdió en el Norte?

¿Qué hubiera pasado si ganan las tropas republicanas?

R: Dicen que la guerra se perdió en el Estrecho, se ganó en Madrid y se volvió a perder en el Norte. Bilbao no fue otro Madrid. La segunda pregunta es una ucronía que no tiene contestación.

P: ¿Cree que hemos superado la rabia y el rencor?

R: Creo que ya no se puede emplear la primera persona plural. La Guerra Civil es ya un hecho histórico, no emocional.

P: Describe usted el egoísmo que sucede al miedo. ¿Siempre es así? ¿Cómo derrotarlo?

R: Es un mecanismo de defensa. No hay por qué evitarlo.

P: El protagonista de *Madrid Continental* buscaba sus raíces. El de *La sangre ajena* las ignora. ¿Qué gana y qué pierde desconociendo la verdad?

R: En lo que se refiere a la verdad, creo que nuestro camino es ciego.

P: ¿Realmente está seguro de que los débiles son "incapaces de venganzas particulares"?

R: No estoy tan seguro.

P: ¿Alguna vez ha deseado vengarse de alguien? ¿Valió la pena?

R: No.

P: Obtuvo el premio Primavera. ¿Volvería a presentarse? ¿Qué ganó y qué perdió?

R: Gané lectores y gané el conocimiento de gente que me demostró mucho aprecio. Creo que no perdí nada.

P: Alfaguara, su editorial de siempre, está reeditando obras anteriores. ¿Por qué les ha abandonado? ¿Piensa volver?


R: Alfaguara es una excelente editorial con la que he renovado el contrato de dos de mis novelas anteriores. Creo que a su pregunta quien debe responder es Alfaguara.

P: ¿A qué o a quién sería usted siempre leal?

R: A cierto tipo de personas que sería muy largo describir.



Nuria AZANCOT



Deambular, 1961, óleo de Jean Dubuffet procedente del Museo de Artes Decorativas de París, que forma parte de su exposición en el Banco BÍlbao Vizcaya Argentina.

EL MEJOR DUBUFFET

ARTE

Los Dubuffet de Dubuffet 28-29 José María Sicilia 30 Dos revisiones de Mompó 31 Álvaro Delgado, el amor y la muerte 32-33 Helena Almeida 36-37 "La alegría de vivir", de Matisse, por Valeriano Bozal 38-39 Borromini y el universo barroco 40-41



Izquierda: *Cuatro a la mesa*, 1962.

Gouache sobre papel, 55 x 42

Derecha: *Jouhandeu con gafas*, 1946.

Lápiz y gouache sobre papel. 43 x 33
Museo de Artes Decorativas, París

LAURENT-SULLY, JAULMES

LOS DUBUFFET DE DUBUFFET

Banco Bilbao Vizcaya Argentaria. Paseo de la Castellana, 81. Madrid. Hasta el 27 de febrero

El arte de Jean Dubuffet (El Havre, 1901-París, 1985) es innumerable. Nace de donde no se espera, declarándose entusiasta de lo embrionario, de lo mezclado, de lo imperfecto. Se produce con la energía anticultural y con el desparpajo de los graffiti y de las inscripciones obscenas sobre las paredes públicas, y con la densidad espesa y los efectos de textura de un palimpsesto. Sus composiciones, heteróclitas, se organizan simbólicamente y por estratos, como en el arte primitivo y en la pintura arcaica, haciendo que lo dispuesto en el estrato inferior sea lo más próximo al que mira. Abominando de las "bellas artes", está inspirado con pasión en los dibujos de los niños, en los jeroglíficos mayas y egipcios, en los ideogramas chinos, en la caligrafía árabe —aprendida en per-

manencias repetidas en el Sahara argelino—, en los manuscritos medievales —que el pintor tantas veces iba a copiar a la Biblioteca Nacional de París—, y también en Klee y en Marcel Duchamp, pero manteniendo, sobre todo, una afinidad espiritual permanente con el arte bruto, como Dubuffet llamó al arte automático, al arte de los "ingenuos" (por ejemplo, los limpiadores de ventanas, confiteros, jardineros ancianos y otros "artistas sin acreditar", que en los años cuarenta exponía Geert Van Bruaene en una extraña galería de Bruselas, de la que Dubuffet fue cliente), y también al arte de los enfermos mentales (que el pintor había descubierto en el libro *Pinturas de los enfermos mentales*, 1923, de Hans Prinzhorn).

El encuentro con este arte informe y poblado de presencias vitales

y de imágenes planas produce en el espectador una satisfacción tan viva como la que Dubuffet experimentaba al realizar su obra sobre gruesos empastes: "es el mismo placer que mueve la mano que traza un dibujo apresurado o una palabra escrita sobre la preparación al fresco de un muro, o sobre el cemento recién extendido en el suelo". Se trata de una satisfacción física y estética conmovedora. Esa conmoción del arte más libre, del arte más puro, sacude al visitante de esta exposición que presenta en Madrid una selección de sesenta y cinco pinturas y dibujos, prestados por el Museo de Artes Decorativas de París, entidad a la que Dubuffet donó en 1967 una "autoselección" significativa de la trayectoria recorrida hasta entonces por su obra (21 cuadros, 135 obras sobre papel y 7 es-



LAURENT-SULLY, JAUL MES

culturas). En definitiva, se trata de piezas retenidas por el propio pintor para sí, inclusive enmarcadas por él mismo (con el perfil insistente de un junquillo negro que contribuye a reconcentrar la tensión gráfica y el formidable espíritu centrípeto de esta obra). Efectivamente, son "los Dubuffet de Dubuffet".

La exposición dedica dos primeros espacios a los pequeños y muy intensos dibujos-pinturas de los años cuarenta (hasta entonces Dubuffet no decidió consagrarse en exclusiva al arte, abandonando sus actividades comerciales). Son piezas hondas, muy sentidas, construidas por borrones y tachaduras tan expresionistas como esos emocionantes *Seis mensajes* que presiden el conjunto. Proclaman el valor de lo accidental y el influjo de Dubuffet sobre las tendencias norteamericanas y europeas del expresionismo abstracto (incluidos, en nuestro caso, Saura, Millares y el propio Tàpies). Sigue el recorrido por las pinturas de los cincuenta, en que la materia no sólo funciona como elemento constitutivo, sino fundamentalmente expresivo de la pintura. Arenas, tierras, "suelos" y "paisajes" terrenales configurados por lacas, sustancias fijadoras y elementos misteriosos, hacen de los cuadros realidades tangibles, puestas "a ras de tierra", a través de la textura. Son obras rudas, ásperas, ocre, pardas, negras, con dramáticas figuras solitarias (el hombre, el asno, la vaca) y ricos territorios despoblados. En fin, en las pinturas de los primeros años sesenta, se imponen un colorido más vivo y una figuración desbordada, llena de fantasía, que trata sobre ciudades abigarradas, de formas laberínticas, de tráfico infernal y de multitudes "sin lugar". Ese sentido particular del laberinto y del "no-lugar" conduciría al desarrollo del Dubuffet final, que esta exposición no recoge y que sería de nuevo un pintor "otro", más automático y más abstracto. Con todo, aquí está el Dubuffet primordial, el que todos prefieren y al que nadie discute, sobrepasando lo que fue ("el más grande de los artistas franceses de después de la segunda guerra mundial"), siendo ya uno de los hitos universales del arte moderno.

José MARÍN-MEDINA

SILENCIOS Y SECRETOS DE SICILIA

Galería Soledad Lorenzo. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 19 de febrero. De 1.200.000 a 6.000.000 pesetas

Hace ahora algo más de tres años encabezaba mi crítica a la exposición de José María Sicilia (Madrid, 1954) en esta misma sala con una entusiasta salutación al regreso del color a su pintura. Me pareció, entonces, que esa vuelta al colorido le liberaba de cierta cárcel impuesta, cuyos barrotes eran por una parte el aparato técnico empleado –ese persistente sometimiento a las leyes de la cera– y, por otro, el uso exclusivo de las transparencias y del color blanco (más bien un blanco crema, "cerúleo", y nunca mejor dicho). Un año más tarde, sin apenas respiro, Sicilia repetía exposición en el Palacio de Velázquez, que fue, diez años antes, el espacio de su consagración como uno de los más importantes pintores españoles del último tercio de este siglo. *L'horabaixa*, después de un primer momento de deslumbramiento –sugerido por una inteligencia escenográfica que se veía favorecida, además, por la amabilidad del color–, dejaba ver, a mi juicio, titubeos, vacilaciones y, ¿por qué no?, algo de producción en serie. Una opinión en la que me afirmaría meses después en una precipitada visita al estudio mallorquín del artista en el verano del 98. A poco de ésta debió iniciar Sicilia la serie que ahora presenta con el título *De los espejos*. Diré, en primer lugar, que no puedo emitir sobre la misma sino un parecer tan ambiguo como oscilante, pues, y es una sensación que no creo propiedad exclusiva, por una parte me fatiga, sin que sepa a todas luces por qué, su terca insistencia en un soporte que grava la obra con tantos requisitos y al que, en ocasiones, considero una mera excusa para la levedad de lo que en esa pintura acontece; por otra, sin embargo, he de admitir mi respeto por un artista que me parece empeñado en la búsqueda de un mundo de experiencias y significados tan singulares y fuera del tiempo como singular es su figura y tan coherentes como terca es su voluntad.

En esta ocasión han vuelto, además, las texturas; una vía por la que intuyo un vuelco hacia el mejor Sicilia. He dicho experiencias, por-



De los espejos, 1999. Óleo y cera sobre madera, 252 x 162

Creo que Sicilia se interesa más por el proceso secreto que acontece en lo profundo de sus estanques de cera y por todo aquello que enhebra azar y vida que por hacer su pintura mediante los gestos y pinceladas tradicionales

que creo que Sicilia se interesa más por el proceso secreto que acontece en lo profundo de sus estanques de cera y por todo aquello que en su obra enhebra azar y vida –no saber cuál ha de ser el resultado final, asistir al afloramiento de los colores inyectados, contemplar los insectos atrapados en la materia oleosa, seguir las huellas de los que han sucumbido después de un penoso trayecto, excavar en los

agujeros abiertos por el aire en la base–, que por hacer su pintura mediante los gestos y pinceladas tradicionales. Tal como persigue un modo del silencio personal, persigue, también, ocultarse, desaparecer tras una superficie y un volumen que tienen vida propia. Digo coherencia, porque en el transcurso de la última década se ha mantenido fiel a una exploración metafórica que ha hecho de la luz cami-

no de múltiples direcciones –una luz que, en esta ocasión, y curiosamente, por más que ahora sí apaga sus luminiscencias y entenebrece los colores, no se apaga–; porque incluso en la elección de éstos pueden rastrearse sus orígenes en aquellos que fueron –desde los verdes y tierras a los rojos furiosos– su paleta particular; porque su inclinación por la presencia secreta y muda de las flores puede ser o no compartida, pero eso no le resta un ápice a la intensidad de su vivencia y a la prodigalidad de sus tanteos.

Pero, como ocurriera en 1996, la exposición no presenta un único componente, éste de las pinturas de cera sobre el que me he extendido. Una decena de papeles siguen un proceso de realización inverso al de las pinturas: son la estampa de flores prensadas, un rastro del color de sus jugos y pigmentos impresos sobre dos láminas de papel japonés. De su proceso de producción ha extraído Sicilia, curiosamente, la que me parece poéticamente su imagen más potente. Con las páginas del secante empleado como sustentáculo, empapadas en pigmentos vulnerables a la luz y a los que la exposición a la luz hace desaparecer ha hecho una edición titulada una vez más *La luz que se apaga*. Debe saber el posible lector que cada vez que abra sus páginas las imágenes desaparecerán un poco y un poco más, hasta difuminarse del todo. Para poder verlo hay que mirarlo las menos veces posibles. Una paradoja sobre lo efímero cabal en Sicilia. Por último, unos animales moldeados por el propio artista –¿cuánto hace ya que se interesa Sicilia por los animales?– actúan a modo de lámparas votivas, con su pequeña luz titilando sobre las paredes de la sala. Estos cocodrilos intervendrán, junto a buhos, ardillas (fíjense en la foto de Sicilia en el catálogo), titís, armiños, etcétera en la instalación que prepara para enero de 2001 en la iglesia compostelana de Santo Domingo de Bonaval.

Mariano NAVARRO

DOS REVISIONES DE MOMPÓ

Galería Rafael Pérez Hernando. Claudio Coello, 28. Madrid. Hasta el 19 de febrero. De 290.000 a 8.000.000 ptas.
Galería 4.17. Príncipe de Vergara, 17. Madrid. Hasta el 26 de febrero. De 750.000 a 3.000.000 ptas.

Hace más de siete años que murió y todavía no se ha tratado a Mompó como merece. ¿Para cuándo una antológica en el Reina Sofía? Ahora, por una curiosa coincidencia, tenemos dos ocasiones a la vez, en dos galerías muy cerca una de otra, de celebrar a este gran pintor lírico. Ambas exposiciones arrancan en 1960-61, cuando Mompó, tras sus años de viaje, comienza a encontrar su propio camino. Poco después, en 1963, vendrá aquel primer verano en Ibiza, tan decisivo, según el artista, para ir hacia un color más luminoso.

De las dos exposiciones, la más importante es la de la galería Rafael Pérez Hernando, *Mompó circa 1966*. La selección de obra es producto de un trabajo paciente y de una dedicación tan rara hoy como habitual en este galerista (por ejemplo, en sus anteriores exposiciones de Bonifacio y Antón Lamazares). Viene acompañada por un catálogo cuidado hasta el mínimo detalle, con documentos rescatados y textos muy evocadores de Juan Manuel Bonet, R. Pérez Hernando y Luis G. Berlanga. ¿Por qué en torno a 1966? Porque aquel año tuvo Mompó su gran lanzamiento en la galería parisiense de Claude Bernard (cuyo catálogo se reproduce en facsímil acompañando al catálogo). La exposición reúne cincuenta piezas, desde 1960 a 1968 (salvo un par de ellas posteriores) y sólo hay que objetarle el espacio de las salas, que interrumpen la continuidad de la visita. En la sala de arriba se exponen piezas más tempranas. Hacia 1960-61, la composición de Mompó es todavía compacta, como un mosaico. Poco a poco veremos dispersarse, espaciarse las manchas de color, dejando que aflore el fondo de la tela. En la sala de abajo se han reunido los cuadros más despojados, siguiendo un argumento: el pintor esencial siempre fue el mismo, pero fue saliendo de la oscuridad (también en su vida) hacia la luz. Los fondos de grises matizados que Mompó ciudaba tanto al principio irán desapareciendo, hasta que el fondo sólo sea un blanco crudo, desnudo, deslumbrante.

La otra exposición, con ser más modesta (casi veinte piezas, y todo

Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927 - Madrid, 1992), hijo de un profesor de dibujo, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En 1951 viaja a París, donde descubre el arte vanguardista, y en 1954 se traslada con una beca a Italia. En 1957 se instala en Madrid. Un año después estudia la técnica del mosaico con una beca de la Fundación Juan March. En 1963 pasa su primer verano en Ibiza, que marca un giro cromático. En 1968 es seleccionado para la Bienal de Venecia. Obtuvo en 1984 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

en papel) es también muy sugerente y complementa a la otra al mostrarnos algo de la obra tardía, cuando el color vivo gana la partida. Hay aquí, por ejemplo, un espléndido papel de 1974, con barcos y banderas, menos vacío de lo habitual y más pleno de color que nunca. O un cartón de 1983, con leves frotaos de pastel y signos dibujados, muy mironiano. En una serigrafía reproducida por Pérez Hernando, realizada por Mompó para su exposición en la primavera de 1965 en la galería Juana Mordó, el propio artista explicaba los jeroglíficos de su pintura: sombreros, cabellos, manos y brazos, piernas y pies, orondos cuerpos femeninos. Signos en movimiento, sugiriendo el espectáculo y el griterío de la gente en la calle, en el mercado, en la playa, en una



Sin título, 1961. Técnica mixta sobre papel, 50 x 35. Galería 4.17

fiesta campestre. Casi podemos oír al pintor repetir una vez más lo que solía decir: "Mi obra se basa en la realidad. En todo eso vivo que está delante de nosotros, que nos rodea".

Guillermo SOLANA



**Gente mirando una casa, 1965. Óleo y lápices de colores sobre cartulina, 46 x 55
Galería R. Pérez Hernando**

ÁLVARO DELGADO

EROS Y THÁNATOS

Círculo de Bellas Artes. Sala Goya. Alcalá, 42. Madrid. Hasta el 6 de febrero

La pintura de Álvaro Delgado (Madrid, 1922) es de las que, vistos algunos de sus cuadros, resulta en adelante perfectamente reconocible. Trazos aiosos y enérgicos con los que compone figuras que encarnan un peculiar expresionismo de contornos sensuales, en singular equilibrio. Composiciones preñadas de movimiento, que tanto en los seres humanos como en los paisajes parecen retratar no sólo su apariencia exterior sino también la energía que les da vida. Finalmente, una paleta de colores intensos, en la que han predominado los tonos ocre, pero también verdes y azules soñadores. Álvaro Delgado figura en la historia reciente de la pintura española como uno de los más conspicuos integrantes de la denominada Escuela de Madrid, esa continuación de las preocupaciones —no del estilo— que fraguaron en la que fuera su antecesora, la Escuela de Vallecas. La intención de combinar el lenguaje vanguardista con el paisaje y la problemática más entrañablemente nacionales, fue el motor de quienes antes de la Guerra Civil pasaban camino de Vallecas —Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Pancho Lasso—. Después de la contienda, un grupo de jóvenes entre los que figuraba nuestro artista actualizaron ese propósito, dando lugar a trayectorias en las que un irrenunciable interés por problemas pictóricos se puso siempre al servicio de un arte humanizado —dicho esto en contraposición a ese otro que en los años veinte Ortega llamó con tan poca fortuna "deshumanizado". El posicionamiento crítico de Álvaro Delgado respecto de los propósitos vanguardistas es uno de los elementos que desde sus inicios han caracterizado su trabajo.

Las obras que se presentan en esta ocasión en el Círculo de Bellas Artes constituyen una serie titulada *Eros y Thanatos*. Quiero llamar la atención sobre este particular, porque Álvaro Delgado siente predilección por este tipo de planteamientos: la concepción de una obra global, más allá del conjunto de cuadros singulares. La *Crónica del Navia*, la *Crónica de la Olmeda* y la reciente *Crónica Astur* son otros

cuantos ejemplos de este empeño. Pintados entre 1996 y la actualidad, los cuadros que ahora contemplamos, dedicados a los principios contrapuestos de la vida y la muerte, estaban inevitablemente en el camino de un artista que siempre ha dejado constancia del momento que le tocaba vivir. Parte de representaciones ejemplares de ambos temas en la historia de la pintura: el célebre gra-

bado de Durero, *El caballero, la muerte y el diablo*, otros de Baldung Grien, como *El caballero y La muerte y la doncella*. Esto en lo que se refiere a Tánatos. En el caso de Eros, el punto de partida es más amplio y ambiguo: paisajes bíblicos, venus neolíticas, mitología clásica y una inevitable referencia a las figuras femeninas de Picasso. Confieso mi predilección por los cuadros que versan sobre este úl-



Izquierda: *Venus y el mandril*, 1999. 160 x 130

Derecha: *El caballero y la muerte*, 1998. Díptico 65 x 45 / 65 x 45

timo aspecto, entre otras cosas porque, de forma consciente o no, reflexionan sobre una cuestión clave en la representación artística del desnudo. Me refiero al hecho que los tratadistas han subrayado siempre: el arte debe sortear los impulsos del instinto a la hora de plasmar un cuerpo desnudo. Lo característicamente artístico es una sublimación de lo material, de manera que el deleite estético excluye el carnal. Creo que buena parte de la historia del desnudo en Occidente ha jugado a caminar por esa sutil distinción. También lo hace Álvaro Delgado. Sus desnudos son en ocasiones tan explícitos como

artísticos, en un esfuerzo de integrar lo fisiológico con lo estético. Las variaciones sobre la *Venus en simismada*, o sobre la *Venus y el mandril* no son precisamente mojigatas, pero nadie podría tacharlas de pornográficas. En el caso de estas últimas, la contraposición del voluptuoso cuerpo femenino, civilizado, con el mono de ojos desaforados, como plasmación del instinto salvaje tienen a mi juicio el mayor interés.

Me gustaría, finalmente, citar unas palabras del autor: "No he intentado inventar nada nuevo en la pintura... Me he limitado a desarrollar un lenguaje con el que expresar

Álvaro Delgado reflexiona sobre una cuestión clave en la representación artística del desnudo: el arte debe sortear los impulsos del instinto a la hora de plasmar un cuerpo desnudo, de manera que el deleite estético excluye el deleite carnal

ciertas ideas y comunicar experiencias que me pertenezcan". Viene a cuento para ilustrar una posición ante la vanguardia que no es de rechazo —como lo prueba en su obra— pero tampoco de absorta dependencia. Gracias a ello, Álvaro Delgado ha construido uno de los universos pictóricos más personales de su generación. El catálogo de las obras está acompañado por una serie de magníficos poemas de Antonio Gamoneda, poeta singularísimo al que esa tensión entre innovación y tradición tampoco le resulta ajena.

José María PARREÑO





Nauman: *Sugar/Ragus, 1973*

BRUCE NAUMAN

Galería Pepe Cobo. Sevilla.
Plaza del Cristo de Burgos, 5-6.
Hasta el 30 de enero.
De 440.000 a 1.500.000 pesetas

Después de la importante exposición de dibujo internacional que reiniciaba la nueva andadura de aquel mítico espacio sevillano que fue La Máquina Española, Pepe Cobo continúa su periplo como galerista —ya con su nombre protagonizando el título de la galería— con una muestra de Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941). Aguafuertes y litografías realizadas entre 1973 y 1988 nos sitúan en el complejo entramado creativo de un artista que ha basado su trabajo en una constante reflexión sobre la conducta humana. La obra gráfica expuesta experimenta con la sugestión, con la referencia, con el doble juego semántico; hay un interés por el texto, por la palabra que se convierte en protagonista, por el mensaje cifrado que acumula datos visuales y desencadena una verdad a medias. Es, en definitiva, la puesta en escena de un guiño cómplice que hace reaccionar un supremo estado de emoción. Desde una figuración escueta e insinuante hasta el desarrollo gestual de apasionado proceso compositivo con la palabra como oficiante de un proceso significativo ambiguo, la obra de Bruce Nauman nos conduce por los comprometidos vericuetos de un arte que sabe condicionar espectacularmente el normal desenlace de la representación. **Bernardo PALOMO**

CHITI AYUSO

Galería Pasarte. Madrid.
Conde de Xiquena, 14.
Hasta el 12 de febrero.

Chity Ayuso (Madrid, 1959) lleva quince años asomándose a la escena artística madrileña. Desde entonces ha mostrado en sus pinturas un notable interés por los paisajes urbanos ya sean de su ciudad natal o de lugares visitados

como la exótica serie de Marruecos que presentó en Madrid en 1992, en la que retrataba a la perfección la esencia del paisaje magrebí. En las obras que ahora exhibe en la galería Pasarte, Ayuso muestra una evolución hacia formas muy sintetizadas reduciendo su temática a arquitecturas tratadas, todas ellas, desde una paleta luminosa con sugerentes efectos de color especialmente en los reflejos de la luz en los cristales de sus edificios. Recuerdos de la Bauhaus, de los constructivistas, de Kandinsky y de Klee, a quienes rinde homenaje en dos pequeñas obras, aparecen en nuestra memoria al observar los espacios geométricos que describe Ayuso, en los que analiza las estructuras de conocidos edificios madrileños, de sus vigas, sus ventanales, a través de los cuales la luz hace su aparición desarrollando interesantes juegos lumínicos.

Javier HONTORIA



Ayuso: *Enredos de luz, 1999. Óleo sobre lienzo*

KAIRÓS

Galería Aele-Evelyn Botella. Madrid
Puigcerdá, 2.
Hasta el 30 de enero

Bajo el epígrafe "Kairós" (tiempo no cronométrico, intenso, de reflexión sobre el conjunto más que de apreciación de los instantes en su fuga), se reúnen obras recientes de tres artistas de distintas generaciones. Del impulsor de la reunión, Enrique Vega (1953), pintor de estructuras donde la luz se descompone, podemos ver un mural hecho en escaiola y esmalte en el que la trama se complica a partir de las contraposiciones entre el negro y el blanco, y de la incursión escultórica y el manejo de sus conceptos (vacío/lleño, espacio/masa...). Del joven Alfredo Barroso (1975) pueden verse una serie de obras donde la

pintura es caricia sobre el lomo de un animal que fue salvaje, gesto que, al azar, descubre insólitas tramas, metáfora suave de la cultura. El veterano Manuel Barbadiño (1929) expone una serie de veintidós papeles impresos desde el ordenador y generados a partir del juego combinatorio de un lenguaje pluralmente binario que sigue indagando en las posibilidades de los opuestos. Acertada reunión de artistas cuyo vínculo es la fina trenza de la luz y el tiempo detenidos.

Abel H. POZUELO

RAFAEL MUNDI

Galería Bat Alberto Comejo. Madrid.
Ríos Rosas, 54.
Hasta el 27 de enero
De 140.000 a 600.000 pesetas

Rafael Mundi (Cáceres, 1948) vivió en Londres hasta 1984, año en el que se traslada a Madrid. En su primera individual en la galería Bat su obra estaba poblada de personajes humanos o mitológicos, situados en una vertiente diacrónica, como fragmentos o secuencias de la historia que se van concatenando para hacernos partícipes de la magia de un mensaje que lo mismo bebe en las fuentes surrealistas de Joan

Ponç que en el lirismo lúdico y sensual de Mompó. El espacio de estas pinturas está organizado por la acumulación de caracteres plásticos que por momentos semejan notas musicales o sueños, quizá debido a que los cuadros conllevan un componente enigmático, algo que los hace completamente indescifrables o ambivalentes en el estricto concepto iconográfico. Porque es cierto que lo narrativo se impone en estas obras que, sin embargo, no nos cuentan una única historia pese a que en las piezas hay rigor, unidad y coherencia, como si el fluido discurso manejase varios alfabetos. En estas composiciones, compartimentadas por cuadrículas, se acompañan de letras, cifras y versos, como se ve en la titulada *Entre principio y fin*, una de las más logradas. Estas pinturas, que también pueden analizarse como mapas del corazón, conjugan las líneas y

los colores —el azul es su preferido y representa el pensamiento— con unas formas expresionistas en la que la veta poética es fundamental, además de estar planteadas como una referencia al mar y al firmamento, espacios intangibles que siempre el hombre ha deseado colonizar y que Rafael Mundi ha transformado en sus patrias pictóricas en las que hace sonar esa música callada, casi secreta, de su arte.
Carlos GARCÍA-OSUNA

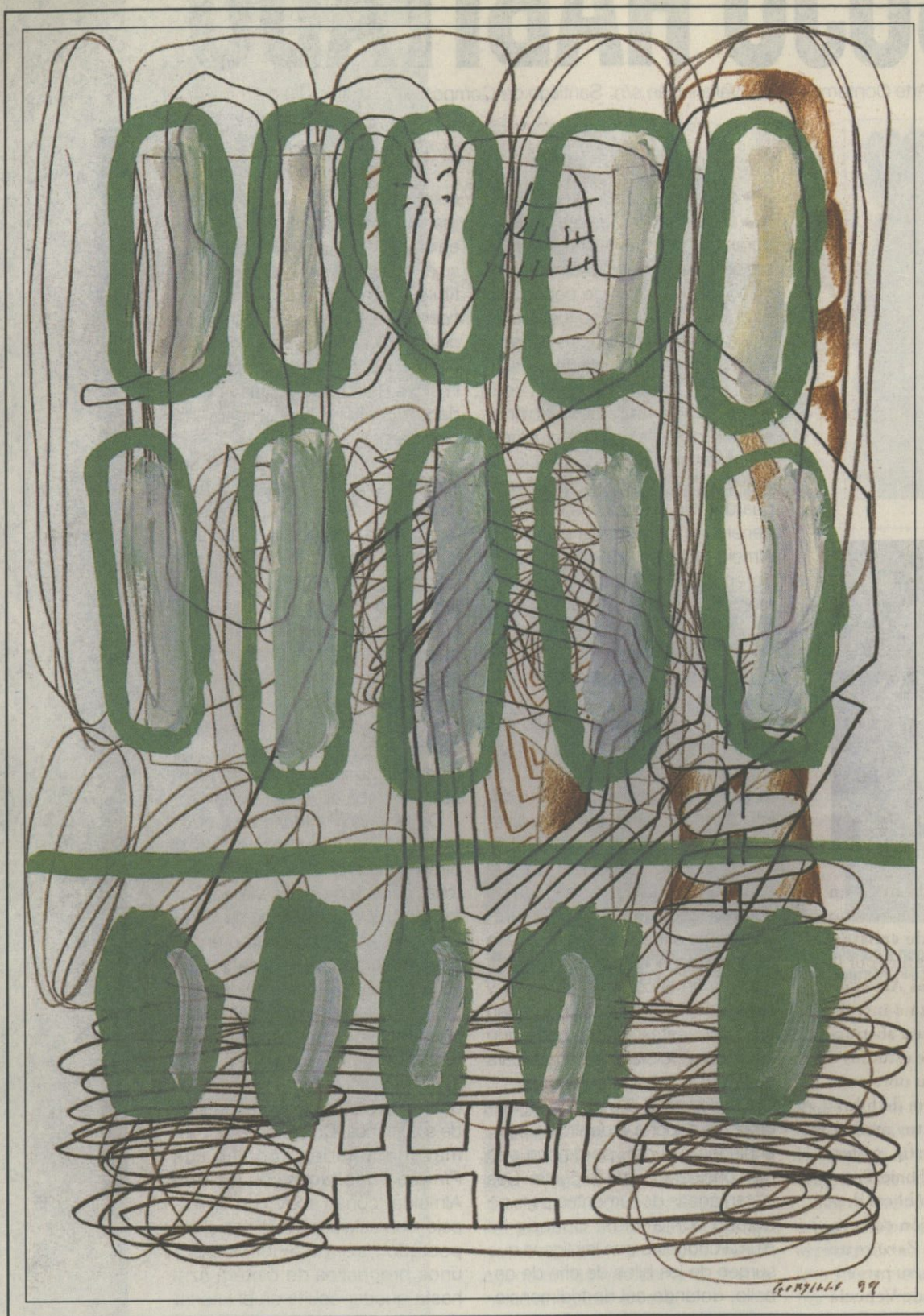
ISABEL MUÑOZ

PHotoGalería. La Fábrica. Madrid
Alameda, 9
Hasta el 2 de febrero

Isabel Muñoz es una de nuestras fotógrafas con mayor proyección internacional. Nacida en Barcelona en 1951, reside actualmente en Madrid pero es su apasionado espíritu de búsqueda y un profundo sentimiento de inquietud y curiosidad lo que le empuja a recorrer el mundo al encuentro de ritos y tradiciones lejanas, y no tan lejanas, que constituyen el núcleo central de su obra, en la que la danza y el baile actúan como elementos integradores. En esta exposición se presenta una selección de 19 miradas hacia distintas culturas, miradas concretas hacia el cuerpo, hacia la piel, hacia el gesto desgarrado del bailarín, hacia un corazón sediento de labios africanos. En esta serie Muñoz no busca la danza como estereotipo de una tradición determinada ni en su sentido meramente comercial sino que fija sus ojos en pequeños detalles, en la tensión muscular, en los brotes de sudor de esa gran figura totémica de espectacular formato, en la minuciosidad ornamental de las artes suntuarias camboyanas. Son obras, todas ellas, de gran plasticidad y desbordante sensualidad en una muestra que debe ser visitada. **J. H.**



Fotografía de Isabel Muñoz



LUIS GORDILLO

Sin título, 1999, de Gordillo (Sevilla, 1934). 46 x 32. Es uno de los dibujos de la exposición organizada por el Museo Casa de la Moneda un año después de que la Fundación con el mismo nombre otorgase al pintor el Premio Tomás Francisco Prieto. La muestra se puede visitar hasta el 27 de febrero.

HELENA ALMEIDA

DIBUJO HABITADO

Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Valle Inclán s/n. Santiago de Compostela. Hasta el 19 de marzo



Helena Almeida nace en Lisboa en 1934, en el seno de una familia de artistas. Diplomada en pintura por la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, comienza a interesarse por la pintura abstracta tras un viaje de estudios a París en 1964. Su obra conforma una especie de hibridación de distintos medios artísticos: fotografía, *performance*, pintura y dibujo. Entre sus apariciones públicas destacan la exposición colectiva *Alternativa Zero*, que marcó una época, su presencia en la Bienal de Venecia de 1982 representando a Portugal y exposiciones individuales en el Centro de Arte Moderna de la Fundación Calouste Gulbenkian (1987) y la Fundación de Serralves (1995)

Contrariamente a lo que se viene aseverando, que las renovadoras propuestas de finales de los sesenta tuvieron una mínima articulación en el entorno portugués, hay que matizar que no fue debido a una ausencia de artistas sensibilizados con las nuevas formas, sino a la lentitud con la que éstas ocuparon los lugares de privilegio en lo artístico, a la falta de infraestructuras y apoyos necesarios y al vacío de movimientos colectivos de vanguardia. Un ejemplo de estas experiencias individuales es Helena Almeida (Lisboa, 1934) que cuando en 1968 mostraba lo políticamente incorrecto a la hora de contemplar una exposición, en ese caso la parte trasera de las telas, es decir, el esqueleto de madera conocido como bastidor, dejaba patente su intención de desarticular la lógica perceptiva que había acompañado tradicionalmente a la pintura. Así, rechazó la representación del objeto para buscar su propia naturaleza, llegando a esa característica corporeización de la pintura que actúa como seña de identidad en su producción posterior. Y es precisamente ese examen crítico, esa actitud independiente y arriesgada, máxime en el contexto temporal y territorial en el que se circunscriben sus propuestas, lo que hace que actúe como referencia obligada para entender la plástica actual.

Almeida elige el medio fotográfico como soporte y, dentro de éste, el blanco y negro, pero no puede ser considerada una fotógrafa. Sus instantáneas documentan pero no actúan como tales. Cuando su pluma coquetea con las líneas que surgen de los hilos de crin de caballo, dotando así de tridimensionalidad al trazo, la fotografía se convierte en dibujo, y cuando mancha sus manos o tapa su boca con colores se metamorfosea entonces en pintura. Este paseo por los límites de las posibilidades plásticas facilita la narración, en base a se-

cuencias de instantes y movimientos casi inapreciables que derivan en unas series que ven acentuado su carácter narrativo con acertados títulos como *Escúchame*, *Dibujo habitado*, *Pintura habitada* o *Dentro de mí*; epígrafes que, por otro lado, ofrecen pistas que nos guían hasta la clave de su reflexión: la necesidad de comunicar desde su propio cuerpo.

Es su cuerpo, en efecto, el sujeto de su obra, como si de una *performance* se tratase, pero se diferencia de éstas en que ahora es la ausencia de ese cuerpo, lo inaccesible y a la vez eterno, lo que Almeida demanda. "Mi obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra". Con esta frase señala cómo a partir de su cuerpo genera espacios e imágenes, pero tampoco podemos hablar de *body art* porque lo que trata de rescatar es su mundo interior, igual que cuando en sus comienzos mostraba el interior del lienzo.

De la mano de María de Corral, comisaria de la muestra, el CGAC ofrece un recorrido por su trayectoria, partiendo de la serie de diez fotografías *Dibujo habitado* de 1975. En ellas, encaja su cuerpo en un cinematográfico plano medio que ve como un hilo, que sale del lápiz o de sus propias manos, atraviesa el espacio destapando así la potencia del gesto, serie a la que recurrirá dos años más tarde pero reduciéndolo a la mínima expresión de sus manos. Dentro de esas mismas inquietudes encajan sus *Pinturas habitadas*, en las que Almeida, con el apoyo de un espejo, conmuta el espacio con el espectador, siendo embebida por unos brochazos de pintura azul hasta quedar oculta en el interior de la pintura.

Será a principios de los ochenta cuando su obra experimente modificaciones significativas, al comenzar una serie de fotografías de cuerpo entero que desarrollan una escala diferente y por tanto obligan

DAVID BARRO 1900



Izquierda: *Espacio espeso*, 1982. Fotografía en blanco y negro, 286 x 132
 Arriba: *Pintura habitada*, 1976. Acrílico sobre fotografía, 46 x 40 c/u

al cambio radical en el tamaño de las piezas. Además, suprime el color para quedarse sólo con el negro y crear sensaciones desgarradoras, que la confunden con el espacio hasta perder su propia fisionomía, como en las dramáticas *Negro agudo* en las que derrama pintura hasta ahogarse en ella.

En los noventa vuelve a la fragmentación corporal apoyada por el espacio arquitectónico que recobra importancia; lo vemos en las fotografías de 1994 que ocupan el denominado "Doble espacio" y en la serie *Dentro de mí*, en la que de-

muestra una coherencia respecto a sus trabajos iniciales al tratar el tema de la ausencia interior/exterior, mostrando unos cuerpos sin rostro ni identidad alguna, tendidos en un suelo inexpresivo en el que la profundidad de campo produce una fuerte sensación de concentración. La muestra se cierra con tres de sus últimas piezas, en las que Almeida traiciona la escala humana para potenciar los brazos y lograr el contraste con la aparente levedad del pigmento.

David BARRO

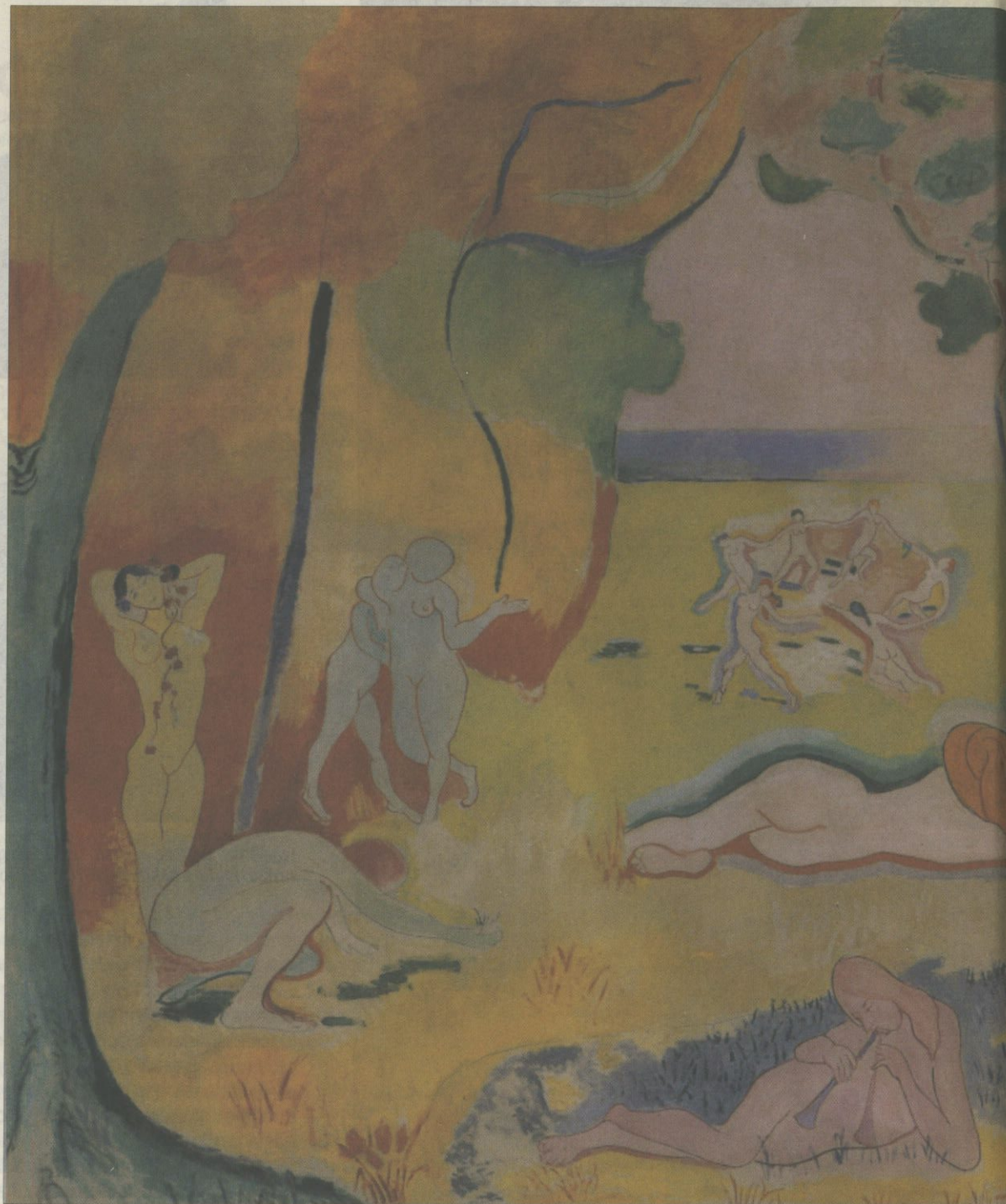
1906

HENRI MATISSE

Entre 1905 y 1906, Matisse realizó un óleo de grandes dimensiones (175 x 241 cm), *Le bonheur de vivre*, conocido también como *La joie de vivre* (*La alegría de vivir*). Se expuso en el Salón de los Independientes de 1906 y causó honda impresión. Entre otros, en Picasso, que "contestó" a esta obra con *Las señoritas de Aviñón* (1907). Con el paso del tiempo fue adquirida en 1922 por el Dr. Albert Coombs Barnes, que la expuso en la colección de su Fundación. Reproducida durante mucho tiempo sólo en blanco y negro, se ha convertido en una pintura legendaria.

Al margen de esta anécdota, el carácter mítico de *La alegría de vivir* tiene, en mi opinión, dos razones. En primer lugar, rompe con la trayectoria hasta ese momento mantenida por Matisse e inicia el lenguaje plástico que será reconocido como propio del artista. Después, en segundo, perfila con claridad uno de los rasgos centrales de la cultura del siglo XX —y de la modernidad, entendida en sentido amplio—, la alegría, dicha y felicidad de vivir, un rasgo que no por ser utópico ha perdido importancia.

Matisse había pintado algunas obras que adelantaban el tema de ésta, entre ellas *Luxe, calme et volupté* (*Lujo, calma y voluptuosidad*, 1904), y lo había hecho en la estela del postimpresionismo. Aquí, la linealidad de los motivos y el tratamiento de los colores suponen una radical novedad. En un paisaje fantástico, de marcado carácter decorativo pero a la vez con un referente real, Collioure, bailan seis mujeres desnudas. Faunos, músicos, figuras amorosas, etcétera, se distribuyen hasta el primer término de la escena. La violencia cromática de rosas, verdes, rojos, azules, morados y amarillos configura una imagen en la que se percibe el "estallido" de la vida, como "estallido" es la distribución fragmentaria de los personajes, que no respetan un punto de vista unitario, ni tampoco las pautas mar-



Óleo sobre lienzo, 175 x 241. Fundación Barnes, Merion, Pennsylvania

cadadas por la perspectiva.

La linealidad de las figuras, en las que predomina el dinamismo de la curva, se prolonga y entrelaza en la linealidad no menos rítmica

ca y dinámica del paisaje, de árboles y arbustos, senderos, praderas, nubes... El movimiento de la danza se transmite a todos los motivos, domina en la pintura e in-

duce una intensa sensación de unidad entre la naturaleza y los seres humanos: todos poseen la misma condición, y esta es una condición dichosa.

La alegría de vivir



Matisse recupera un tema clásico, la Edad de Oro, un tema querido ya por los ilustrados dieciochescos y por los románticos, abordado a lo largo del siglo XIX en

diferentes ocasiones, que ahora, a comienzos del XX, no ha perdido vigor. Pero el pintor lo hace de un modo nuevo y, hasta cierto punto, paradójico: un tema clásico que no

rehuye, sin embargo, el primitivismo, una afirmación de confianza en la alegría de la vida que no oculta su condición pictórica, la conciencia de su artificio.

El carácter utópico de la dicha de vivir se afirma como propuesta romántica tras haber sido promesa ilustrada. El amor y la música, la danza, los árboles y el sol, el viento, las nubes, los animales, la luz, quizá el sueño, son los motivos que componen esta realidad idílica, destino buscado por la humanidad que "todavía" no se ha hecho posible. Matisse no repite el tópico: ese mundo es el de una pintura que rompe con su lenguaje, con la tradición, sin por ello olvidarla.

Cuando se expuso, causó impresión y en algunos desagrado. La linealidad matisiana, lo plano y llamativo de sus colores produjo un efecto sorprendente. Además, Matisse había pintado su obra como si de un boceto monumental se tratara. Las figuras parecen no terminadas, no acaban las líneas, son inciertos los límites de los planos de color... Pero no es un boceto, es una pintura monumental, con la monumentalidad ornamental que el tema antiguo exige y las figuras modélicas introducen, pero también con la libertad que sólo la conciencia de lo pictórico, de su autonomía, permite.

Libre de la servidumbre de lo mimético, puede proponernos ese mundo de gozo que, paradójicamente, sólo en la pintura se cumple. Heredero de un tema antiguo, puede hacer con él la propuesta de un futuro utópico que ha sido constante en los deseos humanos. Perfila así, sin ánimo programático, un programa para nosotros y para la pintura, que él mismo trató de llevar a cabo en años sucesivos y hasta su muerte y que, con su aliento, se inscribe en el seno mismo del arte del siglo XX como uno de sus ejes fundamentales.

Valeriano BOZAL



Henri Matisse (*Le Cateau-Cambrésis* 1869 - Niza, 1954) ha pasado a los manuales de arte como figura fundamental del fauvismo. Desde la influencia del postimpresionismo, dio un gran salto en 1905, cuando viajó con Derain a Collioure, donde pintaron obras de explosión colorista que en el Salón de Otoño de ese año fueron motivo de escándalo. La discordancia cromática y el "barbarismo", que asimila de la escultura africana, son características de esos años. A partir de los 20 se impone una serena sensualidad en la que lo ornamental juega un papel destacado. Desde 1941, tras una serie de graves operaciones, su movilidad se ve muy reducida. En su producción final, en la que destacan los *decoupées*, da un giro hacia los esquemas caligráficos y el color puro.

Valeriano Bozal es catedrático de Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de importantes estudios sobre Goya, sobre la lectura de la imagen artística y, entre otros, de los libros *Los primeros diez años. Los orígenes del arte contemporáneo y Arte del siglo XX en España*.

BORROMINI Y EL UNIVERSO BARROCO

NEGRA SENSIBILIDAD

Palacio de las Exposiciones. Roma. Hasta el 28 de febrero



"Variar para huir del aburrimiento" escribía Francesco Borromini (Bissone, 1599 - Roma, 1667) en uno de sus muchos y fascinantes dibujos conservados. Huir del tedio, morir por decisión propia y ser arquitecto con el fin de no parecerse a nadie, sabiendo de antemano que inventar cosas nuevas no era, ni es, una cualidad que permitiese obtener el fruto del esfuerzo, tal vez sólo tardíamente, fueron pequeñas convicciones escritas, no deducidas, del más grande y melancólico arquitecto de la Edad Moderna, al menos en mi opinión.

Decían quienes le conocieron, sus biógrafos y detractores que vestía de forma poco moderna, de negro, a la española, con rosas redondas en los zapatos. Podría hacerse una lectura española de su forma de vestir y de sus filias, aunque siempre cabe la duda, ya que se trataba de un color que admiraban también los enemigos de la monarquía hispánica. En todo caso, el propio Cesare Ripa presentaba en su *Iconologia* de 1603 la figura de la Nobleza con paños negros, el mismo color con el que era identificada la Melancolía en el siglo XVII y el de la nocturnidad en la que trabajaba incansablemente en sus dibujos Borromini.

Un retrato anónimo presente en la exposición nos lo muestra vestido de peregrino a Santiago de Compostela. Monocromías de sus hábitos que alcanzan también a sus dibujos, una vez que ha muerto su maestro en Roma, Carlo Maderno. Es el negro del lápiz que renuncia a aguadas, tintas y colores, el que concentra toda su expresividad disciplinar, toda su concepción arquitectónica, repasando trazos, líneas, manchas, como si las cualidades del muro, del volumen, del espacio o del ornamento estuviesen encerradas detrás de cada primer trazo. Su método de trabajo, su forma de concebir y de corregir un proyecto, lo describía muy acertadamente su amigo y mentor Virgilio Spada al escribir que Borromini buscaba siempre dentro de una cosa extraer otra y otra en la otra, sin acabar nunca.

Intensidad de arquitecto que busca lo oculto detrás de las primeras formas, detrás de lo ya dicho o construido, como arañando el dibujo, empujándolo con las manos,

lo que obliga a entender el proyecto de una forma táctil, por partes, como en los capítulos de una narración. Todo comienza en los primeros "tres minutos", como acertara a llamarlos su mejor conocedor contemporáneo, J. Connors, en los que aparece la idea global sobre el papel, para luego ir excavando en el proyecto dibujado para controlarlo al final con la geometría, añadiéndole los símbolos y alegorías, pero sobre todo corrigiendo con los ojos y las manos en el proceso de construcción, como puede comprobarse en dos de sus obras maestras como son San Carlo alle Quattro Fontane y Sant'Ivo alla Sapienza, ambas en Roma.

Proyectos de una pieza esculpidos en la luz de lugares asimétricos o dados de antemano, como en su inagotable reforma de San Giovanni in Laterano, también en Roma, construyendo una enciclo-

pedia de posibilidades formales y constructivas, figurativas y ornamentales, con columnas ensimismadas, bisagras de la luz de las paredes y de los espacios. Y decir así la arquitectura suponía inventar nuevas palabras para hablar una lengua que se creía conocida y cuyo gran orquestador era en aquella época de la Roma Triunfante del Barroco, su íntimo enemigo Gian Lorenzo Bernini. Pero frente a este último, Borromini se reconocía en una tradición distinta, hecha de pedazos, de fragmentos de erudición, de sabiduría técnica y constructiva, de espejismos lingüísticos. Una tradición que algún crítico inglés quiso identificar con el hedor de las cloacas. Una tradición en la que también se inscribieron algunos de sus más queridos antecesores, edificios o arquitectos, de Villa Adriana o la arquitectura gótica a Peruzzi, de Miguel Ángel a Montano, cuyos

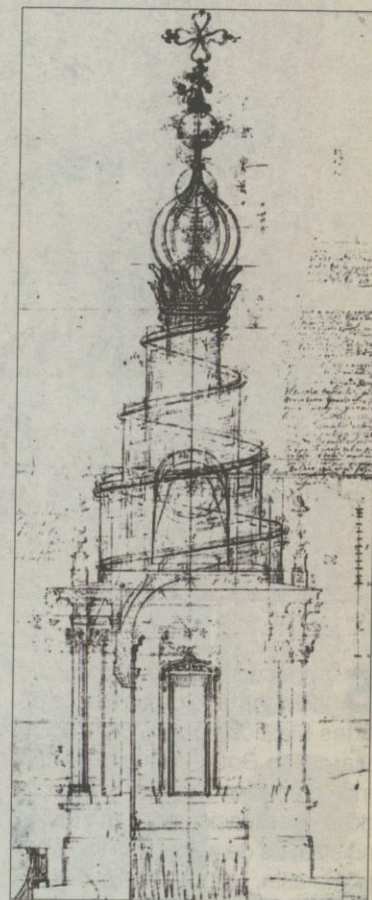
dibujos de arquitecturas constituyeron para Borromini una suerte de diccionario secreto, y también algunos de sus más directos herederos como Piranesi, cuyos proyectos para San Giovanni Laterano aparecen también y no por casualidad en la exposición romana.

Para describir esta lección de arquitectura, la muestra ofrece a la contemplación, al intelecto y a la emoción casi cinco centenares de obras, entre dibujos, maquetas, libros, objetos científicos, pinturas y retratos, incluso un hábito de trinitario descalzo. Puesta bajo la responsabilidad de C.L. Frommel y R. Bösel, esta exposición, que después viajará a Viena, es una verdadera escuela de arquitectura y de rara sensibilidad, casi negra, casi como destino para quienes querrán huir del tedio.

Delfín RODRÍGUEZ



Izquierda: Interior de la cúpula de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1640. Junto a estas líneas: exterior de la cúpula de Sant'Ivo alla Sapienza. Roma 1642-1662 y abajo, dibujo de la linterna de Sant'Ivo alla Sapienza. Albertina, Viena



Intensidad de arquitecto que busca lo oculto, detrás de las primeras formas, detrás de lo ya dicho o construido, como arañando el dibujo, lo que obliga a entender el proyecto de forma táctil

ITINERARIOS DIVERGENTES

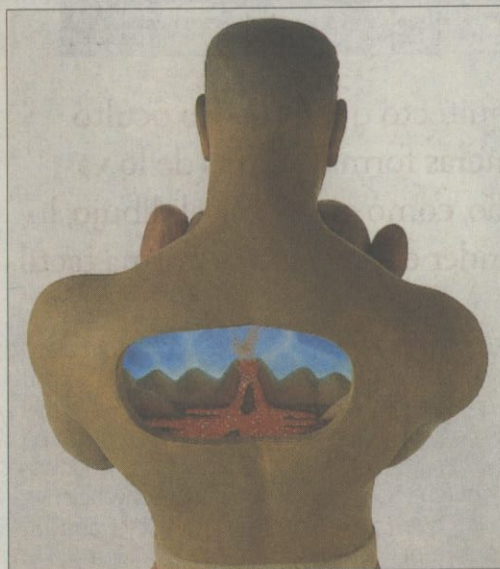
Itinerarios 1998/1999. Fundación Marcelino Botín. Pedrueca, 1. Santander. Hasta el 30 de enero



Son ya cuarenta los artistas que han disfrutado de las Becas de Artes Plásticas que la Fundación Marcelino Botín convoca anualmente en apoyo de la formación y de la investigación por parte de los artistas. Es de alabar una iniciativa como ésta, ya que, sin limitarse a la organización de exposiciones (y ojalá todas las capitales españolas contaran con un centro artístico que dinamizara su panorama expositivo), contribuye a compensar la relativa carencia de ayudas a los artistas que se sufre en nuestro país.

Se presentan ahora los trabajos realizados por los artistas seleccionados en la VI convocatoria de las Becas durante el período (nueve meses) que cubren. El jurado, que estuvo compuesto por Rosa Brun, Fernando Huici, Francisco Javier San Martín, Cristóbal Toral y, en representación de la Fundación, Esperanza Botella, escogió entre las 356 solicitudes presentadas a Lara Almarcegui, José Ramón Amondarain, Florentino Díaz, Alfredo García Revuelta, Maider López, Gonzalo Sicre, José Luis Vicario y Santiago Ydáñez.

El trabajo que Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) ha llevado a cabo en Amsterdam es de carácter intelectual: ha hecho un inventario de



los descampados de la ciudad, publicando una guía de visita distribuida en el Stedelijk Museum, con el que reflexiona sobre los "no lugares", la ciudad, el arte y el ocio.

José Ramón Amondarain (San Sebastián, 1964) explota una técnica nueva que ya está revelando grandes posibilidades a los pintores. Amontona cuadros y objetos en un rincón de su estudio y los fotografía. Posteriormente digitaliza la imagen y la imprime sobre lienzo, consiguiendo "instalaciones portátiles". Parecido talante experi-

mental tienen sus excelentes dibujos de luz sobre papel fotográfico, técnica ya antigua que aplica con ricos planteamientos estéticos.

Florentino Díaz (Fresnedoso de Ibor, Cáceres, 1954) ha seguido desarrollando las posibilidades de sus ya conocidas esculturas realizadas en hierro y caucho de sillas y mesas de pared y sus "dibujos" con cinta grapada y remaches.

Alfredo García Revuelta (Madrid, 1961) ha aprovechado la beca para viajar a México D.F. Su "estatuaría" transparente constituye una nueva

vuelta de tuerca sobre una alucinada visión de la realidad, de los aspectos más cotidianos sometidos a un genial sentido del humor que introduce otras dimensiones, reveladoras, en los cuerpos humanos.

La más joven de los artistas seleccionados es Maider López (San Sebastián, 1975), que nunca ha expuesto de forma individual y ha estudiado en estos meses en la Chelsea School of Art and Design de Londres. Su aproximación a la geometría es sutil, y destacan en ella la relación con los interiores arquitectónicos y la medidísima utilización del color, que "emite" luz desde rendijas o bordes.

Gonzalo Sicre (Cádiz, 1967) ha producido, a raíz de sus visitas al Metropolitan Museum de Nueva York, la serie *El museo vacío*, en la que, con su silencioso estilo habi-

tual, desnuda las vitrinas, las peanas y las cartelas.

José Luis Vicario (Torrelavega, Cantabria, 1966) ha continuado su formación en escenografía también en Nueva York. Ha volcado sus experiencias en *Vi el sol, representación en gente* (Escenografía de lo que pudo haber sido y no fue), representada en el Salón de Actos de la Fundación. En ella desarrolla sus ideas sobre la utilización de la industria en la obra de arte.

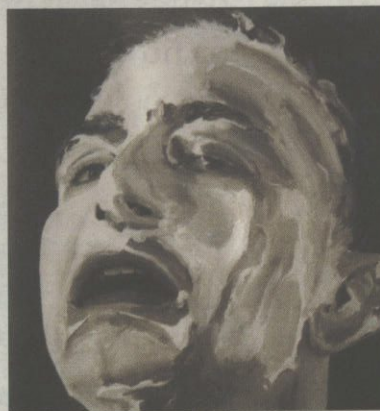
Santiago Ydáñez (Jaén, 1967) es un joven artista a tener en cuenta. Sus pinturas de rostros monumentales, fragmentados, en blanco, son enigmáticas y tienen una fuerza fuera de lo común. En estas últimas obras los personajes se transforman en grito y las miradas expresan una locura a través de la que se pone de manifiesto la animalidad, que ya le había interesado en otras obras anteriores.

Amondarain: Sin título, 1999. Impresión digital y óleo / tela.

García Revuelta: *Boxeador*, 1998.

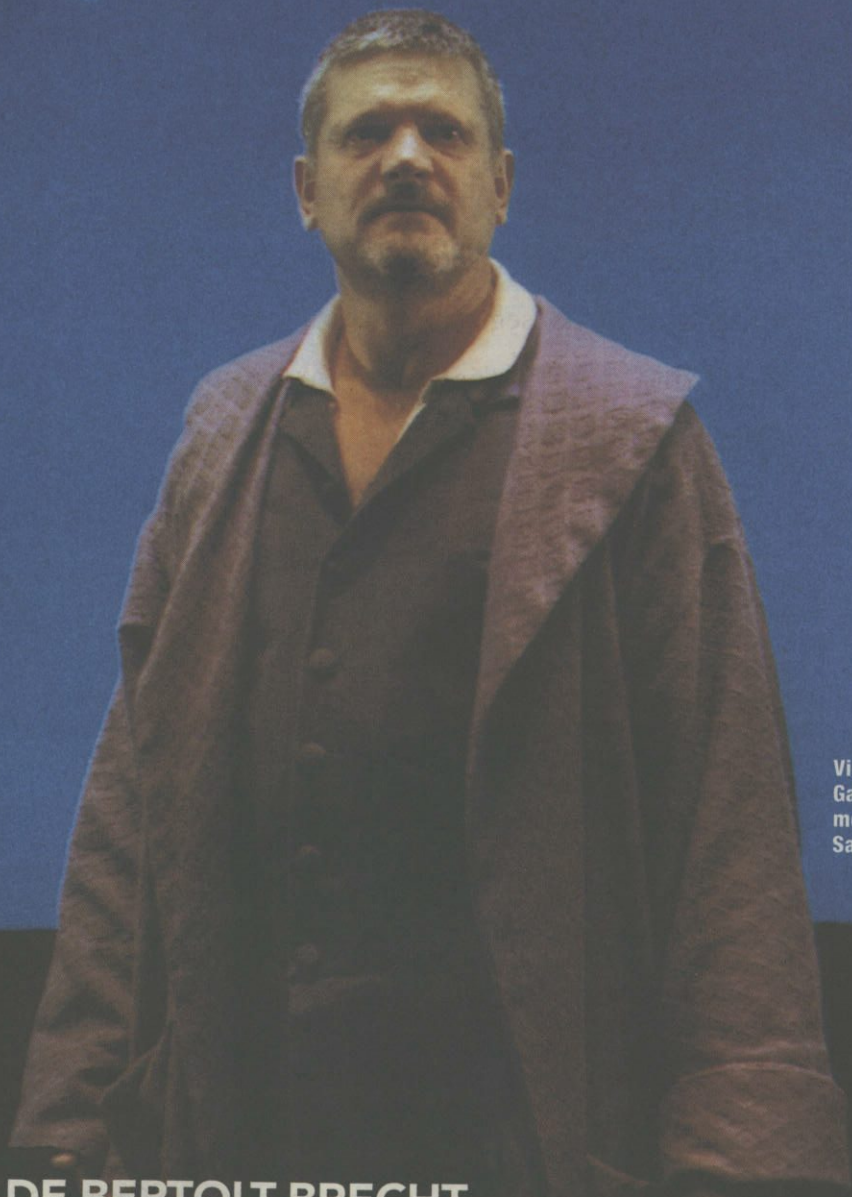
Madera policromada

Ydáñez: Sin título, 1999. Acrílico / tela



Elena VOZMEDIANO

Galileo



Vicente Cuesta es Galileo en el montaje dirigido por Santiago Sánchez

"GALILEO", DE BERTOLT BRECHT

LA VERDAD Y EL PODER

Las carteleras de Madrid y Barcelona **44-45** Estreno en Madrid de "Galileo" **46-47** Alternativas: "El asunto", de Lluïsa Cunillé **48-49** "El Polígrafo", de Robert Lepage, en Barcelona **50**

TEATRO

NO DAR MARCHA ATRÁS

En el editorial del último número de la revista de la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, "Entreacte", se habla de "madrileñización" de la reciente cartelera barcelonesa. A la hora de matizar este concepto quiero primero puntualizar que no sólo hablo como secretario de dicha entidad, sino, sobre todo, como profesional del teatro que ha desempeñado a lo largo de su carrera distintas labores, desde actor a productor o director.

Más que una "madrileñización", pienso que lo que sucede es una cierta uniformización del teatro en Europa. Aunque, probablemente, quien escribió esa palabra en la revista estaba pensando más bien en el bajón que desde hace algunos años sufre el teatro catalán, que desde los 70 tuvo una personalidad propia muy bien definida, además de un importante componente de riesgo y de investigación. Para ser muy esquemático, diría que en teatro lo innovador, desde siempre, ha sido más el "cómo" que el "qué". El "qué", desde los griegos a esta parte, son cincuenta temas mezclados de una u otra forma. La sorpresa debe llegar con la forma de contar. Todo este riesgo ha desaparecido. Esto no significa que se esté haciendo el mismo teatro en Barcelona que en Madrid, sino que se está haciendo el mismo teatro aquí que en cualquier otro sitio, cuando en los años 70 y por razones históricas, en Catalunya se hizo un tipo de teatro distinto y de calidad. Desapareció el teatro más comercial cuando el franquismo prohibió las representaciones en catalán. En Madrid, lo más comercial tuvo un enorme desarrollo en un teatro, a mi modo de entender, infecto, sin ninguna de las características que yo amo como actor, director y miembro de la farándula. E incluso dio mucho dinero un teatro de tresillo que con una primera figura en el cartel y casi cualquier cosa generaba mucho dinero. Un tipo de teatro que veían en funciones de tarde grupos de señoras que venían de tomar chocolate con churros.

¿Madrid o Barcelona? ¿Dónde está el teatro más vivo? ¿Cuál marca la pauta? ¿Rivalizan o se enriquecen mutuamente? La sana competencia teatral que han venido manteniendo es analizada por Ferrán Rañé, Secretario General de la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, y Santiago Martín Bermúdez, Secretario General de la Asociación de Autores de Teatro. Mientras para el primero la cartelera catalana padece en estos tiempos cierta "madrileñización", el segundo hace gala de la hospitalidad que los teatros madrileños han demostrado a las compañías catalanas.

En Catalunya, en la misma época, el teatro quedó en manos de compañías independientes, surgieron grupos muy potentes y se empezó a hablar de teatro catalán. Un teatro propio, de riesgo, atrevido... que ha desaparecido. Ahora hay un importante teatro privado que piensa en el gran público y en rentabilizar los trabajos, que utiliza fórmulas de producción idénticas a las de Madrid o de cualquier otro lugar: todo hay que ensayarlo en cinco semanas, los números deben estar cuadrados antes de empezar, no puede haber riesgos. Cabe buscar un director que no la cague demasiado y unos actores que gocen de aceptación. Casi todo el teatro que se hace ahora sigue estas directrices.

Sin duda que tantos años de atrevimiento e investigación han conseguido que el listón del teatro catalán esté más alto que otros, y la prueba son programaciones como la de esta temporada del Romea -gestionado por una empresa privada-, de gran nivel. Pero no se trata ya de aquel teatro de creación propia, que ha desaparecido.

¿A quién hay que pedir responsabilidades? En primer lugar, cabe entonar desde el propio sector del teatro un claro "mea culpa". En segundo lugar, al Gobierno de Catalunya, por una equivocada política de subvenciones, que se otorgan sin criterios objetivos. Es muy grave que Catalunya dedique sólo un uno por ciento de su presupuesto a Cultura. Y por último, cabe reconsiderar la creación propia como criterio subvencionable. Si se quiere, primando las producciones en catalán, pero siempre teniendo en cuenta otros criterios, como por ejemplo, los autores nuevos. Otra gran responsabilidad es la del Instituto del Teatro, que juega un papel magnífico en nuestra sociedad. Hace falta luchar por un verdadero teatro público. Y en ese sentido, proyectos como el Teatro Nacional y, sobre todo, la Ciutat del Teatre, nos hacen mucha falta. Es necesario, además, que Barcelona tenga por fin un teatro municipal.

Parece que la empresa privada se pone un poco nerviosa con los números del proyecto de Lluís Pasqual. La empresa privada y la



RODRIGUEZ APARICIO

Associació estamos de acuerdo a la hora de pedir a la Generalitat que cambie su política de subvenciones o de asumir que entre todos nos hemos cargado el teatro creativo catalán a fuerza de eliminar una pluralidad (y aquí, creo, cabría de nuevo hablar de "madrileñización"). En otras muchas cosas no nos vamos a poner de acuerdo fácilmente, porque desde la Associació pensamos que hay que cambiar ciertas prácticas que la empresa privada desarrolla habitualmente y que vamos a solucionar con un convenio colectivo. Hay muchos casos en los que se trabaja como en el siglo pasado. Será una batalla difícil y vamos a pelear. El teatro catalán no puede dar marcha atrás.

Ferrán RAÑÉ



¿Quién teme a Virginia Wolf?, una de las producciones madrileñas de éxito en Barcelona

“La cartelera madrileña ha sabido acoger la creatividad pujante de Barcelona. Tiene que ver con la descentralización política pero también con la calidad de lo que llega de allí”

nuestra, con un abrumador Siglo de Oro que nos podría permitir no acudir siempre a los mismos títulos; atención: lo contrario también es cierto en ocasiones, cuando se desempolvan textos muy menores sólo porque nadie lo ha hecho antes. Teatro es reponer autores vivos o que podrían estarlo: si estrenar es difícil, reponer es milagroso (algo semejante ocurre con los compositores). Teatro es poner en escena el teatro vivo de otras latitudes; echo de menos a Sam Shepard o a Jean-Claude Grumberg, entre otros muchos.

Pasar de una cartelera pobre a una cartelera como ésta no es fácil, y tal vez la que echamos de menos sea un ideal que no se cumple en ningún sitio. En Madrid, raras veces un montaje consigue convertirse en fenómeno social, y muchos de ellos pasan inadvertidos pese a sus cualidades, tal vez por la rotación apresurada de títulos en salas de toda índole durante escasas semanas al año.

Hay algo de lo que, sin embargo, tendríamos que felicitarlos. La cartelera madrileña ha sabido acoger la creatividad pujante de la otra gran ciudad española, Barcelona. Esto tiene que ver con la descentralización política, desde luego, pero sobre todo con la calidad de lo que llega de allí y con la receptividad de un público abierto. El Lliure ha vivido en Madrid muchos de sus días de gloria, lo mismo que Dagoll-Dagom o Comediants, con texto catalán, texto traducido o ningún texto. En ese sentido, uno de los grupos pioneros en Madrid ha sido Joglars, capitaneado por ese chico terrible, fustigador tanto de carcas como de progres, que es Albert Boadella. Desde luego, la presencia catalana no se ha limitado a estos grupos de mayor nombre.

En cuanto a individualidades, citemos dos que destacan especialmente. Por una parte, Mario Gas, que siempre provoca expectación y crea montajes de calidad, tanto si acude a Brecht-Weill como si recrea a Schnitzler, T. Williams, Janáček o Priestley. Josep Maria Flotats ha triunfado en Madrid con *Cyrano*, con *Misántropo*, con *Lorenzaccio* y otros montajes en catalán. Su triunfo, con Hipólito y con Pou, en *Arte*, espléndida comedia de Yasmina Reza, es el reconocimiento a un viejo amigo de enorme talento. Flotats, Pou e Hipólito se fundieron la primavera pasada con los teatreros madrileños en el festejo de la Noche de Max Estrella, animada por Ignacio Amestoy, y citaron y recitaron a Valle en el Callejón de San Ginés.

Este año, en que se cumplen los cuatrocientos años del nacimiento de Calderón de la Barca, el autor teatral más grande de todos los tiempos (o eso cree el que firma estas líneas), va a darse una curiosa simbiosis entre la obra del gran trágico y la creatividad indiscutible de algunos directores catalanes. Calixto Bieito dirigirá para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) una nueva lectura de *La vida es sueño*. Sergi Belbel, tan habitual en Madrid, uno de los hombres de teatro más completos del país, hará lo propio con *El alcalde de Zalamea*, pero en este caso la Compañía coproduce con el Teatro Nacional de Cataluña, y esto le da un interés mayor aún. En fin, y ya sin Calderón: Joan Font dirigirá unos entremeses cervantinos también para la CNTC. ¿Será el teatro, cuyo fin auguraban algunos apresurados, el llamado a dar las gentes creativas y los fenómenos vertebradores que en su día echaba de menos don José Ortega?

Santiago MARTIN BERMÚDEZ

A una cartelera habría que pedirle lo que a cualquiera de nosotros: que cumpla con su deber. Ese deber tal vez sea el de ofrecer de manera permanente teatro y, además, teatro comercial. No hay que desdeñar este último; es el que a menudo sostiene al otro, sin saberlo, y no sólo en el sector privado: un gestor de teatro público tiene que cosechar algún éxito, sin que éste se busque a cualquier precio; aunque un gestor público tenga deberes acaso superiores. Ir al teatro es una costumbre que

solía tener la gente en las grandes ciudades, que empezó a dejar de tenerla en algún momento de los años 80, y que da la impresión de que empieza a recuperarse. Por favor, no manejen cifras; pueden demostrar cualquier cosa y la contraría.

Teatro es teatro de autor vivo; echo de menos a muchos en las últimas (pongamos) diez temporadas, algunos de ellos de los mejores, jóvenes, medios y veteranos. Teatro es revisión de los clásicos, en especial en una cultura como la

CARTELERERA CON INVITADOS



El Círculo de Bellas Artes presenta hasta el 30 de enero *Galileo*, de Bertolt Brecht, pieza que no se escenificaba en Madrid desde hace veinticinco años. Vicente Cuesta y Paca Ojea encabezan el reparto de esta versión que ha dirigido Santiago Sánchez y para la que se ha recuperado la música original, compuesta por Hans Eissler e inédita hasta ahora en nuestro país.

"GALILEO"

EL PRI

Desde 1976 no se veía en Madrid *Galileo*, de Bertolt Brecht. Ha pasado mucho tiempo desde aquella versión que entonces dirigió José Osuna y ni siquiera el centenario del dramaturgo, conmemorado el pasado año, sirvió para recuperar uno de los títulos capitales de la dramaturgia de Brecht. Vicente Cuesta, protagonista de esta versión que se representa estos días en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, da varias razones para explicar este olvido: "por un lado, las obras de Brecht tienen grandes repartos y hoy en día resultan difíciles de llevar a escena a no ser desde un teatro público; por otro, desde ciertos sectores de opinión, se difunde la idea de que el teatro de Brecht está hoy superado, que no aporta nada nuevo, cuando yo creo que su teatro está muy vivo. Esta obra goza de gran actualidad porque tiene un espíritu crítico con el progreso mal entendido, con los peligros de la ciencia utilizada contra el hombre y el tema, las convicciones de una persona frente al poder, está hoy demasiado presente".

Galileo exige un gran reparto para interpretar a los 23 personajes que desfilan por esta versión. Santiago Sánchez, el director, ha escogido a dos cabezas de cartel: Vicente Cuesta y Paca Ojea, ambos con un sólido y largo historial profesional. El primero, en el teatro independiente (Tábano) y en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La segunda, como colaboradora de William Layton, Miguel Narros o José Carlos Plaza y que, según Sánchez, "es toda una lección trabajar con ella". El resto de los ocho actores son nombres destacados del teatro del País Valenciano y de Asturias, pues este montaje lo coproducen el teatro Jovellanos de Gijón y Teatros de la Generalitat. "Son actores que conozco muy bien, y entre los que hay gente con mucha veteranía en la profesión como Xuacu Carballido, Juan Mandli, Carles Montoliu o Xus Romero, y otros más jóvenes como

MER HOMBRE MODERNO

Sergio Gayol o Fran Sariego", añade Sánchez.

Con esta puesta en escena, Santiago Sánchez rompe totalmente con la línea de su anterior trabajo, *Imprebis* (espectáculo inspirado en ejercicios de improvisación que circuló con gran éxito por las salas alternativas), para internarse "en una de los grandes textos que quedaban pendientes y que te reconcilia con el teatro". Pero tampoco es su primera incursión en el teatro de texto, ya que sus trabajos con Boadella, Raymond Cousse o Dario Fo le avalan.

Elementos esenciales

Según explica, la puesta en escena ha intentado rescatar algunos de los elementos esenciales del teatro de Brecht: "He incorporado máscaras, lo que permite a los actores cambiar de personaje fácilmente; he respetado el ritmo de comedia inicial para decantarse en las escenas dramáticas del final, una estructura típicamente brechtiana; y he recuperado la partitura origi-

nal de Hans Eissler, desconocida en nuestro país y sobre la que el compositor Joan Cerveró ha ideado una orquestación totalmente nueva".

La puesta en escena se apoya en una escenografía sin complejidades que, según el director, "de puro funcional, es bellísima". La ha diseñado Dino Ibáñez, escenógrafo habitual de Boadella, de La Cubana (*Cegada de Amor*), que ha empleado proyecciones audiovisuales para recrear los 14 ambientes distintos en los que se desarrolla la obra. Su simplicidad es corregida con un lujoso y colorista vestuario que, diseñado por Sue Plummer (colaboradora de National Theatre de Londres), está inspirado en el Renacimiento.

El director ha manejado la tercera versión que Brecht hizo del texto. Éste comenzó a escribir la pieza en Dinamarca, a la vez que *Madre Coraje*, otro de sus grandes textos. En 1941 la estrena en Zurich y posteriormente, cuando se trasladó a Estados Unidos, es la obra

que elige para que Charles Laughton la interprete. Ambos hacen una segunda versión hasta que Brecht huye del país, perseguido por la Comisión de Actividades Antinorteamericanas. En 1956, de-

El director ha manejado la tercera versión que Brecht hizo del texto para el Berliner Ensemble y que no pudo acabar, pues falleció mientras la ensayaba

cide llevarla a escena en el Berliner Ensemble, el teatro que fundó en Berlín. Comienza la tercera y última versión de la obra, que no pudo acabar, pues falleció mientras la ensayaba. El músico Hans Eissler se encargó de finalizarla.

En la obra, Brecht se inspira en la vida del científico italiano Galileo Galilei, a quien su insaciable deseo de conocer le llevó a un enfrentamiento a muerte con el poder del Papa, para plantear con un humor y acidez envidiable cuestiones en torno al desprecio de los poderosos por el conocimiento y al interés por ocultar ciertas realidades. Pero también es una metáfora del teatro, al defender que la función de la ciencia debe ser la de abrir las mentes, debe ser capaz de conmover.

Todo gira en torno al personaje de Galileo, que interpreta Vicente Cuesta. Un personaje que, según el actor, es "una especie de sol que todo lo inunda, un animal ingenuo e inofensivo con ganas de conocer la verdad, que ama la vida y el placer de pensar y descubrir". O en palabras del director: "un personaje que no es un héroe, sino un ser humano que está convencido de una realidad y de una verdad".

Liz PERALES

EL ANTIHÉROE

Recientemente el Papa ha pedido perdón a Galileo y lo ha exculpado de herejía. Gracias a la contumacia secular e inquisitorial de la Iglesia católica, apostólica y romana, Bertolt Brecht pudo escribir una obra capital de estos tiempos; una nueva ética y una nueva dramaturgia que revolucionó la manera de entender el teatro. O sea que, como ocurre no infrecuentemente, Dios escribe recto con líneas torcidas. *Galileo Galilei* no es sólo ejemplo del código dramático de Brecht; es, sobre todo, una exhibición impúdica de astucia frente el poder; de una dolorosa capacidad para sortear las insidias del poder. Galileo es un antihéroe humanísimo que se retracta sin retractarse: una dialéctica interna del disimulo ciertamente notable. El texto de Brecht refleja el calvario de Galileo frente al Santo Oficio de Roma, sus dudas, sus debilidades, su miedo. Pero también sus maniobras de distracción, sus mecanismos de autodefensa para eludir el aniquila-

miento y seguir sus estudios e investigaciones. Execrado por sus amigos, condenado por el Santo Oficio, retractado y sumiso en apariencia, y controlado por las directrices de la fe, Galileo siguió afirmando su pensamiento libre. Para demostrarlo está la copia clandestina de su *Discorsi* que, al final de la obra, queda en manos de Andrea, el discípulo más beligerante frente a la "traición" de Galileo.

Pese a la retractación formal, hoy parece fuera de toda duda a cualquier mente regular que es la tierra la que se mueve alrededor del sol y no a la inversa como establecía la doctrina oficial. La estrategia de Galileo frente a sus acusadores y el texto original de su abjuración —pilares de la obra brechtiana— son un prodigio de ambigüedad e inteligencia escapadiza. Algo parecido debió de ser la circunstancia y la actitud de Bertolt Brecht en los interrogatorios de la Comisión sobre Actividades Antiamericanas (Octubre de 1947). La habili-

dad de su autodefensa le permitió escapar a Europa a las pocas horas. Y seguir su colosal obra dramática y política contra las distintas formas de nazismo. Del acoso del mcarthismo, Bertolt Brecht salió libre sin delatar a sus amigos comunistas. Libre para escribir. Y a la postre, como dice Andrea, "mejor son manos sucias que manos vacías".

Para sorpresa y confusión de sus seguidores que lo creían traidor, Galileo no niega la verdad: sólo la oculta por cautela. Y aplaza su manifestación. A Galileo le alarman las personas que sufren y proclama la inutilidad autocomplaciente de una heroicidad estéril. "Desgraciada es la tierra que necesita héroes". En definitiva para Galileo, y para Bertolt Brecht ante los obstáculos, la distancia más corta entre dos puntos no es la línea recta; es la línea sinuosa y quebrada.

Javier VILLÁN

AGENDA

■ En Barcelona, la sala Luz de Gas, en su variado cartel de actividades, programa para estos días *Mujeres al borde de un escenario*, el show de Miquel Plana que se encuadra dentro de la *Festa del Gas-Gas*, habitual en esta sala. Además, música de todos los géneros, desde el blues de Tandoori Lenoir, el soul de Mónica Green o el rock de Apache, hasta el jazz tradicional de La Vella Dixieland.

■ Gus Marionetas es la compañía que lleva a escena *La princesa de fresa*, una creación para el público infantil basada en la aparición de un personaje fantástico que sale de un libro de cuentos cuando llega la noche. En el Teatro Arbolé, de Zaragoza, los días 22 y 23.

■ Ante el cambio de milenio, la sala Ensayo 100, de Madrid, rescata la figura de Juan del Enzina, un hombre que vivió el final de un siglo y el renacer de otro, para trasladarnos a una narración bucólica llena de connotaciones culturales. El montaje lleva por título *Églogas de Juan del Enzina* y se podrá ver hasta el 30 de enero.

■ En Asturias, dentro de los Encuentros de Teatro de Cajastur y la programación infantil de *El país de los títeres*, se presenta un curso de construcción, manipulación y puesta en escena impartido por Marcelino de Santiago "Kukas". Dirigido a maestros y educadores en el teatro de títeres, pretende proporcionar la preparación básica para llevar a escena obras sencillas. En el Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón, los días 21, 22, 23, 28 y 30 de enero.

■ Hasta el día 30 la sala La Imperdible, de Sevilla, ofrece el último espectáculo de Seguramente Teatro, una compañía que apuesta por el teatro gestual y el lenguaje físico en combinación con los trabajos de creación en torno a la Comedia del Arte y la máscara contemporánea. En esta ocasión, representa *Bradmillia*.

CUNILLÉ VUELVE A LA CUARTA PARED

Tras el éxito de *Vacantes*, de Lluïsa Cunillé, la compañía valenciana de teatro L'Hongaresa recalca nuevamente en la sala Cuarta Pared de Madrid y presenta *L'Afer (El asunto)*, un texto de la autora catalana galardonado con el Premio Ciutat d'Alcoi en 1998 y en el que se mezclan equilibradamente el humor, la poesía y el suspense dentro de una historia con tintes de género negro.

Díálogos precisos, parquedad escenográfica y una cuidada puesta en escena caracterizan *L'Afer (El asunto)*, la obra de la autora catalana Lluïsa Cunillé, que se presenta en la sala Cuarta Pared, de Madrid, hasta el día 29. Cunillé, galardonada recientemente con el Premio Born de Teatro por *Aniversari*, llega de la mano de L'Hongaresa, compañía valenciana de la que es miembro y cuyo montaje ha dirigido en esta ocasión Alberto Bokos.

L'Afer, Premio Ciutat d'Alcoi 1998, narra la historia de un hombre que sospecha de la fidelidad de su mujer y contrata a un detective para que la vigile y le cuente lo que ella hace, una narración que parece guardar cierto paralelismo con *La soledad era esto*, de Juan José Millás. La relación entre el marido y el detective y un proceso de seducción involuntario entre la mujer y el investigador privado marcan un itinerario a partir del cual se desencadenan situaciones extrañas y suspenses que derivan hacia lugares insospechados. "De ahí el continuo juego

Lola López: "La obra trata de la mentira y la verdad, de nuestros miedos y de lo ridículo de nuestros comportamientos, contada con una extremada economía dramática"

ECOS DEL

Paco Zarzoso (izquierda) y Toni Sancho, en una escena de *El asunto*



de la sorpresa", explica Lola López, actriz y fundadora de L'Hongaresa junto a Paco Zarzoso y Lluïsa Cunillé.

Con una estética austera y ese laconismo de la autora que parece trasmutarse en rasgo estilístico de su teatro, *L'afer* está trufado de un humor negro, discreto, similar al de *Vacantes* —el anterior montaje de Cunillé y que la compañía todavía mantiene en repertorio— teñido de poesía y con esos silencios beckettianos llenos de significados y detalles, fruto de una interioriza-

ción elevada que todo lo convierte en signo teatral.

El, Ella, Home son los personajes que en tercera persona sirven "para poner distancias y poder verlos", explica Bokos, dentro de una línea narrativa basada en la provocación y en la que lo anecdótico es sólo una apariencia de lo que flota en la obra: "la mentira y la verdad, nuestros miedos y lo ridículo de nuestros comportamientos", subraya Lola López. "Aparentemente los personajes parece que no se mueven, que están estáticos, pero

psicológicamente viven tremendas situaciones que llaman la atención del espectador y le obligan a pensar", añade.

De ahí "la poética de la sustracción" de la que habla Sinitera cuando define el estilo de Cunillé, esa renuncia a lo espectacular dentro de una extremada economía dramática, esa tragedia contenida en la banalidad cotidiana.

"Quizá el mayor reto de Lluïsa en esta obra es su confrontación con relaciones convencionales, en este caso con las de una pareja cuya vida se interrumpe por acontecimientos externos", comenta la actriz. Su palabra poética se convierte en palabra dramática de tintes surrealistas, que cuida el detalle en exceso y en la que los actores se detienen minuciosamente. Silencios, ecos, nada es casual. "Lluïsa escribe sola, pero asiste a los ensayos y acota las lecturas, de modo que todo está muy claro. Es muy precisa, matemática", dice la actriz.

Trayectoria imparable

L'Hongaresa, o lo que es lo mismo Cunillé, Lola López y Paco Zarzoso, parece que no se detienen ni un solo instante. Desde que comenzaron su andadura como compañía profesional independiente, en 1994, han estrenado *Intempèrie* (dirigida por Lola López) y *Vigília*, dos montajes en los que se funden la escritura de Zarzoso y la de Cunillé, *Vacantes* (Cunillé, 1997) y *Cocodrilo* (Zarzoso, 1998, Premio de la Crítica de Valencia al mejor texto). Los tres se conocieron en distintos espectáculos e iniciaron una relación con *Libración* (Lola López fue Premio de la Crítica a la mejor interpretación femenina).

Con *L'afer*, dirigidos por Alberto Bokos (Premio Nacional de Teatro Adrià Gual de la Generalitat de Catalunya en 1993) y con un reparto en el que figuran además de la actriz, Paco Zarzoso y Toni Sancho, la compañía continúa ofreciendo teatro desnudo: "Es una invitación a dilatar nuestra imaginación y a hacer nuestros esos silencios, a escuchar sus ecos, como quien escucha el ruido del mar en una caracola", añade Bokos.

Alexis FERNÁNDEZ

LA COMPAÑÍA SARGANTANA

Director: Carlos Molinet

Intérpretes: Varios

Ciudad: Palma de Mallorca

Año de fundación: 1985

Teatre La Sargantana es el nombre con el que Iguana Teatre presenta sus espectáculos al público infantil: islas mágicas, encantamientos y mucha imaginación que sabe mezclar equilibradamente con las producciones para adultos y pasacalles. Con una trayectoria profesional de 15 años, 20 montajes y más de mil representaciones es una de esas compañías cuyo ritmo de trabajo atestigua la calidad de sus creaciones y la pasión por el teatro. Sus orígenes como Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Palma de Mallorca hasta su profesionalización en 1985 proporciona una idea de la línea que La Sargantana ha seguido durante todos estos años: un teatro de interés público afianzado en una estética en la que todas las artes tienen cabida. La mayoría de los actores han pasado por la Escuela francesa de Jacques Lecoq (aspecto que define sus procesos creativos) y, además, la dirección de los espectáculos a cargo de Pere Fullana confieren estilísticamente una primacía al cuerpo y al movimiento orgánico. Desde hace cinco años pertenece como miembro fundador al Teatre del Mar. El 23 estará en Tàrrrega como Teatre de La Sargantana con su espectáculo *El viaje de Andreu Santandreu* en busca del perfume mágico. **A.F.**



SILENCIO



"EL POLÍGRAFO", DE LEPAGE LA REALIDAD ES VARIABLE

El actor y director de cine y teatro Robert Lepage vuelve a nuestros escenarios con una de sus piezas más aclamadas: *El Polígrafo*. Y lo hace con una producción en la que han participado cuatro instituciones teatrales: el Mercat de Les Flors, de Barcelona; el Centro Servizi e Spettacoli di Udine y la productora Segnali, ambas de Italia; y Ex Machina, empresa productora de Lepage con sede en Quebec.

La unión de estas instituciones y empresas ha permitido a dos actores catalanes y otros tantos italianos desplazarse hasta el centro que Lepage dirige en Quebec, La Caserne Dalhousie, para ensayar esta curiosa pieza que ha viajado a lo largo y ancho del mundo. David Selvas (*Testamento, Así que pasen cinco años*) y Laia Marull (*Maror*, o los films *La sombra de Caín* y *Lisboa*) protagonizan la versión en castellano junto con Nestor Saied, reputado actor italiano de origen argentino que actúa también en la versión italiana de *El Polígrafo*.

Thriller metafísico

La vida de esta obra es larga. Calificada de *thriller* metafísico inspirado en un hecho real, la pieza fue creada en 1987 por Lepage y su habitual colaboradora y actriz Marie Brassard. Ambos, junto con el actor Pierre Phillippe Guay, partieron de ejercicios de improvisación que eran anotados por un observador, Gyllian Raby. Tras el estreno en francés en Quebec, en 1989 se tradujo al inglés para su representación en Londres, lo que le valió a Lepage para ser galardonado con el premio a la dirección de la revista Time Out. El guión prosiguió su proceso metamórfico con las traducciones, las periódicas anotaciones de guión y los cambios que introducían los actores y llegó incluso a hacerse una versión bilingüe en Toronto. Lepage y Guay fueron sustituidos y en 1990 la pieza recorrió los festivales de verano de toda Europa, representándose en Barcelona en el mes de julio. Desde entonces, la obra se ha visto en multitud de países y ha sido llevada a escena por otras compañías canadienses. En 1996 se tradujo al japonés y fue representada con un reparto

de actores nipones. Ese mismo año, el canadiense convirtió la obra en una película.

El interés de Lepage con esta pieza era explorar la realidad y la ficción, investigar la obsesión que tiene el hombre por conocer la verdad. Para ello se sirvió del asesinato de una mujer ocurrido en misteriosas circunstancias en Quebec. Todos sus amigos fueron considerados sospechosos, la policía es-

ta convencida de que el asesino era uno de ellos. Seis años después del homicidio, Lepage recrea el caso y lo hace coincidir con el momento histórico de la caída del Muro de Berlín, en clara referencia al descalabro del socialismo. La acción sitúa a un realizador que decide rodar una película y escoge a una actriz para el papel de la víctima. La casualidad lleva a que la actriz sea vecina del principal sospe-

choso, sometido ya a la Máquina de la Verdad o "Poligraphe", término que en francés se emplea para referirse al detector de mentiras que usan los investigadores criminales pero cuya traducción literal es "muchas escrituras" o lo que es lo mismo "muchas lecturas". Éste es el mensaje de la obra: lo variable que puede llegar a ser la realidad dependiendo del punto de observación en el que uno se sitúe; no hay verdades absolutas.

Artes mezcladas

El espectáculo se inspira también en la atmósfera de las películas negras, aunque las víctimas y los asesinos brillan por su ausencia. Y como todos los espectáculos de Ex Machina mezcla las artes audiovisuales con las de la interpretación.

Con este montaje, el Mercat cumple con uno de sus objetivos: el de ofrecer programas de carácter formativo y de reciclaje a los actores y colaborar con creadores contemporáneos internacionales. Un lujo en el caso de Lepage, considerado uno de los maestros de la escena internacional, cuyo trabajo se distingue por perseguir una convergencia de los distintos lenguajes que permitan aparecer nuevas formas artísticas. Según ha confesado, su objetivo es lograr obras inesperadas, que logren impactar a los espectadores del nuevo milenio. Para ello, aplica un proceso de creación guiado por criterios intuitivos y evolutivos y en los que los actores y técnicos trabajan con gran libertad.

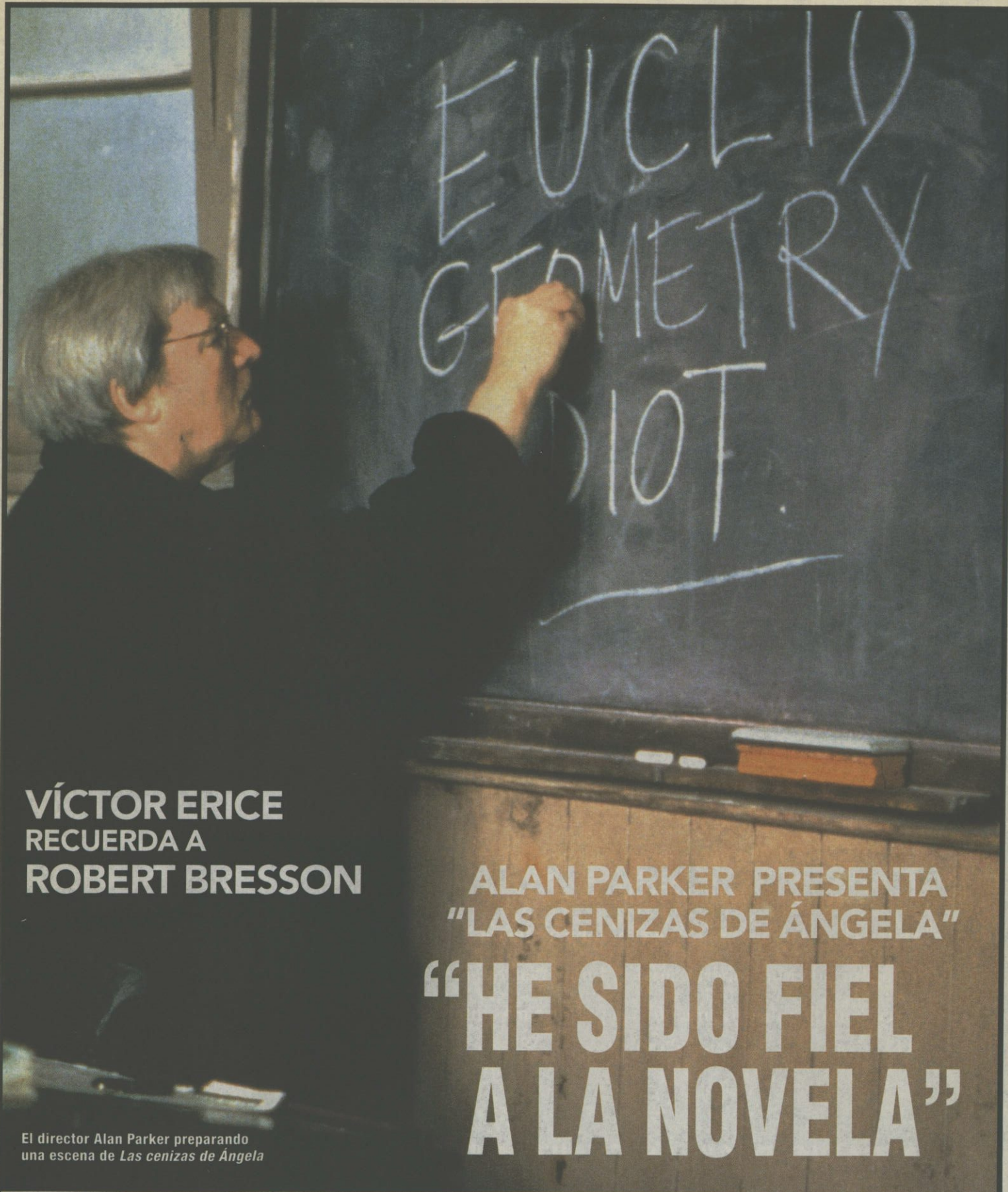
Además, a la hora de crear un espectáculo a Lepage no le interesa partir de temas o argumentos concretos, sino que sus obras nacen de elementos diversos: objetos, anécdotas, recuerdos... que permiten a los creadores la libre asociación de ideas y generar piezas orgánicas de resultados inesperados.

Los que conozcan alguno de los espectáculos que se han visto en España (*Elsinore*, *Las agujas* y *el opio* y *La geometría de los milagros*), reconocerán rasgos comunes en todos ellos como son su dimensión cinematográfica y el sentido ritual del teatro que tiene este original creador. **L.P.**



El director
Robert Lepage

ALBERTO CUELLAR



VÍCTOR ERICE
RECUERDA A
ROBERT BRESSON

ALAN PARKER PRESENTA
"LAS CENIZAS DE ÁNGELA"

"HE SIDO FIEL
A LA NOVELA"

El director Alan Parker preparando una escena de *Las cenizas de Ángela*

CINE

Entrevista con Alan Parker, ante el estreno de *Las cenizas de Ángela*: "No siempre puedo ser un buen director" 52-55 Víctor Erice recuerda a Robert Bresson: "El Cinematógrafo y su quimera" 56-58



La novela *Las cenizas de Ángela* cautivó a millones de lectores de todo el mundo. Entre ellos, al director Alan Parker –*El expreso de medianoche* (1978), *Arde Mississippi* (1988), *Evita* (1996)–, que nada más leerla no dudó en adquirir los derechos para llevar al cine la autobiografía de Frank McCourt. Este viernes llega a las pantallas españolas. Protagonizada por Robert Carlyle y Emily Watson, *Las cenizas de Ángela* es uno de los filmes más esperados de la temporada, un acercamiento a la pobreza más infernal de una familia irlandesa durante la segunda gran guerra. Alan Parker cuenta a EL CULTURAL, entre otras cosas, cómo se hizo la adaptación sin traicionar al libro.

ALAN PARKER Y "LAS CENIZAS DE ÁNGELA"

“NO SIEMPRE PUEDO SER



UN BUEN DIRECTOR”

Pregunta Alan Parker si puede tumbarse en el mullido sofá de su habitación 104 del muy exclusivo Hotel Dorchester de Londres antes de empezar la entrevista. La cuestión es si intenta aprovechar para iniciar una siesta. "No hay problema —dice—, ¿no oye el viento?". Efectivamente, el día más ventoso del año se deja oír fuerte y claro en un Londres sumido aún más en el caos. Parker no se distrae y comienza a hablarnos de *Las cenizas de Ángela* y su necesidad de volver a Irlanda tras casi una década desde que realizó *The Commitments*.

—Usted logró leer el manuscrito de McCourt mucho antes de ser publicado y de que se descubriese como un auténtico best-seller.

—Leo cada sinopsis de todos los libros que se publican en lengua inglesa, de todos. Así llegué hasta

mensaje que pueda llegar a la sociedad. Y, bueno, puede ser considerado un fenómeno extraño estrenar una película acerca de la pobreza más infernal en estos tiempos de "boom" y prosperidad económica. Pero esto también coincide con mi propio origen social.

—¿Cómo es esa coincidencia?

—Nací en Islington, en el norte de Londres, en el último año de la guerra. Frank había nacido ya en 1931 en Nueva York, pero a los tres años estaba de regreso en Irlanda. Bien, debo matizar que provengo de un origen social cercano al de McCourt, de una familia de la clase obrera y por supuesto hemos pasado penalidades pero no la extrema pobreza de su familia. La carencia que sufrieron de lo más imprescindible que hacía que los bebés murieran de consunción, hambre y frío. Fue ese elemento social con el que me identifiqué inmediatamente, el hecho

"Tuve que tomar decisiones muy importantes. Cuando millones de personas aman tanto el libro, tienes que intentar no equivocarte. ¡Estás hollando suelo sagrado!"

toria segura. Cuando millones de personas aman tanto el libro, tienes que intentar no equivocarte. ¡Estás hollando suelo sagrado!

—¿Hay cambios significativos? La película comienza exactamente igual, con Frank diciendo "Mi padre y mi madre debieron haberse quedado en Nueva York..."

—"... donde se conocieron, se casaron y donde nació yo". Sí, es tan fuerte esa idea del viaje al revés. Fueron los únicos irlandeses en la historia de la emigración a América que le dijeron adiós a la Estatua de la Libertad y regresaron a la hambruna y la muerte. Hay una belleza casi venenosa en esa imagen.

—El bebé Margaret está ya muerto y enterrado cuando la novela comienza. Usted ha querido incluir las imágenes de la desaparición.

—Sirve para hablar mucho del padre de Frank, Malachy, porque verdaderamente amaba tanto a sus hijos. Y su felicidad con su bebé Margaret en los brazos era tan grande que ese hombre podría volar. Luego veremos que su degradación es tan grande como para beberse "el dinero del bebé", el dinero que el Estado daba por cada recién nacido y para cada funeral infantil. Los dos extremos de la tragedia de ese hombre le hacen tan comprensible... dentro de la imposibilidad de entenderle.

—Como siempre, Robert Carlyle está fabuloso. ¿Habló con Frank McCourt acerca de su padre, Malachy, su personaje?

—Hablaron muy poco. Se tomaron una cerveza y la conversación no duró más de media hora. Bobby me contó que una simple pregunta y una sencillísima respuesta le sirvió para entender su personaje. —¿Y la pregunta fue...? —¿Cual es tu recuerdo más vívido de tu padre, la imagen que conservas en tu cabeza?

—¿Y la respuesta fue...? —Lo mucho que nos quiso. Jamás nos pegó, jamás nos puso la mano encima. Se fue, desapareció de nuestras vidas, porque no podía resistir nuestra imagen pidiendo por las calles, recogiendo los pedazos de carbón de las aceras, mendigando las sobras de la comida para los pobres en las puertas de las iglesias. Y era un alcohólico que sabía que jamás podría vencer ese mal. A lo largo de trece películas en 23



Las cenizas de Ángela. Pedí una copia del manuscrito. ¡Me gustó muchísimo! De hecho, al día siguiente traté de comprar los derechos y no me fue posible, porque lo tenían ya los productores Scott Rudin y David Brown.

—¿Qué le causó una respuesta tan inmediata, casi compulsiva?

—Hubo varias. La primera fue hacia la calidad de la escritura. La historia dramática era extremadamente emocionante y también muy divertida. Todo era muy irlandés. Quise intentar mezclar ese drama y ese humor. Y hubo otras razones, como su profundo mensaje social. No quiero sonar pomposamente trascendente pero siempre he acariciado la idea de hacer películas con un

de que seamos de dos orígenes sociales no muy distintos.

La literatura ha formado parte de la obra que Alan Parker ha afrontado en una larga carrera desde que él mismo ha publicado obras de ficción propias —narraciones infantiles como *Bugsy Maolone* (1976) y *Puddles in the Rain* (1977), *A filmmakers' Diary* (1984) y los muy satíricos libros de viñetas *Hares in the Gate* (1983) y *Making Movies* (1998)—. Están también las adaptaciones cinematográficas que hizo de la novela de William Wharton en *Birdy* (1985); su particular versión de uno de los discos más vendidos del grupo Pink Floyd, *The Wall* (1982); la adaptación de la biografía del doctor John Harvey Kellogg

escrita por T. Coraghessan Hoyle y que cristalizó en *El balneario de Battle Creek* (1993) y su penúltima película, *Evita* (1996), adaptación de la "ópera rock" de Andrew Lloyd Webber.

Suelo sagrado

—Ganadora de los premios Pulitzer, Los Ángeles Book, National Book Critics Circle, *Las cenizas de Ángela* es ya venerado por millones de personas, que ya han "inventado" su propia película... ¿Hasta qué punto fue eso un problema?

—Sentí esa presión únicamente cuando empecé a escribir el guión. Sobre todo porque tuve que tomar decisiones muy importantes que no siempre me iban a llevar a una vic-

años, desde *Bugsy Malone* (1976), una ingeniosa comedia de gánsters con niños en vez de mafiosos y tartas en la cara en vez de balas, las películas de Alan Parker —*El expreso de medianoche*, *Fama*, *El corazón del ángel*, *Arde Mississippi*— han acuñado diversos elementos recurrentes que perfilan una identidad fílmica común: niños y jóvenes emocionalmente heridos, que logran superar verdaderas pruebas "de fuego" vitales y que, venciendo los traumas y dificultades, logran encontrarse ante finales esperanzados, que comparecen como celebraciones de lo humano y la vida. Ocurre también en *Las cenizas de Ángela*. Parker lo logra alterando algo el final del texto original.

—Otro cambio respecto del libro es que la película frena dos páginas antes del final del texto original, cuando el protagonista llega finalmente a Estados Unidos y conoce a una mujer.

—*Las cenizas de Ángela* es una historia que celebra la naturaleza humana, mi idea para una película. Frank McCourt a los 19 años, ese muchacho que ha podido redimir las deudas de todos los que amaba y que confronta un crepúsculo desde su barco y con la Estatua de la Libertad... es mi idea perfecta de un final henchido de esperanza.

Historia central

—Lleva años haciendo películas sobre personas heridas o en situaciones de desventaja que superan la adversidad y toman el camino de una vida mejor con el fin de conseguir su afirmación vital.

—Es así... incluso en mis películas malas, según los críticos (risas). Porque no siempre puedo ser un buen director. Siempre hay una especie de línea o historia central en mis muy diferentes películas.

—Dice Sidney Pollack que prefiere adaptar buenos libros, porque hace que su trabajo sea más fácil y luzca mejor.

—Eso es verdad y sirve mejor para las películas malas (risas). Pero yo estoy más con la teoría de Alfred Hitchcock que decía que, entre una historia larga y una historia corta... se eligiera la corta, porque se lograría hacer una película mejor. Creo en la idea de ser infiel a una novela —sin traicionarla— porque, además, cada película tiene luego su

propia vida ulterior, siendo el director el más sorprendido ante ello. Hacer una película es un proceso creativo y su crecimiento orgánico sigue después de acabar el trabajo. Aunque el libro haya sido leído por millones de personas, la cantidad de espectadores de una película se va a multiplicar mucho más.

—¿Cómo es Frank McCourt y cómo ha sido su relación con él durante el rodaje?

—Cuando fueron otros los que trataron de hacer la película, su idea fue tener a Frank escribiendo el guión. Luego él mismo lo consultó con la almohada y decidió no hacerlo. Descubrió lo terriblemente duro que es volver a tener que trabajar sobre un material tan íntimo y doloroso. Entonces encargaron el trabajo a Lauren Jones, quien escribió un primer guión, que era muy bueno.

—¿Difiere mucho de su propio tratamiento?

—Yo estudié el trabajo de Lauren y tras analizarlo decidí regresar al libro. La película es mi versión de la novela de McCourt. Frank la leyó y ¿sabe? él no sólo ha sido durante muchísimos años un maestro, sino uno muy bueno, ¡y de creación literaria! Me trató como a un alumno aplicado, siempre con palabras de aliento. En el primer trabajo sugirió incluir algunas cosas.

—¿Supuso una interferencia?

—No, cuando fue viendo la diferencia entre las necesidades imprescindibles para una narración cinematográfica. Hubo que prescindir de personajes, por supuesto. Pero, por ejemplo, Frank quería la permanencia de un ciego, para el que Frank lee. Y así, descubre la belleza de las palabras, un momento sin duda muy importante en su vida, el instante mágico en que descubre la literatura. Preferí que ese momento fuera cuando descubre a Shakespeare en el discurso del día de San Crispín de *Enrique V* y dice que las palabras del Bardo son como joyas en la boca. Le enseñé a Frank a preguntarse, el ciego es un per-

sonaje estupendo sí, pero ¿qué dice esta escena, la hace avanzar? Supo ver lo difícil que es por la necesidad de ir al corazón de cada momento.

—¿Ha visto Frank McCourt la película?

—Conmigo, con su mujer Ellen, cogidos de la mano, en Nueva York. Se mostró muy complacido.

—¿Qué le dijo?

—"Vámonos al pub". Bebimos cerveza en silencio, brindamos y fumamos. Ellen agotó una caja de Kleenex. En la despedida, me dijo que la película superaba sus más salvajes sueños.

Ni héroe ni villano

Alan Parker ha dirigido actores y estrellas de la talla de Jodie Foster, Albert Finney, Diane Keaton, sir Anthony Hopkins, Nicolas Cage, Matthew Modine, Robert De Niro, el primer Mickey Rourke, Willem Dafoe, Gene Hackman, Frances McDormand, Dennis Quaid, Matthew Broderick, Jonathan Pryce, Bridget Fonda, Antonio Banderas y Madonna. Ahora, ha contado con la colaboración de Emily Watson (*Rompiendo las olas*, *Hillary y Jackie*), el pequeño gran escocés Robert Carlyle (*Trainspotting*, *The Full Monty*), y un puñado de niños asombrosos, hasta una docena con edades desde apenas unas semanas de vida hasta los 19 años.

—Al principio, dijo que intentaría rodar *Las cenizas de Ángela* con actores desconocidos.

—Emily y Bobby siempre fueron mi primera y única elección. Quizá algún periodista me entendió mal, porque nunca fue mi idea tener una estrella y un actor de Hollywood, ni por asomo.

—Malachy McCourt no es ni un minuto el villano, ¿es así gracias a la excelencia de Carlyle?

—Bobby estaba preocupado y vino a hablarme. Le quitaba el sueño el que su personaje desapareciera súbitamente al final del segundo acto, durante la comida de Navidad. Temía no tener "espacio" para justificarle. Y tampoco quería convertirle en una

víctima o en un villano. La clave de su trabajo fue lo que le dijo el propio Frank McCourt: "Ninguno de sus niños dejaron nunca de quererle, incluso sabiendo que les había hecho cosas terribles".

»Frank contó a Bobby cómo su padre se afeitaba, bañaba todos los días y salía con su único traje a por trabajo. Al atardecer se perdía por los páramos, avergonzado de regresar a casa sin un empleo. Y la única puerta abierta era la del "pub", donde se convirtió en un alcohólico. Hasta que se fue. Lo único que McCourt todavía no ha perdonado a su padre es que les abandonara aquel día de Navidad, aún no entiende por qué lo hizo. No le recordarán tampoco muy borracho pero sí las historias magníficas que les contaba. Aún hoy, Frank habla con una gran calidez de su padre.

Los McCourt se toparon con la Iglesia, una institución que dominaba la vida en Irlanda en los años 30 y 40 de forma absoluta. Según McCourt, en la antigua Limerick, donde transcurrió su paupérrima infancia y adolescencia, "no podías tirar una piedra sin darle a un cura. Era una ciudad triste, puritana, en la que nadie se expresaba con libertad". Por supuesto, la Iglesia irlandesa no ha permitido rodar en sus templos. Sin embargo, Alan Parker obtuvo permiso de la austera Iglesia Redentorista. Con eso y con todo, las escenas de las confesiones de los niños resultan los momentos más conmovedoramente divertidos de la película.

—Las escenas de las confesiones son muy divertidas, pero ¿cree que la película puede ofender sensibilidades religiosas?

—En Irlanda, como supongo en España, las nuevas generaciones ya no están tan dominadas por la Iglesia. Y las escenas de la confesión siempre me parecieron llenas de humor. En *The Commitments* había también una confesión. Y es la escena que la gente más recuerda cuando me para por la calle.

—¿Le han ofrecido la continuación de *Las cenizas de Ángela*, *Lo es*, también de Frank McCourt?

—Ya la he leído, excelente. No, no tengo ni idea de lo que haré. Ojalá lo supiera. Pero ahora no pienso en ello.

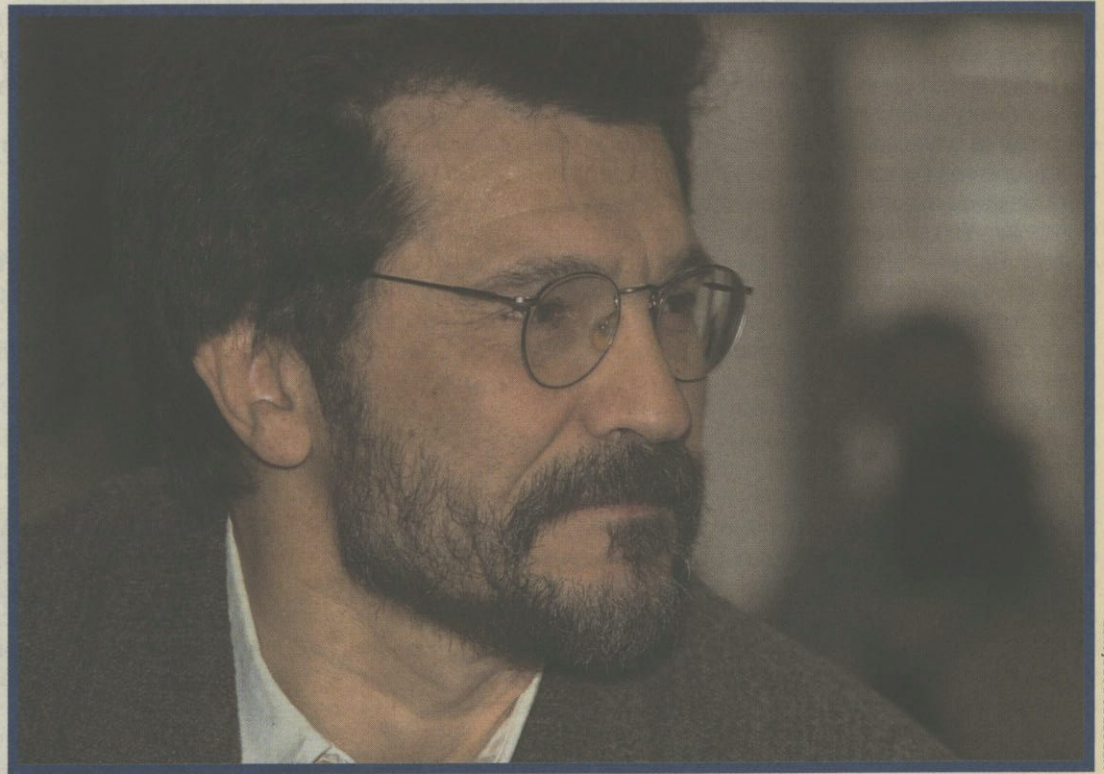
Beatrice SARTORI

"Frank McCourt vio la película conmigo, con su mujer Ellen, cogidos de la mano en Nueva York. Me dijo que la película superaba sus más salvajes sueños"

VÍCTOR ERICE RECUERDA A ROBERT BRESSON

EL CINEMATÓGRAFO

La reciente muerte de Robert Bresson (1907-1999), el cineasta francés que concebía el cine como “una búsqueda constante de la interiorización”, ha vestido de luto al mundo del cine. Víctor Erice, cuya obra *El sol del membrillo* ha sido recientemente considerada por las filмотecas de todo el mundo como la mejor película de los noventa, analiza para EL CULTURAL la influencia que la mirada del director galo ha tenido en su obra, al tiempo que recuerda la teoría de la imagen que elaboró, y que quedó reflejada en el desconocido libro de aforismos *Notas sobre el cinematógrafo*, del que reproducimos un frag-



MERCEDES RODRÍGUEZ

No estoy del todo seguro del lugar y la fecha, pero creo que vi por vez primera una película de Robert Bresson hacia 1958, en compañía de dos de mis más viejos amigos, en una presentación pública de carácter no comercial, quizás en Madrid, o bien en el marco de un Festival Internacional de Cine, seguramente en Valladolid. Lo que sí recuerdo es su título, inolvidable: *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condenado a muerte se ha escapado*). Y ello por un motivo fundamental: porque su visión constituyó para mí esa clase de experiencia a partir de la cual nuestra percepción del cine cambia.

A finales de los años cincuenta, ninguna película de Bresson se había estrenado en España, un hecho nada de extraño, sobre todo si tenemos en cuenta el ambiente cultural del país en esa época, caracterizado por el aislamiento y la falta de libertades. Sin ir más lejos, la censura había prohibido en 1951

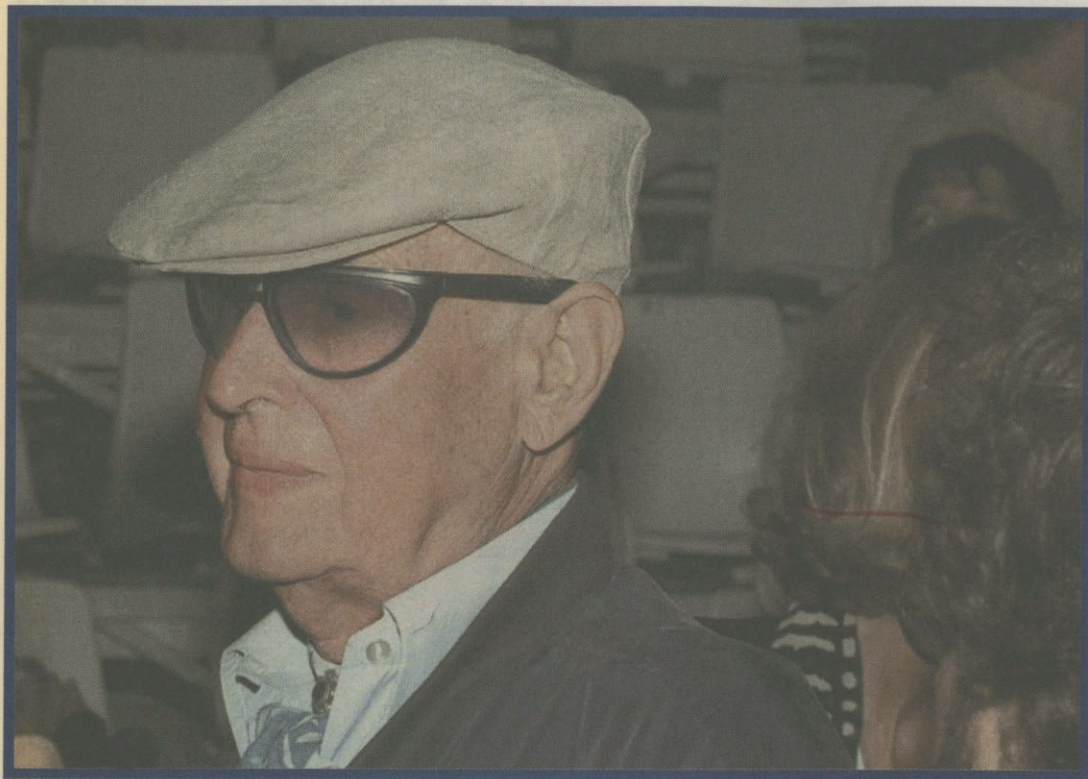
Para Víctor Erice, el cineasta galo partía de un pesimismo que nunca le abandonó, y por eso en su obra hablaba, sobre todo, del sentido trágico de la condición humana

su adaptación de la novela de Bermanos, *Journal d'un curé de campagne* (*Diario de un cura rural*). Sin embargo, pese a todo, de su cine nos había hablado ya, con gran entusiasmo y sabiduría, Félix Landáburu, un jesuita cinéfilo que, de vez en cuando, dirigía las sesiones del cine-club que solíamos frecuentar. Además de cartearse con Bresson, Landáburu estaba empeñado en ayudarlo a sacar adelante uno de sus proyectos, una pe-

lícula basada en la vida del santo Ignacio de Loyola, que nunca llegó a realizarse.

La contemplación de *Un condenado a muerte se ha escapado* vino así a dar cumplimiento a un viejo deseo nuestro, desbordando al mismo tiempo todas las ideas —bastante convencionales— que nos habíamos hecho acerca de su misterioso autor. En la medida que abría una grieta en el sistema de representación clásico, poniendo en evidencia sus límites, estaba muy claro que *Un condenado...* era una película muy distinta a todas las que hasta entonces habíamos visto en una pantalla. De sus imágenes y sonidos se desprendía una idea que cuestionaba el estatuto vigente de la imagen cinematográfica, despojándonos de unas creencias admitidas por inercia o comodidad. Pero lo más importante de todo era que nos iniciaba en una fe nueva; de ahí que asistir a la proyección de un filme de su autor se convirtiera, a

Y SU QUIMERA



partir de ese descubrimiento, en un acto especial, cercano al rito.

Pronto supimos que, a la hora de definir su aventura, Bresson recurría a un nombre ligado al tiempo de los orígenes, como si quisiera así subrayar su cualidad más esencial y diferenciadora: cinematógrafo, es decir, "escritura con imágenes en movimiento y sonidos", como él mismo escribiría más tarde, en 1975, en una de las páginas de su deslumbrante breviario. *Cinematógrafo* fue, a partir de ese momento, para nosotros, la palabra clave, el emblema de una revelación surgida, contra todo pronóstico, de un cierto desengaño adolescente. El caso es que, espontáneamente, mis amigos y yo entramos a formar parte de una especie de sociedad secreta, sin reglas ni estatutos, plena de fervor juvenil, consagrada a la figura del autor de *Un condenado a muerte se ha escapado*. Todos y cada uno de sus miembros nos confesábamos *bressonianos*, como si

Nadie como Robert Bresson ha sabido hablar a los jóvenes cineastas de ayer; de igual manera, nadie como él sabrá hablar a los jóvenes cineastas de hoy

esa denominación bastara para definir nuestro lugar en el mundo. Teníamos entonces 17, 18 años...

La *Sociedad secreta bressoniana* fue creciendo en las dos décadas siguientes —los 60 y 70—, haciéndose cada vez más amplia y diversa, saliendo a la luz pública a medida que la obra del Maestro se extendía por todas partes al amparo —y este hecho fue decisivo— de una difusión comercial más estable. El paso del tiempo no hizo sino con-

firmar lo que ya intuimos tempranamente: el magisterio auténtico de su visión, la influencia decisiva de sus ideas en el nacimiento de lo que se dio en llamar Cine Moderno.

En ese intervalo, algunos de aquellos jóvenes bressonianos de la primera hora se convirtieron en cineastas. Para ello, inevitablemente, tuvieron que elegir su propio camino, que en la mayoría de los casos acabó conduciéndoles a ese territorio común donde sólo el Cine (y su desfiguración presente: el Audiovisual) reina absolutamente. Historia tan vieja como el mundo, en la cual la irremediable soledad del Maestro se proyecta, como un eco, sobre la conciencia de los que un día fueron sus discípulos, para seguir recordándoles un sueño olvidado: "Soñé que mi película se hacía paso a paso bajo la mirada, como un lienzo de pintor eternamente fresco".

Se comprende que nadie como Bresson haya sabido hablar a los

jóvenes cineastas de ayer; y que, de igual manera, nadie como él pueda hablar a los jóvenes cineastas de hoy. Sus palabras, desnudas, esenciales, siempre serán como las imágenes y sonidos que dan forma a sus obras, un poema que dibuja en el aire los rasgos de una quimera: *Cinematógrafo*.

II. EPÍLOGO

No hay en la historia del cine una aventura creadora tan singular y solitaria como la suya, un rasgo que estaba ya implícito en el carácter de su visión. De ella se llegó a decir no que inventaba el cine, sino que lo realizaba, revelando lo más íntimo y secreto de su esencia. Los profesionales que no le ignoraron del todo, siempre le consideraron un caso aparte, obstinado y raro: una forma, quizás, de marginarlo. Pero no creo que él buscara ninguna clase de marginación. Lo único que hizo es seguir su ca-

FILMOGRAFÍA

Affaires publiques (1934)
Les Anges du péché (1943)
Les Dames du Bois de Boulogne (1945)
Journal d'un curé de campagne (o *Le Vent souffle où il veut*) (1951)
Un condamné à mort s'est échappé (1956)
Pickpocket (1959)
Procès de Jeanne d'Arc (1962)
Au hasard Balthazar (1966)
Mouchette (1967)
Une femme douce (1969)
Quatre nuits d'un rêveur (1971)
Lancelot du Lac (1974)
Le Diable probablement (1977)
L'Argent (1983)

AFORISMOS COMO TEORÍA

mino película a película, con una sinceridad, una exigencia y una entrega totales.

Ha sido uno de los más grandes retratistas del siglo. Pintor en su juventud, resulta imposible desligar su experiencia como cineasta de la que fue su vocación primera: "La pintura –confesó– me ha enseñado que no era preciso hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias". Si las relaciones entre el cine y la pintura se habían desarrollado tradicionalmente, para bien o para mal, en la superficie de la imagen, en el orden de las apariencias plásticas, las películas de Bresson, a partir de *Un condenado a muerte se ha escapado*, sobre todo, establecieron otro género de relación, de carácter subterráneo, mucho más independiente. Actuando como una especie de decapante capaz de limpiar los barnices de lo ornamental y lo superfluo, ayudaron al cine a prescindir de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, liberándolo de todas las figuras ordinarias de la seducción.

Estableció, paso a paso, una teoría, quizás como ningún cineasta lo ha hecho jamás. La expuso de modo admirable, sin una sola concesión a la galería, en el único libro que escribió, *Notas sobre el Cinematógrafo*. En sus páginas, en forma de aforismos la mayoría de las veces, transmite al lector su idea de lo que él llama *Cinematógrafo*. En el origen de su invención, un rechazo esencial: el de todas las convenciones acumuladas, a lo largo del tiempo, por el cine-espectáculo.

El *Cinematógrafo* fue para él, además de una escritura, una forma de accessis. Le interesó, sobre todo, la parte más recóndita de los seres humanos, su verdad interior, el misterio de su encarnación: "Es necesario preservar el misterio ya que vivimos en él; es igualmente necesario que ese misterio aparezca en la pantalla".

Pensaba que la mayor parte de las películas eran teatro filmado, y que éste aniquilaba al cine. En el centro de esta consideración situó el problema del actor, su falsedad ontológica en cuanto presencia cinematográfica, o lo que es igual, el tema de la diferencia sustantiva entre *representar* y *ser*. En su opinión, el intérprete profesional, en la medida que se esfuerza en dar vida a una personalidad que no es la suya, tra-

"Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. Nada de música en absoluto".

"Lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que está destinado al oído".

"Construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la inmovilidad".

"Rodar hoy con los mismos ojos y los mismos oídos que ayer. Unidad, homogeneidad".

"Una cosa equivocada, si la cambias de sitio, puede ser una cosa acertada".

"Tal y como se las concibe, las películas de cine sólo pueden utilizar actores, las películas de cinematógrafo, sólo modelos".

"El cine sonoro ha inventado el silencio".

"Una sola palabra, un solo gesto inadecuado, o simplemente mal colocado, impide todo el resto".

"Montaje. Paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo florece de nuevo".

"Nada de fotografía bonita, nada de imágenes bonitas, sino imágenes y fotografías necesarias".

"Star system. Es desdeñar el inmenso poder de atracción de lo nuevo y de lo imprevisto. De una película a otra, de un argumento a otro, ante los mismos rostros en los que es imposible creer".

"Oscar a los actores cuyo cuerpo, rostro y voz no parecen pertenecerles, no inspiran la certeza de pertenecerles".

Robert BRESSON

tando de asimilar su yo a otro yo distinto, acaba confundiendo lo verdadero y lo falso. El cine requiere del actor una contribución específica, ya que se afirma como arte de las apariencias, que debe partir necesariamente de lo que existe, hasta el punto de que –son sus palabras– "no hay ninguna relación imaginable entre un actor que interpreta y un árbol: no forman parte del mismo sistema".

Si el teatro es un fenómeno de exteriorización, el cine suponía para Bresson justamente lo contrario, una búsqueda constante de la interiorización. No resulta, por tanto, nada extraño que se esforzara en eliminar lo que hay de actor en cualquier ser humano, y que acabara prescindiendo de los actores profesionales. A sus intérpretes, cuidadosamente seleccionados en función de su presencia física, pero también de su parecido moral con los personajes de ficción, los llamó –utilizando el vocabulario de la pintura– Modelos.

Al igual que otros cineastas fundadores de la Modernidad, concibió el rodaje de una película como un

dispositivo de captura de una verdad desconocida, es decir, como búsqueda de una revelación: "Voy hacia lo desconocido a través de los seres humanos que sitúo delante de la cámara. Para mí, la toma de vistas significa captura. Bajo un efecto de luz, se trata de atrapar al actor, de sorprenderlo. No hablo del actor-actor, sino del actor-criatura viva. Intento captar en él, en determinado rasgo de su fisonomía, lo que puede producir de más raro y secreto, el destello que guarda la clave de su naturaleza más profunda... Una mirada auténtica es una cosa que no se puede inventar; cuando se atrapa en una imagen, resulta admirable... Lo que importa no es lo que el actor revela, sino lo que esconde".

Cuantas veces le vi, eran siempre personas jóvenes quienes le acompañaban. Y se comprende, entre otras cosas porque quizás nadie como él ha hablado de ese tiempo donde los jóvenes, obligados a buscar su lugar en el mundo, se educan a sí mismos cultivando la idea del rechazo. Por eso mismo, fue siempre uno de los cineastas

que ha despertado el mayor número de vocaciones.

No hizo escuela, era imposible. Pero si sus películas no tuvieran ninguna relación con el resto del cine, no podríamos comprenderlas. En cualquier caso, su influencia en el trabajo de algunos de los más grandes directores europeos es innegable. Por lo que al cine francés se refiere, ocupó, junto con Jean Renoir, un lugar central en el modelo estético elaborado por los más genuinos representantes de la *Nouvelle Vague*.

Su visión partía de un pesimismo ("Me parece –declaró en 1966– que las artes se encuentran en decadencia, e incluso cercanas a su extinción") que nunca le abandonó. Se ha afirmado que fue un existencialista cristiano, atormentado por el silencio de Dios ("No por pronunciar su nombre –manifestó– Dios se hace presente"), oscilando entre la esperanza y la desesperación. Más sencillamente cabe decir que habló, sobre todo, del sentido trágico de la condición humana. Desde esta perspectiva hay que contemplar el destino de sus héroes de ficción, entregados a la tarea de responder sencillamente a su vocación de hombres, conscientes de que si no lo hacen corren el riesgo de apartarse de la existencia verdadera. En este sentido, quizás ninguna aventura resulta más representativa que la de Lancelot, en su película más crepuscular, *Lancelot du lac*, presidida por el signo de una derrota que anuncia el final de todo un mundo. Imposible no ver en ella, en el arco dramático que traza su transcurrir, una alegoría del presente.

"Creo –declaró en 1970– solamente en el amor. El amor ayuda a comprender". Uno de sus proyectos más queridos, y que no logró realizar, fue una película inspirada en el libro del Génesis. Muchas de las personas que tuvieron ocasión de conocer en detalle sus principales rasgos, han afirmado que probablemente habría sido su obra más visionaria y radical. Pero como Florence Delay –la Juana de Arco bressoniana– escribió recientemente en el diario "Le Monde", a raíz de la noticia de su muerte, "ya no veremos la mano de Eva posarse sobre la mano de Adán".

Víctor ERICE



CONLON PRESENTA
MAÑANA EN ESPAÑA A
ZEMLINSKY Y GOLDMARK

GRANDES OLVIDADOS

Caballero de la rosa en Bilbao⁶⁰ Homenaje a Leonie Rysanek⁶⁰
Rosa Torres-Pardo y Pedro Halffter-Caro en Juventudes Musicales⁶¹
Entrevista a James Conlon⁶²⁻⁶⁴ Discos⁶⁵ Radio y TV⁶⁶

MUSICA

FÓRMULAS NAVIDEÑAS

Hay muchos países que celebran conciertos especiales en Navidad con mayor o menor fortuna. De todos ellos el más célebre es sin duda el vienés de Año Nuevo. La Filarmónica de Viena ha logrado hacer toda una referencia de su concierto y todos los directores están a la espera de ser llamados a un evento que les reporta una gran promoción de imagen y... muchos dólares. Y si los directores se disputan el acto, mucho más las casas discográficas, que son quienes se hacen verdaderamente de oro. A su sombra han nacido otros intentos, siendo uno de los más acabados el de San Silvestre en Berlín. Abbado, siempre con él y la Filarmónica de Berlín como actores principales, ha diseñado en los últimos años propuestas interesantes a base de un hilo conductor.

España no se quedó atrás y, al margen de una ya casi tradicional *Novena* de la Sinfónica de Madrid, fue Plácido Domingo quien realmente intentó dar con una fórmula "nacional". Se escuchó de todo en aquellas galas, pero principalmente zarzuela. Sin embargo, no se acabó de acertar y el resultado frecuentemente caía en los tópicos y en el tedio. Fue el propio Rey quien decidió cortar con las llamadas *Galas de Reyes*, que coincidían con el día de su onomástica. La gala de los tres tenores fue el oportuno colofón. El pasado año pareció que la SGAE deseaba recoger la antorcha, pero el desmarque del reciente homenaje a Kraus lo desmintió.

Fue la OCNE, y muy particularmente su emérito, Rafael Frühbeck, quienes se lanzaron al ruedo y lo hicieron con todas sus huestes y un programa carente de tópicos. Acertaron en narrar una historia que incluía páginas navideñas de los clásicos como Bach o Haendel y que llegaba hasta los siete estrenos de encargos a cinco compositores españoles, sin olvidar géneros tan propios como la citada zarzuela o el pasodoble. Antonio Gala, con un susurro de voz quizá excesivo, aportó la profundidad de la "filosofía" navideña. Las cosas funcionaron pero, como todo, son susceptibles de mejora.

De entrada conviene reducir la duración total a las dos horas habituales y también el número de estrenos. Tal variedad ha de dificultar extraordinariamente la preparación y organización del concierto, además de encarecerlo. Mejor sería un solo encargo de mayor enjundia y más valdría pagar un millón a un solo compositor que alrededor de medio millón a cada villancico presentado. Con tan sólo ambos cambios y con un poco de navegación en las obras relacionadas con la Navidad de los grandes músicos, que son muchas y variadas, la reciente iniciativa puede llegar a consolidarse de forma que por fin contemos con algo propio para la ocasión. Otra cosa es que ello sea preciso.

Gonzalo ALONSO

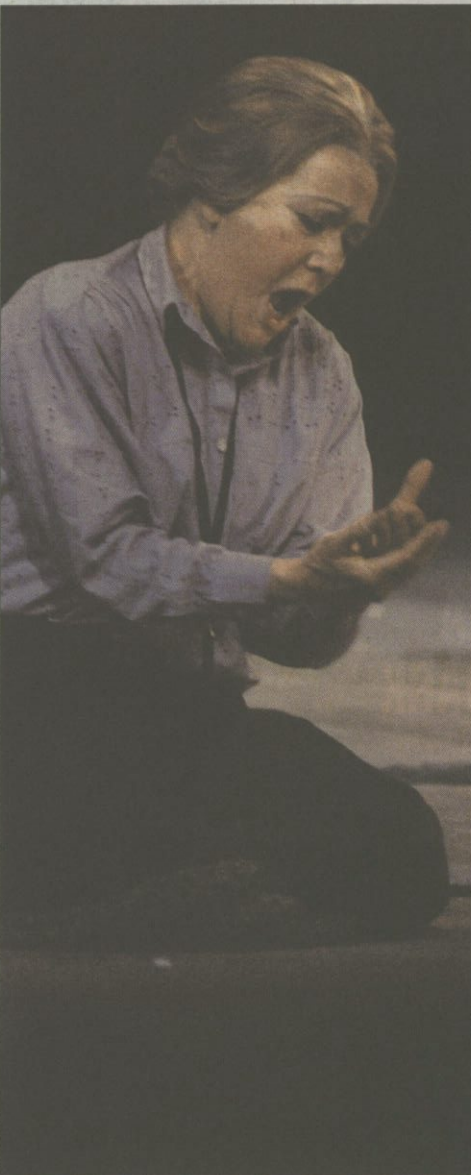
UNA ROSA EN BILBAO

A partir de mañana, el joven Octavian entregará a la gentil Sophie la rosa de plata que marca el compromiso de matrimonio... entre la doncella y el Barón Ochs, el grosero primo de la Mariscala, que es a su vez la amante del portador de la citada ofrenda floral. En fin, es el nervio de la anécdota de la magistral comedia en música *El caballero de la rosa* de Richard Strauss, que se representa en Bilbao. La fiesta, porque de auténtica fiesta musical y teatral se trata, lleva consigo la intervención de un extenso reparto que, sobre el papel, brinda ciertas garantías, aunque sin deslumbrar. La producción porta el nombre de Christian Rätz, cuyo reciente trabajo en *El oro del Rin*

recibió un aprobado alto hace pocos meses en este mismo Palacio Euskalduna.

La aristocrática Mariscala será cantada por la canadiense Adrienne Pieczonka, una joven soprano lírica que está dando mucho juego en este tipo de papeles. Octavian tiene la garantía del buen hacer, dentro de una voz limitada aunque bella de timbre, de la mezzo Diana Montague. Sophie será incorporada por la voz debilucha y con bastante vibrato de la norteamericana Dawn Kotoski, mientras Ochs es el rotundo vienés Kurt Rydl. Un lujo es tener a Aquiles Machado para el tenor italiano. Annina es la competente Mabel Perelstein y Valzacchi el resuelto Wilfried Gahmlich. **A. REVERTER**

LA VOZ DE FUEGO



Leonie Rysanek ha sido una de las máximas personalidades vocales de la segunda mitad del siglo XX. Nacida en Viena, en cuyo Conservatorio realizó sus estudios de canto con Alfred Jerger y Rudolf Grossmann, debutó en 1949 en Innsbruck como Agathe en *Der Freischütz*, dos años antes de su triunfal presentación en el Festival de Bayreuth como Sieglinde en *La Walkyria*, que se convertiría en una de sus máximas recreaciones. En 1954 actuó por primera vez en la Staatsoper de Viena, y en 1959 obtuvo un inmenso éxito sustituyendo a Maria Callas como Lady Macbeth en el Metropolitan de Nueva York.

Su voz de soprano lírico-spinto, flamígera e incandescente, unida a un temperamento de auténtica artista de raza, hicieron de ella una excepcional Crisótemis en *Elektra*, Emperatriz en *La mujer sin sombra*, Salomé, Senta en *El holandés errante* y Elsa de *Lohengrin*, ampliando su extenso catálogo a papeles italianos como Tosca, Desdémona en *Otello* o Aida. En la época final de su dilatada trayectoria, abordó con la misma fortuna la Kostelnicka de *Jenufa*, Kabanicha en *Katia Kabanova*, Clitemnestra en *Elektra*, Herodías en Salomé y la Condesa de *La dama de picas*, papeles en los que lució sus altas dotes histriónicas.

A esta inmensa artista, desaparecida en 1998, le ofrece este miércoles un gran homenaje la Ópera de Niza, un teatro al que estuvo muy ligada en los últimos años de su carrera. En él, el veterano maestro Berislav Klobucar dirigirá a la soprano Eva Johansson y el tenor Siegfried Jerusalem en el primer acto de *La Walkyria*. También se proyectarán películas en las que interviene la cantante así como el recuerdo de diferentes personalidades del mundo lírico. Paralelamente habrá una gran exposición de fotografías y de trajes que utilizó la soprano en sus actuaciones. **R. BANÚS**

Leonie Rysanek como Kostelnicka en el Liceo



M.R.

CITAS DE LA SEMANA

■ El jueves comienza la cuarta edición del ciclo *La música de nuestro tiempo*, que organiza Promúsica en el Auditorio Nacional de Música en Madrid. Es un ciclo sorprendente: música contemporánea que llena las salas. Por otra parte, su método es claro: programar la mejor música y llamar a los mejores intérpretes. Así, el concierto inaugural trae a un conjunto de prestigio legendario, el Ensemble Modern, dirigido en esta ocasión por el joven genio inglés Thomas Adès. Además de sus propias obras, en el concierto se oír *Viola-Viola* de George Benjamin, otro joven talento inglés que recorrió hace pocos años un camino hacia el estrellato muy parecido al de Adès.

CONSOLIDAR VALORES

Rosa Torres Pardo es una pianista que, en virtud de un trabajo constante, una sensibilidad innata y una técnica progresivamente elaborada, se ha situado, cuando todavía ronda la treintena, en un lugar de privilegio entre los jóvenes teclistas españoles. Un valor sin duda a punto de consolidarse. Lo hemos ido comprobando temporada tras temporada, en los programas de los más diversos foros: Mozart, Beethoven, Prokofiev, Stravinski, Falla, Granados, pronto Albéniz... Son compositores a los que ella, dotada de un mecanismo muy importante y de un sentido rítmico contrastado, ha sabido dar, en su lento pero seguro proceso de maduración, lo que necesitan. Vuelve la pianista con Beethoven, para ofrecer, dentro del ciclo de Juventudes Musicales de Madrid, el martes 18 en el Auditorio Nacional, el *Concierto para piano y orquesta nº 3*, al que esperamos sepa proporcionar esa pátina prerromántica, de alto significado poético, que la obra destila. A su

lado, como acompañante, junto a la Orquesta Ciudad de Málaga, uno de los conjuntos españoles de nuevo cuño que más han prosperado, Pedro Halffter-Caro (en la foto).

Se trata de un artista de probada musicalidad, que ha sabido hasta ahora dejar en buen lugar el pabellón familiar —es hijo del compositor Cristóbal Halffter y de la pianista María Manuela Caro—, gracias a un notable conocimiento de la materia y que no se arredra ante nada. La técnica de batuta, algo parva todavía, evoluciona con claridad para subrayar criterios perfectamente defendibles, bien que necesitados aún de un punto de variedad.

En atriles ha situado nada menos que la *Sinfonía nº 4 Inextinguible* de Carl Nielsen, autor danés poco visitado en esta tierra, pero de real importancia. Una buena prueba para el director, otro valor que se consolida a pasos agigantados y que hace también sus pinitos como compositor: el concierto se abre con una obra suya, *Paráfrasis*. **A. R.**

HAENDEL IDÓNEO

Al menos a primera vista, esto es lo que se deduce del examen de los nombres que participan en la producción que a partir de mañana ofrece la Ópera Estatal de Baviera en Munich de *Ariodante*, ópera haendeliana estrenada en el Covent Garden de Londres el 8 de enero de 1735. Es una obra magnífica, cuajada de arias bellísimas que ocupan más de la mitad de una acción que trata fundamentalmente de los celos y de la ambición. Hay también numerosas páginas descriptivas de una sobrecogedora naturaleza. La presencia en el estreno de la célebre bailarina de la época Marie Sallé hizo que Haendel incluyera diversos ballets, aunque, por supuesto, lo esencial es la música, que acierta a profundizar en los sentimientos de los conturbados personajes. No sabemos si la versión que

va a representar el Nationaltheater es la firmada en 1928 por Rudolph, un trabajo que rescataba a la obra de un injusto olvido.

Los mimbres muniqueños son de primera categoría. Aunque la batuta la empuñe un director de relativo arranque y chispa, como el inglés Ivor Bolton, que se ha especializado en este tipo de repertorio. El reparto es magnífico, ya que viene encabezado por la mezzo lírica Ann Murray, ya con la voz algo agostada pero siempre excelente artista, que puede encarnar un Ariodante lleno de dignidad y abordar con garantías su difícil aria con trompa obligada. Junto a ella aparecen las sopranos Joan Rodgers y Julie Kaufmann, el bajo-barítono Umberto Chiummo (reciente Fígaro en Sevilla) y el contratenor Christopher Robson. La producción la firman Alden y McNeill. **A. R.**

■ Il Giardino Armonico, el conjunto barroco que dirige Giovanni Antonini, visita de nuevo el próximo viernes el Auditorio Nacional de Música. Esta vez viene con un montón de teclados, concretamente, cuatro. Michele Barchi y Ottavio Dantone tocarán los clavecines, cada uno uno, y las polifacéticas hermanas Labèque tocarán los fortepianos, cada una uno. Esta improbable reunión de artistas ofrecerá música poco oída en directo: los *Conciertos para dos y para cuatro teclados BWV 1061, 1063 y 1065* de Bach.

■ Una vez oído el maestro y el primero de sus alumnos, Dimitri Alexeiev, el ciclo *La escuela de Bashkirov* continúa esta semana con uno de sus platos fuertes, el recital de Eldar Nebolsin el próximo miércoles en el Auditorio Nacional. La formación de Nebolsin con Bashkirov tuvo lugar en el madrileño Pozuelo de Alarcón, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, y su carrera se lanzó desde Santander, donde ganó brillantemente el XI Concurso Internacional de Piano. El recital de Nebolsin se abre con Beethoven y Chopin y culmina con la *Sexta sonata* de Prokofiev.

■ El mismo miércoles, otro grandísimo pianista, el vizcaíno Miguel Ituarte, interviene con todo derecho en el ciclo *Grandes Pianistas Frederic Mompou* que tiene lugar en el Auditorio de Barcelona. Ituarte ha demostrado ya su gran clase en zonas del repertorio muy distantes entre sí. Esta vez, se enfrenta a la *Iberia* de Albéniz, que tocará completa en Barcelona.

■ El mismo Auditori barcelonés recibe el viernes un interesante programa de la Orquesta de Barcelona. Dirige Lawrence Foster una gran obra orquestal del siglo XX, la *Sinfonía en tres movimientos* de Stravinski, complementada por dos obras concertantes: el *Primer concierto para piano* de Brahms y el *Doble* de Bruch para clarinete y viola. Sus respectivos solistas serán Emmanuel Ax, Josep Fuster y Eric Koonz.

Álvaro GUIBERT



El maestro dirige a su orquesta en la flamante Filarmónica de Colonia

JAMES CONLON, DIRECTOR DE LA ORQUESTA GÜRZENICH DE COLONIA,

“ZEMLINSKY ESTÁ ENTRE

Al frente de la Orquesta Filarmónica Gürzenich de Colonia, de la que es titular, el maestro norteamericano James Conlon visita en estos días diversas ciudades españolas. Responsable musical de la Ópera de París, está considerado a sus casi 50 años como una de las figuras en más claro ascenso de hoy.

La gira se inicia mañana en Murcia, para continuar en Valencia (18 de enero), Barcelona (19 de enero) y Madrid (20 de enero). En ella se incluyen obras de dos autores poco difundidos entre nosotros: el *Concierto para violín* de Karl Goldmark (con la encumbrada Sarah Chang) y el poema sinfónico *La sirenita* de Alexander von Zemlinsky. Precisamente, su gran reconocimiento internacional viene de haberse convertido en el campeón de la obra de este compositor vienés. “Para mí”, afirma con pasión, “estamos ante una obra espléndida, que se inspira en el cuento de Andersen pero que es leída con una visión muy personal. No olvidemos que Zemlinsky estaba enamorado de Alma Mahler, su alumna, por lo que los pentagramas parecen regirse por criterios autobiográficos:

él es la sirenita y Alma, el príncipe. Es una música que surge, sin duda, de la desesperación, llena de romanticismo, muy pasional y nada difícil para el público”.

—Sus recientes grabaciones de las óperas de Zemlinsky han recibido varios premios importantes.

—Mi interés por Zemlinsky se ha ido incrementando conforme he descubierto las obras. En realidad, Zemlinsky es un claro ejemplo de esos autores que a pesar de ser figuras de indudable importancia se han visto masacrados por múltiples elementos ajenos a su obra. Estamos ante un compositor muy rico en ideas, con una gran inspiración, que después de ser víctima del nazismo se traslada a Estados Unidos, donde muere en 1942. Hay que señalar que, a pesar de esta circunstancia, su figura allí es prác-

ticamente desconocida. Sin ir más lejos, yo di la primera audición de *La sirenita* hace un año con la Filarmónica de Nueva York.

—Tomás Marco señala que sus óperas *El enano*, basada en *El cumpleaños de la infanta* de Oscar Wilde, y *Una tragedia florentina* volverán en breve a los escenarios.

—Estoy totalmente seguro. En Zemlinsky encontramos el más puro enlace entre Mahler y Schönberg. De este último fue profesor. Y en relación con el primero tenemos al único director austriaco a quien invitó Mahler para estrenar una ópera en la Ópera de Viena. También fue un director de orquesta muy respetado en su época. Para mí era un desconocido, pero al comprobar la calidad de esas partituras desde el primer momento me sentí impresionado por su fuerte caudal emo-



JÜRIG HEIJMAL

INICIA UNA GIRA POR ESPAÑA

MAHLER Y SCHÖNBERG”

tivo. De ahí que se haya convertido en una especie de caballo de batalla para mí.

—El problema de la recuperación del repertorio olvidado es que sólo puede introducirse con calzador.

—Muchas músicas de esta época a veces son acogidas con una cierta distancia. Pero en el caso de Zemlinsky, en Colonia se ha vivido con gran impacto. Y lo mismo ha pasado en París o en Nueva York. Creo que, a pesar de no ser una música fácil, posee una carga emocional que llega sin dificultad.

—La falta de contacto del público con la música contemporánea ha planteado grandes retos de cara a la programación de las orquestas.

—La música denominada clásica vive un peculiar conflicto. La ruptura en el mundo de los sonidos, con un transfondo muy agresivo, más in-

telectual si se quiere, por parte de muchos compositores, no ha sido apreciada por el público, que ha optado por el camino fácil y se ha dejado llevar por esquemas populares más simples. Históricamente, los compositores revolucionarios apenas tardaban una generación en ser integrados, caso de Berlioz. Ahora, finalizado el siglo XX, el público rehuye música que ya lleva compuesta un siglo. Yo apuesto por que los compositores jóvenes se sientan más libres y compongan sin ataduras.

Política y arte

—También los intérpretes adquieren una presencia inusual en el panorama cultural. Hay, de hecho, bastantes ejemplos donde alternan el trabajo artístico con el gestor.

—Yo no soy un político, y no me con-

sidero como tal. Sólo un artista que hace música, que busca desarrollar su labor honestamente. Creo que la política no debe introducirse en el arte. Al menos, en la medida de lo posible. En Europa es casi inevitable, ya que la mayoría de las orquestas o de los teatros de ópera son públicos. En Estados Unidos el funcionamiento depende de la aportación privada y como tal es algo diferente. Pero, en el fondo, lo único que justifica la inversión en arte es obtener el mayor nivel de calidad. Todo lo demás acaba cayendo por su peso.

—¿Qué papel tiene la música en un mundo como el actual?

—Para mí la música es una continua búsqueda de superar los límites humanos para entrar en un nivel superior donde mora la humanidad, y que pertenece a las grandes emo-

ciones. Si la música no hace eso, falla. Facilitar la participación en este gran misterio es una responsabilidad para nosotros. Ejecutar las notas viene a ser sólo la primera parte. Pero, como puede comprobarse, no basta.

—La Ópera de París, de la que es usted director musical, ha encontrado en los últimos años un equilibrio después de ser una de las instituciones más controvertidas. La mano férrea de Hugues Gall, el director general, se ha debido notar. —La Ópera de París ofrece un trabajo muy intenso y con gran interés que aspira a plantearse un gran reto de futuro: consolidar a París como una gran ciudad lírica, que ofrezca ópera durante todo el año, con la cantidad y calidad requeridas por los públicos de este momento. La programación debe funcionar como

un reloj. Ahora estamos en torno a trescientos espectáculos por año, lo que se ha visto favorecido por una mayor presencia del público.

—Uno de los problemas de los teatros de ópera viene de la convivencia de dos cargos, el director general y el musical, con una responsabilidad que abarca aspectos que en muchas ocasiones generan inevitables fricciones.

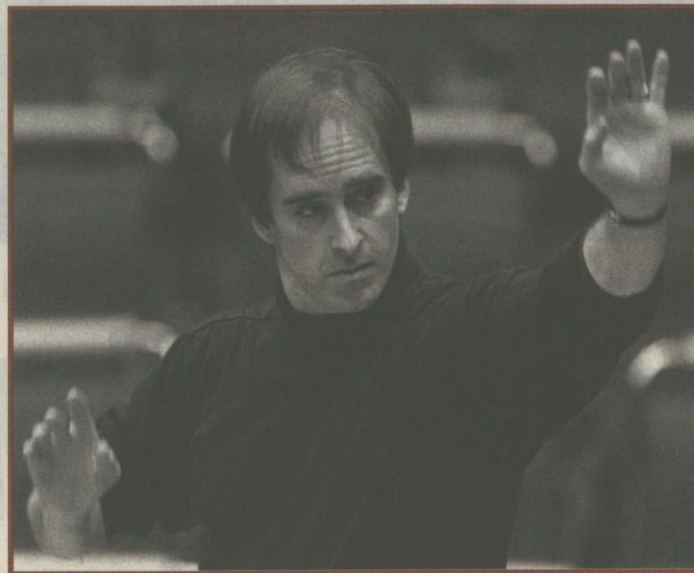
—Mi relación con Hugues Gall es la adecuada: él es el director general y tiene toda la autoridad. Mi papel es dirigir lo que me corresponda, cuidar los temas referentes a la orquesta y al coro, tomar nota de lo que pasa en el campo artístico y aconsejarle. Pero él, en ningún caso, está obligado a hacerme caso, ya que toma las decisiones que considera oportunas. Hay algo que está muy claro en el mundo de los teatros de ópera o en las orquestas, y es que no puede haber dos jefes, porque eso es sinónimo de conflicto. Yo dirijo en París de la misma manera que en el resto de los teatros donde colaboro. Él se encarga de los problemas políticos y yo de los artísticos. Sabiendo qué papel tiene cada cual, no debe haber problemas. La prueba de que el tándem funciona es que se me ha renovado el contrato hasta el 2004.

—A pesar de la inversión actual, la Ópera de París parece que todavía no ha alcanzado el nivel de referencia de La Scala o el Metropolitan.

—París tiene todos los elementos para estar en la primera fila. Y eso se va a ir consolidando a medio plazo. Para ello es determinante que tengamos una orquesta y un coro de primera. Contamos ya con cuarenta y dos músicos muy jóvenes de los ciento ochenta que forman la orquesta. La nueva generación salida de los conservatorios de Francia es excelente y se plasmará poco a poco. Es muy importante tener en cuenta que el trabajo de foso requiere una calidad similar a una orquesta sinfónica y que la disciplina debe ser similar. El sistema de trabajo es ejemplar en toda la compañía. Los dos teatros, el Palais Garnier y la Bastilla, están ampliamente dotados en lo técnico, sobre todo el último. Por cierto, recientemente visité el Teatro Real y me sorprendí ante sus medios técnicos.

—Las grandes urbes viven las confrontaciones de sus teatros. En el

“Hay algo que está muy claro en el mundo de los teatros de ópera o en las orquestas, y es que no puede haber dos jefes, porque eso es sinónimo de conflicto”



KLAVIS RUDOLPH

caso de París, la lucha entre el Châtelet y la Ópera es manifiesta.

—La grandes ciudades necesitan este tipo de rivalidad. Es un incentivo para la Ópera de París contar con el Châtelet, porque así se amplía necesariamente el repertorio y se mejoran las producciones. Fijese en Nueva York, con el Met y la New York City Opera. O, a otro nivel, entre lo que ofrece el Carnegie Hall y el Lincoln Center. Es maravilloso, porque la competencia incrementa la calidad artística. A mí no me inspira miedo porque estoy acostumbrado al nivel más elevado. En cuanto a los problemas de coordinación, esos ya se escapan a mi responsabilidad.

—Usted acude a España con la Gürzenich Orchester, conjunto que también compatibiliza las labores de foso en la Ópera de Colonia.

¿Cree que el foso puede perjudicar a la orquesta?

—He sido el director general de música de la orquesta y de la ópera, aunque he dejado la ópera para centrarme exclusivamente en la orquesta, que necesitaba una expansión importante. El progreso se ha llevado a cabo en diez años. Es una orquesta de tradición germánica, con las limitaciones típicas de un trabajo permanente en el foso pero con una capacidad de trabajo muy grande. Tenemos una sala espléndida, al nivel de las más importantes de Alemania. Me apasionó el hecho de ligarme a una orquesta para sacar el máximo de sus

posibilidades. La compatibilidad con el foso viene de llevar a cabo un trabajo serio en ambos lugares. Así de simple y así de difícil.

—Usted tiene fama de elevar el nivel de las orquestas, ¿cuál es el secreto para ello?

—En mi caso ha sido el mismo en París, Colonia o Rotterdam: incitar a todos los integrantes a que estén dispuestos a rendir al máximo de sus posibilidades en cada ocasión. He intentado ampliar el interés de los músicos con obras nuevas o trabajar las ya vistas como si no las conocieran. No aceptar nunca un nivel estándar, sino aspirar a más en cada nota. Es mi modo de ver la vida, también. Apuesto por que cada día deba mirarse como si se tratara del último de tu vida. Es muy importante tener en cuenta la responsabilidad que implica el acto musical. Es esa posibilidad de cautivar a alguien, dar a una persona esa inspiración especial, aunque sea por unos minutos. Para ello es imprescindible estar al límite en nuestro rendimiento. Si no, no funciona. Éste es mi credo: obtener los elementos más elevados, no importa con qué orquesta.

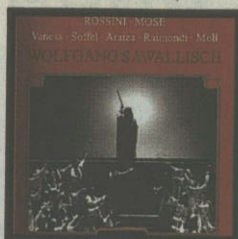
—En cierta medida parece decir aquello tan tópico de que no hay malas orquestas, sino malos directores.

—Desgraciadamente, es una simplificación demasiado habitual. Claro que hay malos directores, pero también hay malas orquestas (se ríe).

—¿Cómo ha sido su experiencia cinematográfica?

—Mi experiencia en la pantalla ha tenido dos capítulos, con la realización de las bandas sonoras de *La Bohème* y *Madame Butterfly*, dirigidas, respectivamente, por Luigi Comencini y Frédéric Mitterrand. El cine es un medio muy interesante y válido para la configuración de un nuevo público, y siento mucho que no se hagan más películas de ópera. El vídeo ayuda en alguna medida a paliar esta situación, pero es el cine el que puede favorecer con todos sus medios. Yo no desdeñaría las posibilidades de éste en el futuro, de cara a consolidar un público melómano. Tampoco me extrañaría que el cine fuera uno de los campos de acción de la música clásica en el futuro.

Luis G. IBERNI



RENÉE FLEMING:
Heroinas de Strauss.
Filarmónica de Viena.
Christoph Eschenbach.
Decca 466 314-2 DDD

J. S. BACH: *La Pasión según San Mateo. II*
Fondamento. Paul Dombrecht. 2 CD's
Vanguard 99712 DDD

GIOACHINO ROSSINI:
Mosè. Ópera Estatal de Baviera. Wolfgang Sawallisch. 2 CD's
Orfeo C 514 992 I ADD

La que posiblemente sea la gran soprano de nuestros días publica un nuevo compacto dedicado a las heroínas straussianas, que incluye los momentos centrales de tres de sus óperas: *El caballero de la rosa*, *Arabella* y *Capriccio*. Está soberbia, en la tradición de las grandes sopranos que han abordado las mismas obras y además resulta tan inconfundible como aquéllas. La voz tiene una consistencia difícil de encontrar en nuestros días, domina el estilo y resulta elegante sin caer en la edulcoración tan peligrosa en unas escenas con mucho almíbar. Los matices se deslizan por doquier en forma de pianos o medias voces.

...Es acompañada por otras dos damas de tanto lujo como Barbara Bonney y Susan Graham y, en papeles mucho más reducidos, aparece la leyenda viviente de Walter Berry. ...Como naturalmente era obligado que ese director en ascenso que es Christoph Eschenbach tuviera sus posibilidades de lucimiento, se incluye también la *Música del claro de luna* de *Capriccio*. Hemos oído mejores versiones y también peores. Un buen disco que nos hace añorar la presencia de esta excelente cantante en los escenarios españoles.

G. ALONSO

Ya preparados para la afluencia de grabaciones que conmemorarán el 250 aniversario de la muerte de Juan Sebastián Bach, llega hasta nosotros una nueva versión, grabada en vivo, de su *Pasión según San Juan* a cargo de Il Fondamento, grupo que dirige Paul Dombrecht. Si bien es cierto que las grabaciones en vivo pueden ofrecer una cierta frescura —en modo alguno comparable con el momento mismo del concierto—, no lo es menos que ocultan con mayor dificultad los posibles defectos de la ejecución. Sin embargo, Dombrecht nos hace llegar una lectura fresca y correcta de una de las grandes obras del cantor de Leipzig en la que lo mejor se encuentra en el coro y la orquesta.

El evangelista de Ian Honeyman, correcto en todo momento, no está exento de cierto amaneramiento que añade teatralidad a su personaje, pero le resta intimismo. Lo mejor de los solistas se encuentra en el alto Steve Dugardin y la soprano Greta de Reyghere, una de las cantantes más emblemáticas de la música antigua, que en esta grabación está especialmente acertada. Una nueva e interesante versión que añadir a su discoteca.

A. MATEO

Presenta este registro en vivo una representación de 1998 en la Ópera de Munich de *Mosè*, la versión italiana de *Moïse et Pharaon* de Rossini, adaptación, a su vez, del *Mosè in Egitto* napolitano. Sawallisch ya había dirigido para la RAI una versión con un suntuoso reparto (Ghiaurov, Verrett, Zylis-Gara), y aquí se muestra más eficaz que realmente inspirado. Su visión de la obra tiene esa solidez propia de los teatros germánicos, basada en la solvencia de las masas corales y orquestales, con un reparto que destaca ante todo por su gran profesionalidad.

La altura sube cuando aparece en escena Ruggero Raimondi, que aunque privado de la parte visual hace que nos imaginemos toda la grandeza de la figura bíblica. Es también muy agradable el timbre de Francisco Araiza como el hijo del faraón, así como las facultades técnicas que desplegaba por aquellos años la soprano norteamericana Carol Vaness. En cualquier caso, es superior la versión publicada por el Festival de Pésaro de la que les dábamos cuenta hace unos meses (y también más fiel al original).

R. BANÚS

DEPURACIÓN IMPRESIONISTA

SERGIU CELIBIDACHE. Obras de Debussy y Ravel. Sinfónica de la Radio de Stuttgart. 4 CD's
Deutsche Grammophon 453 194-2 ADD

Encontramos en este álbum, cuarto de la edición Celibidache-Orquesta de la SWR, algunas de las características fundamentales del estilo del director rumano aplicables en esta ocasión a la música impresionista y a su espectro sonoro: exquisito arte para diferenciar timbres, matizar colores, clarificar planos, airear texturas y flexibilizar agógicas. El cuidado extraordinario, siguiendo criterios fenomenológicos, por mantener siempre una respiración musical queda evidenciado magistralmente en la consecución de un monumental e insólito legato.

Todo ello aparece sin duda ejemplificado en estos cuatro discos. Los tres primeros contienen los tres *Nocturnos*, *El mar e Iberia* de Debussy, *Alborada del gracioso*, *Rapsodia española*, *Dafnis y Cloe*, *Le tombeau de Couperin* y *La Valse* de Ravel. El cuarto incluye un ensayo del primer movimiento de *La Mer*, cuya audición —es lástima que no venga traducción— nos explica en parte los pasmosos resultados. La lenta introducción en si menor es desbrotada ante nuestros oídos con una paciencia infinita (de los músicos y de la batuta).

La valse pocas veces ha tenido este sentido orgiástico de la danza y esa dimensión enigmática, nacida ya en los primeros compases con sordina. ¡Y qué decir del sabor abigarrado y de la nocturna poesía de la *Rapsodia* —cuyo último movimiento fue auténticamente bailado por el músico durante un concierto con la Nacional en Madrid a principios de los 70—, o del sublime y proverbial crescendo del comienzo de la segunda suite de *Dafnis*! Por no hablar de la delicadeza transparente del tercer *Nocturno*, donde las voces femeninas de la SWR parecen descendidas de algún lejano paraíso.

La orquesta de la emisora alemana no es de las más virtuosas, pero, impulsada por tan sabia batuta, se nos antoja la más flexible, elegante, muelle y sensual de las agrupaciones mediterráneas. **Arturo REVERTER**



LA MÚSICA EN LAS ONDAS

DOMINGO 16

Radio Clásica

A las **11'30**, en directo desde el Auditorio Nacional de Madrid, *Gurre-Lieder* de Arnold Schönberg en versión de solistas vocales, Coro y Orquesta Nacionales de España bajo la dirección de George Pehlivanian. A las **16'00**, en *El*

mundo de la fonografía, Documentos históricos de la UER. **Artur Rubinstein** (piano) y la Orquesta Sinfónica de la Filarmonía Nacional de Varsovia dirigida por Witold Rowicki interpretan a Chopin y Brahms. A las **21'30**, en *Las mil y una melodías*, 700 años del nacimiento de Guillaume de Machaut y 100 años del nacimiento de Xavier Cugat.



LUNES 17

Radio Clásica

A las **9'00**, en *Programa de mano*, 48 Semana Internacional de Órgano de Nuremberg. Concurso internacional de improvisación para jóvenes organistas Johann Pachelbel. Composiciones de Meier-Appel, Kummer, Boerema y Wright. A las

15'00, en *Producción propia*, Mariola Cantarero (soprano) y la Orquesta de Córdoba dirigida por Leo Brouwer interpretan a Martínez Rucker, Donizetti, Rossini y Rimsky-Korsakov. A las **18'00**, en *Música en el aire*, *Rosamunda, princesa de Chipre* de Franz Schubert, por Elly Ameling (soprano) y la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig di-

rigida por Kurt Masur. A las **20'25**, en directo desde la Iglesia Lohja de Helsinki, Temporada de Conciertos de Euroradio 1999-2000. Obras corales tradicionales y de Pedersen, Le Roy, Goudimel, Gerle, Clemens Non Papa, De Sermisy, Walter y Galliculus por el Ensemble Retrover. A las **23'00**, en *Ars canendi*, La coloratura y otros temas.

MARTES 18

Radio Clásica

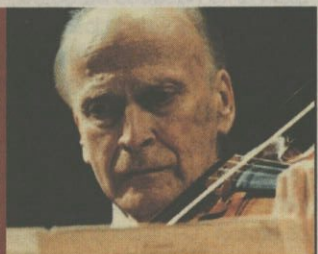
A las **9'00**, en *Programa de mano*, Concurso "Let the People Sing" 1999. Actuaciones del Wiener Kammerchor, Trinitatis Kantori, Grex Vocalis, Exmoor Singers, Phoenix Chamber Choir y Mnemosine Choir. A las **15'00**, en *Producción pro-*

pia, Anne Akiko Meyers (violín) y la Filarmonía de Gran Canaria dirigida por Antoni Wit en obras de Lutoslawski, Barber y Dvorák. A las **19'30**, en directo desde la Fundación Juan March, Ciclo El clarinete del siglo XX. Obras de Finzi, Ireland, Arnold, Birtwistle, Benjamin y Horowitz por J. Sancho (clarinete) y L. Gailling (piano).

Canal+

A las **2'01**, *Música noche* está dedicado a uno de los pianistas más singulares del siglo XX, el ruso-norteamericano Vladimir Horowitz, en un repertorio que incluye desde sonatas de Scarlatti y Mozart hasta los grandes románticos como Chopin y Liszt, sin olvidar a Rachmaninov y Scriabin.

MIÉRCOLES 19



Radio Clásica

A las **9'00**, en *Programa de mano*, Festival de Salzburgo 1999. Obras de Palestrina, Berio y Beethoven por Monica Bacelli (soprano), Coro Arnold Schönberg, Klangforum Wien y Cuarteto Accardo. A las **15'00**, en *Producción propia*, XVI Festival de Música de Cámara Sierra Musical. Recital de gui-

tarra por José M^a Gallardo del Rey. A las **19'25**, en directo desde la Fundación Juan March, ciclo *Bach en el siglo XX*. Obras de J. S. Bach, Martin Zalba, Britten y Kodály por Dimitar Furdadjiev (violonchelo). A las **21'30**, en *Música y pretexto*, **Yehudi Menuhin** (violín) y Glenn Gould (piano) interpretan la *Sonata n.º 10* de Beethoven.

JUEVES 20

Radio Clásica

A las **9'00**, en *Programa de mano*, Conciertos de verano "Entre el Danubio y Altmühl" 1999. Kim Kashkashian (viola) y Peter Nagy (piano) interpretan obras de Brahms, Bartók, Debussy, Shostakovich y Falla. A las **15'00**, en *Producción*

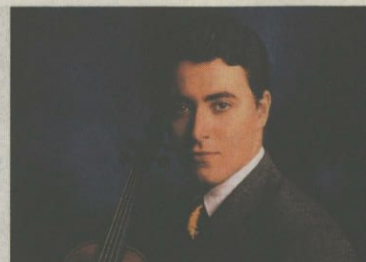
propia, composiciones de Stravinski, Morente y Robledo en versión de Enrique Morente (cantor) y la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección de Josep Pons. A las **19'25**, en directo desde la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid, XXII Ciclo de Cámara y Polifonía. *La bella Magelone, Op. 33*, ciclo de lieder de Johannes Brahms por

Manuel Cid (tenor), Julio Alexis Muñoz (piano) y Liberto Rabal (narrador). A las **22'00**, en *Los colores de la noche*, *Sonata en do mayor, D. 840* de Franz Schubert por Alfred Brendel (piano) y *Cuatro últimos lieder* de Richard Strauss por Elisabeth Schwarzkopf (soprano) y la Orquesta Philharmonia de Londres, bajo la dirección de Herbert von Karajan.

VIERNES 21

Radio Clásica

A las **9'00**, en *Programa de mano*, obras de Stravinski, Chaikovski y J. S. Bach por **Maxim Vengerov** (violín) y la Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam dirigida por Riccardo Chailly. A las **15'00**, en *Producción propia*, XVI



Festival de Música Sierra Musical. Piezas de Ortiz, Fuenllana, Narváez, Pisador y autores anónimos por el Grupo Mudéjar. A las **20'00**, en directo desde el Teatro Monumental de Madrid, Roberta Alexander (soprano) y la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por Alexander Rahbari interpretan composiciones de Turina, Martinu y Mahler.

SÁBADO 22

Radio Clásica

A las **9'00**, en *Plaza Mayor*, 50 aniversario de Radio Nacional de España en Valencia. Obras de Martínez, Blanquer, Brotons, Cherubini y Cesarini por La Artística de Buñol. A las **11'55**, desde la Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando, obras de Zemlinsky, Greco, Turina y Brahms por Solistas de la Orquesta Sinfónica de RTVE. A las **13'30**, en *La ópera*, selección de *Un sueño de vals*, de Oscar Strauss, dirigida por Willi Mattes. A las **16'00**, en *El mundo de la fonografía*, nueva visita a España de la Orquesta Filarmonía de Nueva York dirigida por Kurt

Masur. A las **19'00**, en *El fantasma de la ópera*, recitales de las sopranos Virginia Zeani y Graziella Sciutti. A las **20'00**, en *Grandes veladas operísticas*, *La condenación de Fausto* de Héctor Berlioz por Julia Varady, Vinson Cole, Philippe Rouillon, Paata Burchuladze, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig dirigidos por Fabio Luisi.

REVISTAS

GOLDBERG

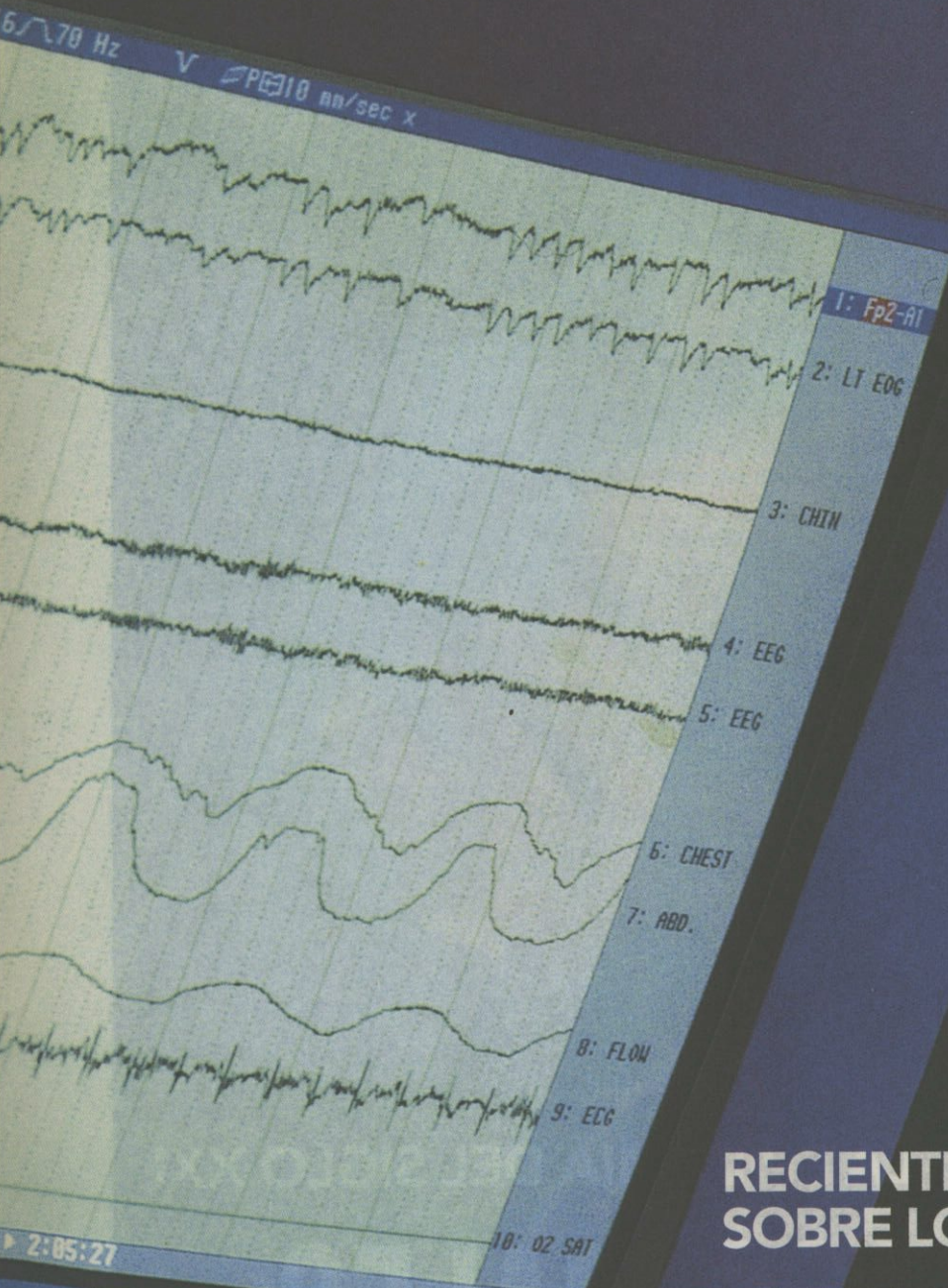
Número 9. Noviembre, 1999.
1.250 pesetas

Esta lujosa publicación, centrada en la música antigua, que se realiza en nuestro país en edición bilingüe español-inglés y francés-inglés, evoca la personalidad del compositor Jacobus Gallus, que fue contemporáneo de Giuseppe Arcimboldo en la Praga del emperado José II, y compartió con éste la pasión por lo extravagante, raro e incluso grotesco. Ivan Moody escribe sobre *Música antigua en Grecia*, y Peter Phillips, director del grupo The Tallis Scholars, es protagonista de una extensa entrevista. Ted Perry, fundador del sello discográfico Hyperion, hace balance de veinte años de desenterramiento de tesoros musicales. José Miguel Moreno escoge los diez compactos que se llevaría a una isla desierta. Dentro de la serie dedicada a mujeres barrocas se analiza la figura de Brigida Bianchi.

AUDIOCLÁSICA

Número 40. Enero, 1999.
1.250 pesetas

Esta revista, que pretende ser "una guía esencial para la mejor música clásica en CD", como reza su encabezamiento, trae en portada al estupendo flautista británico James Galway, a quien se entrevista con motivo de su sesenta cumpleaños. También hay una charla con el prestigioso compositor de música cinematográfica Bill Conti. La sección de noticias comenta la reciente actuación madrileña de la soprano Mirella Freni, y la de sonido trata de los lanzamientos más importantes en el mundo del audio. Como disco del mes se ha seleccionado el *Doktor Faust* de Busoni dirigido por Kent Nagano, y otras grabaciones recomendadas son las obras para teclado de Byrd por Davitt Moroney, música de cámara de Bach con Peter Wispelwey o Sir Colin Davis dirigiendo oberturas de Mozart. En *La elección del coleccionista* se analizan las mejores versiones disponibles en el mercado de *Don Quijote* de Richard Strauss y el *Quinteto para clarinete* de Brahms.



RECIENTES HALLAZGOS ALERTAN
SOBRE LOS TRASTORNOS DEL SUEÑO

LA EPIDEMIA DEL SIGLO

Lo cierto es que cabalgamos sin freno hacia la definitiva sociedad de las 24 horas: programación ininterrumpida de televisión día y noche, tiendas permanentemente abiertas, sesiones de gimnasia a horas intempestivas, turnos de trabajo nocturno... Como consecuencia de ello, nuestros hábitos de relajación han cambiado radicalmente. El doctor Eduard Estivill, director de la Unidad

de Alteraciones del Sueño del Instituto Dexeus, recuerda que "hace un siglo en Europa se dormía, como media, una hora más que en la actualidad". Y parece que la tendencia sigue siendo negativa. Según encuestas del instituto DYM, en 1997 el 55 por 100 de los españoles dormía menos de 8 horas diarias. Los científicos alertan de que esta reducción paulatina del des-

canso nocturno no es inocua y que podría estar generando una población crónicamente más predispuesta a la irritabilidad, a la depresión, a los accidentes y, quizás, a las enfermedades relacionadas con el sistema inmunológico.

En este sentido, un reciente estudio aparecido en la revista *Psychosomatic Medicine* servía para lanzar la voz de alarma. Según ha

descubierto un equipo del Western Psychiatric Institute de Pittsburgh (Estados Unidos), el sueño interrumpido puede debilitar el sistema inmunológico del organismo, al menos en personas de entre 40 y 78 años. Un grupo de 29 voluntarios de dicha franja de edad pasó tres noches en un laboratorio como parte de una investigación de doble ciego frente a placebo que preten-



XXI

día estudiar el efecto de un tratamiento contra la depresión. Al estudiar sus muestras de sangre se descubrió que aquellos a los que se les había interrumpido el descanso mostraban menores niveles de linfocitos citotóxicos (las células "asesinas" de nuestro organismo que combaten a los agentes de algunas enfermedades) que los que durmieron a pierna suelta. Una dis-

minución en estas células es signo de una debilitación del sistema de defensa del cuerpo y, por lo tanto, augura una mayor propensión a la enfermedad. Según los autores del trabajo "ésta es la primera evidencia de que el sueño reparador está relacionado con nuestros mecanismos de respuesta al estrés y a las enfermedades, sobre todo en las personas mayores". El dato, sin embargo, puede extrapolarse a toda la población cuando se estudian las últimas encuestas sobre prevalencia de enfermedades relacionadas con el sueño en la Unión Europea. El 8 por 100 de los habitantes del continente padece insomnio crónico; el 30 por 100 de los niños menores de 10 años genera malos hábitos de descanso; cinco de cada 10 adultos sufren los efectos de la apnea obstructiva; entre el 2 y el 10 por 100 son sonámbulos; otro tanto sufre terrores nocturnos; 2 de cada 1.000 habitantes son enfermos de narcolepsia, y entre 10 y 15 de cada 100 acuden al médico por sufrir el síndrome de las piernas inquietas. Es evidente que Europa duerme mal, y eso que sólo se han mencionado los trastornos del sueño más comunes de entre los cerca de 80 males descubiertos que afectan a nuestra capacidad para dormir.

Complicado puzzle

De momento, la ciencia no ha hecho más que asomar la nariz en el complicado puzzle de estos padecimientos, aunque el avance en los últimos años en materia de diagnóstico y tratamiento es espectacular. "Sólo en las tres últimas décadas —afirma el doctor Estivill— se han considerado estas alteraciones como una distorsión de la salud". Y es que parece evidente que las consecuencias derivadas de dormir mal son muy diversas, no sólo a nivel patológico. Acudir cansado al trabajo o al colegio es fuente de innumerables tensiones y, en ocasiones, los resultados pueden llegar a ser dramáticos. Se cree que las tragedias del Exxon Valdez, de Chernobyl, de la central nuclear de Three Mile Island y del Challenger estuvieron relacionadas con la falta de sueño de algún operario. En nuestro país, un reciente estudio de la Dirección General de Tráfico y los hospitales General Yagüe de Burgos y Marqués de Valdecilla de Santander demuestra que la apnea

Nuestra sociedad está crónicamente privada de sueño. Parece como si le diéramos la razón a Thomas Edison, de quien dicen que inventó la bombilla porque creía que la humanidad se desarrollaría mejor si la fea costumbre de dormir por las noches fuera eliminada. El insomnio crónico, la apnea obstructiva, los terrores nocturnos, la roncopatía y la narcolepsia sólo son un botón de muestra de los ochenta desórdenes descubiertos que afectan a la capacidad de dormir, y que las autoridades sanitarias de Estados Unidos no dudan en calificar como "la epidemia del nuevo milenio". El doctor José María López Agreda, director de la Unidad de Sueño del Hospital Gregorio Marañón de Madrid, alerta en estas páginas sobre la necesidad de incluir los trastornos del sueño en la atención sanitaria de primer orden.

obstructiva del sueño es un factor que multiplica por 7 el riesgo de accidente en la carretera.

Incluso las autoridades sanitarias de Estados Unidos califican a los desórdenes de este tipo como una "epidemia para el siglo XXI" y en algunos estados hay combativos movimientos ciudadanos que piden que se retrase la hora de entrada a las aulas de niños y adolescentes para que puedan dormir más.

De todas las afecciones relacionadas con el descanso, el insomnio es la más conocida. Entre los especialistas se suele decir que, en realidad, más que una enfermedad es un síntoma de que algo va mal en el organismo. "En líneas generales —ha escrito el doctor Luis María Gonzalo, del departamento de Anatomía de la Universidad de Navarra— todos aquellos casos que provocan una actividad de la corteza cerebral por encima de lo que se puede considerar un nivel fisiológico son factores de riesgo de insomnio". El problema es identificar cuáles son esos factores desencadenantes. En algunos casos, se trata de fenómenos de origen ambiental como la luz, el calor, el ruido o el frío, que dificultan el inicio del sueño o provocan interrupciones. En otros, es el consumo de drogas, de alcohol o de ciertos medicamentos lo que desencadena la imposibilidad de caer dormido. En tercer lugar, la acumulación de estrés o ansiedad durante el día puede generar alteraciones vegetativas cuya manifestación habitual sea la modificación del sueño. Por último, existen algunas causas somático-funcionales que alteran nuestra capacidad de descansar. Entre ellas, están la hipertonia muscular, los problemas respiratorios, el dolor, los trastornos degenerativos del sistema nervioso central o las enfermedades psiquiátricas.

En los últimos años se ha avanzado mucho en la estrategia neuroquímica para contrarrestar los efectos de estas alteraciones. Por ejemplo, se sabe que algunos neurotransmisores juegan un papel fundamental en la activación del sueño. Es el caso de la serotonina, cuya presencia en la sangre se relaciona directamente con la duración de las fases III y IV del sueño. También las catecolaminas tienen algo que decir en este tema, ya que el aumento de sus niveles se relaciona

TRASTORNOS DEL SUEÑO

con el acortamiento del descanso. Otros mensajeros químicos como la noradrenalina, la dopamina y las encefalinas intervienen en la regulación del ritmo vigilia-sueño.

Con estos datos en la mano, los científicos han podido diseñar una batería de fármacos que, o bien atacan a las alteraciones emocionales diurnas relacionadas con el insomnio o bien inducen al sueño. A esta segunda familia pertenecen los ya casi no utilizados barbitúricos y las más modernas benzodiazepinas. También se ha investigado en los últimos años con otra serie de sustancias de acción más contundente como el Factor S, extraído de la orina humana y que tiene cierta actividad hipnógena; la interleucina-1 y el DSIP (Péptido Inductor del Sueño Delta).

Higiene del sueño

Los especialistas recuerdan que no siempre es necesario acudir a la química para superar episodios de insomnio (sobre todo cuando no es crónico). En muchas ocasiones basta con establecer una correcta higiene del sueño para volver a disfrutar de noches enteras de descanso reparador. Las medidas higiénicas más comunes consisten en establecer una hora fija para levantarse y acostarse todos los días, reducir o eliminar el consumo de alcohol y tabaco, mantener una rutina similar antes de acostarse, hacer deporte y acondicionar un espacio confortable, fresco y salubre para el descanso.

Otra de las patologías del sueño más comunes son las relacionadas con los problemas de las vías respiratorias. Entre ellas, son suficientemente conocidas las roncopatías mórbidas, bautizadas por los especialistas como síndrome de aumento de la resistencia de la vía aérea. Es, en esencia, una ronquera que tiene efectos sobre la calidad del sueño. En muchos casos, se produce por causas mecánicas como la desviación del tabique nasal, el exceso de mucosidad o un tamaño demasiado grande de las amígdalas. En otras ocasiones, hay factores morfológicos que inducen a este síntoma. Entre ellos, destaca la retrognatia, es decir, mostrar un maxilar inferior muy hundido.

Sin embargo, la mayoría de las roncopatías tiene como causa el sobrepeso del paciente por lo que la

solución más eficaz es actuar sobre este problema. Una patología respiratoria considerablemente más grave es la apnea obstructiva, que padece un millón de personas en España y está provocada por el colapso de las vías respiratorias superiores durante el sueño. Cuando el acceso del aire a los pulmones se interrumpe, el cerebro activa una señal de alarma que produce un microdespertar en el paciente. El individuo aumenta el tono muscular sin llegar a notarlo, favorece la inserción de aire y espera inconscientemente a otro episodio. Algunas

personas pueden llegar a sufrir 100 apneas por hora.

Los sufridores de este mal no se dan cuenta de sus padecimientos. Suelen ser las personas de su entorno las que notan los constantes sobresaltos del enfermo durante la noche. El mejor tratamiento diseñado en la actualidad para su curación es la CPAP (Presión Continua de la Vía Aérea). Consiste en un aparato que insufla aire en el canal respiratorio del paciente a través de una mascarilla. Después de pasar dos noches en una unidad del sueño para ajustar la presión de aire ne-

cesario, el enfermo debe dormir con la máscara el resto de sus días. A menos que opte por otra alternativa: la cirugía o el uso de prótesis mandibulares. Uno de los males de sueño más peculiares es el síndrome de piernas inquietas, una alteración de origen genético que produce una terrible inquietud en las extremidades inferiores al dormir. La única forma de aliviarla es levantándose y paseando. Este mal no tiene cura, aunque los tratamientos con benzodiazepinas o L-dopa dan buenos resultados sintomáticos.

Por último, entre los grandes grupos de síndromes del sueño, destaca la narcolepsia. Es un proceso de sueño excesivo que cursa con constantes ataques de somnolencia durante el día. No importa que la persona que lo sufre haya dormido toda la noche, a media tarde cae otra vez rendido y pierde la capacidad de trabajar o de concentrarse. Los casos más graves llevan asociados dos síntomas muy espectaculares. El primero es la cataplejía, es decir, un aflojamiento total de los músculos. El segundo es la parálisis del sueño, una breve pérdida de control motriz en el tránsito entre la vigilia o el sueño.

Un reciente estudio llevado a cabo por investigadores de la Universidad estadounidense de Stanford pudo identificar un gen relacionado con el afloramiento de este mal. Los científicos maracaron una serie de genes de un perro (uno de los pocos animales que comparte con el hombre cierta prevalencia de la narcolepsia). El gen es responsable de una proteína que actúa como una antena en la superficie de las células del cerebro. Si el descubrimiento se confirma, podrá ser un paso importantísimo hacia la creación de fármacos para combatir este mal, que arruina la vida de dos personas de cada millar.

En definitiva, nuestro reparador sueño puede verse amenazado por una innumerable lista de males a la que se pueden añadir las parasomnias, las hipersomnias, los terrores nocturnos, el sonambulismo, el bruxismo (chirriar de dientes durante la noche)... y así hasta cerca de 80. Pero la ciencia está poniendo coto a sus efectos sobre la vida de una población cada vez menos dormilona.

EL SUEÑO ESPAÑOL

Hasta la década de los 90 ha sido extremadamente complicado promocionar el sueño asociado a la medicina. Han sido necesarios cuarenta años para que España asuma una proyección cronobiológica de la Medicina Circadiana (*circam*: cerca; *diem*: día), como la única que permite una atención sanitaria válida y racional.

La existencia en el ciclo de las 24 horas de un ritmo sueño/vigilia introduce un nuevo criterio en términos de enfermedad, por el que ambos estados se interrelacionan, siendo la observación del sueño tan importante para el equilibrio físico y mental como la vigilancia de la vigilia. Con la exclusión del sueño en la medicina general se prescinde del análisis de una tercera parte de la cronobiología individual, con toda la patología que se genera en esta situación.

La pretendida Reforma Sanitaria de 1982 contaba con algunos elementos que presagiaban un futuro optimista, pues daba prioridad al reforzamiento de la atención primaria (medicina preventiva y epidemiología). Pero esta prioridad se sustituyó por un especial tratamiento de la atención especializada, que incluía partidas presupuestarias para equipamientos de alto nivel tecnológico. Semejante actitud está bien alejada del carácter prioritario que pareció presidir la Reforma Sanitaria. Afortunadamente, en la última década del siglo, las enfermedades asociadas al sueño han adquirido una importancia mayor en la medicina, aunque aún hay mucho por hacer. Para los países de nuestro entorno, los trastornos del sueño constituyen una de las causas más comunes que dan origen a una consulta médica, y que devienen en la prescripción de un hipnótico no exento de riesgos y del consiguiente importante gasto sanitario. Según la American Sleep Disorders Association, no es el insomnio, a pesar de lo que se cree, el trastorno más frecuente. La somnolencia diurna excesiva, con una prevalencia del 5% en la población adulta, es la mayor responsable en mermas de productividad, además de repercutir negativamente en las relaciones sociolaborales y de protagonizar las causas de las elevadas cotas de siniestralidad.

Todo ello da lugar a que hace años constituya una exigencia la existencia de un laboratorio de la vigilancia del sueño conveniente en todo centro hospitalario. El diagnóstico que se obtiene de esta vigilancia responde a patologías respiratorias y cardiovasculares, a la hipertensión arterial y a un largo etcétera. La sociopatología del sueño está adquiriendo el interés de una nueva dimensión en la Medicina Circadiana. Esto es amplia y perfectamente conocido tanto por el profesional como por el paciente, debido a una notable demanda de exploraciones. Es obligación del Estado mejorar la calidad de esta atención sanitaria y, por tanto, el sueño de los españoles.

José María LÓPEZ AGREDA

Jorge ALCALDE

BOXEO SEGURO

Es un "sparring" de material acolchado diseñado para los entrenamientos de boxeadores, pero también puede servir como fuente de desahogo y de antiestrés. El SlamMan es utilizado por



el propio Sugar Ray Leonard para sus ejercicios. Con un ordenador que analiza la efectividad y potencia de los golpes, el SlamMan lleva programados cinco niveles distintos de boxeo. Su diseño

permite una combinación de ejercicios de puñetazo, defensa y movimiento de pies. Sólo hay que llenar la figura de arena para asegurar su estabilidad. El precio es de 300 dólares.

BRÚJULA MILITAR



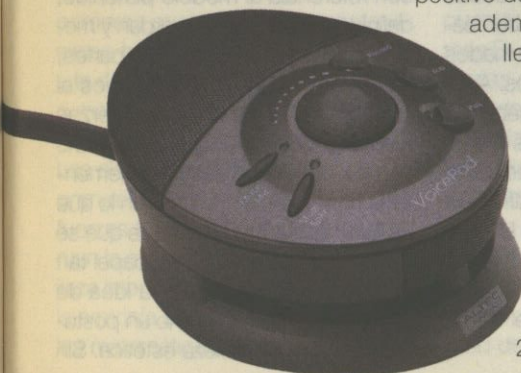
Es cinco veces más sensible que cualquier otra brújula para automóvil. La brújula Co-Pilot está diseñada para coche, camión, deportivo y yate. Se sirve de una tecnología patentada y desarrollada por la investigación militar y que está basada en un sensor de inducción

magnética, que permite una lectura muy precisa e instantánea. Su amplia pantalla líquida y digital informa de la posición en la que se encuentra el aparato. Algunas aplicaciones avanzadas incluyen memorización del camino que se recorre y corrector de declinación. Su precio es de 100 dólares (aproximadamente 16.000 pesetas).

CORREO HABLADO

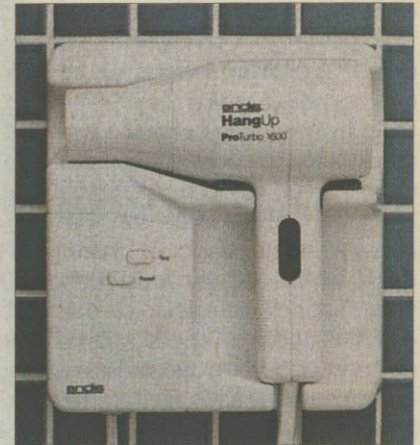
El envío de correos electrónicos ya se puede hacer con registros de voz. El VoicePod de Altec así lo permite. Basta con activar el botón de grabado y decir el mensaje con palabras. Al igual que cualquier otro dispositivo de entorno, el VoicePod, que

además de micrófono también lleva incorporados dos altavoces de escucha, se conecta directamente al USB. Junto con el VoicePod se adquiere el software que permite crear voces y otras aplicaciones. Se puede adquirir en la dirección www.alteclansing.com por 150 dólares (unas 24.000 pesetas).



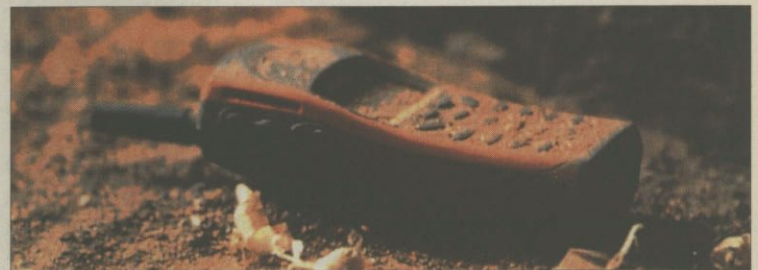
SECADOR A MANO

El secador suele ser un estorbo en el cuarto de baño, tanto a la hora de guardarlo como de utilizarlo, ya que hay que desenredar cables y enchufar el aparato con cuidado de que no se moje. Con el Hang Up Pro Turbo desarrollado por And's se acaban estos problemas. Será tan fácil como descolgarlo de la pared y el electrodoméstico se pondrá en marcha automáticamente, a una potencia de 1.600 vatios. Se desconecta también automáticamente al volverlo a colgar en el soporte de la pared o cuando accidentalmente se sumerge en agua. Su precio es de 60 dólares (9.600 pesetas, aproximadamente).



MÓVIL TODOTERRENO

El R250 PRO es el primer teléfono móvil resistente al agua, al polvo y a los golpes. Está equipado con membranas de GORE TEX y con juntas de goma que le protegen del agua y del polvo. Además, está desarrollado para ser utilizado en las redes GSM de 900 y/o 1.800 Mhz. Disponible tanto en un llamativo color naranja como en verde, el nuevo modelo desarrollado por Ericsson es la herramienta de comunicación perfecta para artesanos, comerciantes, transportistas y en general para todo personal que desarrolla actividades en el exterior o bajo duras condiciones climáticas. Su peso es de 270 gramos.



LLAVE INGLESA A PILAS

Se acabaron las tediosas vueltas y revueltas de tuerca y los ajustes manuales que exigen fuerza y habilidad. Con el nuevo invento desarrollado por Joe Picone, de Nueva York, hasta los más inexpertos en averías domésticas podrán poner en práctica sus dotes. Se trata del prototipo de una llave inglesa completamente nueva y muy útil, ya que abre y cierra sus tenazas con pulsar un simple interruptor. Funciona con pilas convencionales, y la herramienta está fabricada en acero inoxidable. Se comercializará a finales de este año.

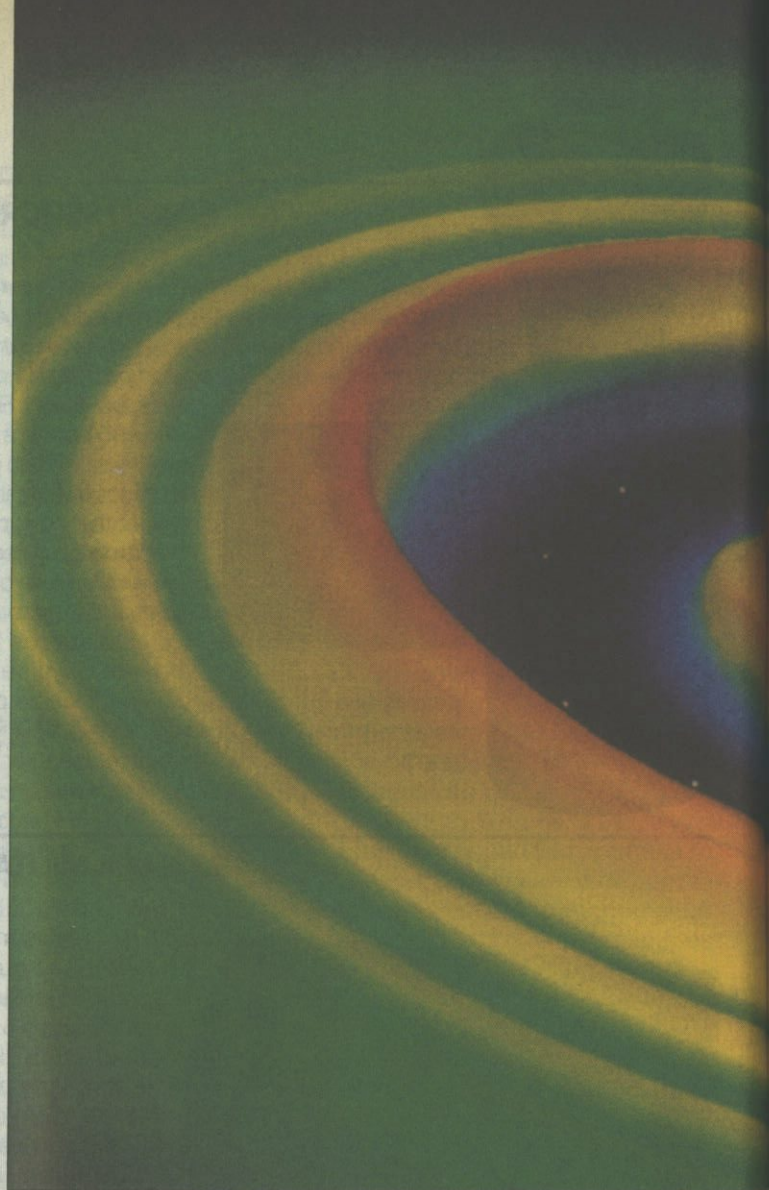


EL CULTURAL publicó hace poco un sugestivo artículo de José Antonio Marina ("Poética de la ciencia", 3/10/99), sobre algo que es común a ciencia y poesía: la belleza. La idea es certera, aunque contraria a los estereotipos al uso. Muchos científicos extraen las enormes energías que les exige su trabajo de la emoción estética que sienten ante las leyes que rigen el comportamiento de la materia, en las que perciben una belleza intemporal y serena, a menudo análoga a la del arte clásico. La dinámica newtoniana, la cosmología relativista, la topología algebraica o la evolución biológica, por citar algunos ejemplos, producen a quienes las estudian una fascinación no muy distinta de la emoción de la música, la pintura o la poesía en sus creaciones más altas.

A veces los científicos llegan a sentir algo muy semejante a la experiencia religiosa, incluso los no creyentes. Es conocida la opinión de Einstein sobre el sentimiento del misterio, al que él llegaba por la ciencia: "es la experiencia más bella y profunda que se pueda tener... percibir que, tras lo que podemos experimentar, se oculta algo inalcanzable, cuya belleza y sublimidad sólo se puede percibir como pálido reflejo, es religiosidad". Feynmann se lamentaba de que pocos de los no científicos comprenden "la emoción

religiosa" que causa la contemplación de las leyes de la naturaleza. Y Weinberg, que le sucedió como el físico de partículas elementales de más prestigio, dijo: "el esfuerzo por comprender el universo es una de las escasas cosas que eleva la vida humana un poco por encima de la farsa y le confiere algo de la grandeza de la tragedia". Sin duda tiene razón José Antonio Marina: podemos (y debemos) hablar de estética de la ciencia.

Una muestra elocuente son los arduos y prolongados esfuerzos de Isaac Newton por elaborar una teoría de la música, a pesar de que no tenía buen oído y se aburría en los conciertos. Para resolver los problemas que tenía la escala musical entonces usada con la polifonía, inventó una unidad de medida de intervalos, el semitono igual temperado definido por "la relación raíz duodécima de dos", anticipándose al sistema hoy en uso. ¿Por qué trabajó tanto en ello, él que no sentía la música? Pues porque era un pitagórico convencido de la existencia de una relación profunda entre ese arte y la armonía que creía descubrir en el cosmos gracias a las claves que le aportaban las matemáticas y la filosofía natural (nombre certero que entonces tenía la ciencia). Por eso decía un contemporáneo suyo, el médico Thomas Browne: "Los movi-



En un reciente número, EL CULTURAL publicó un artículo del filósofo José Antonio

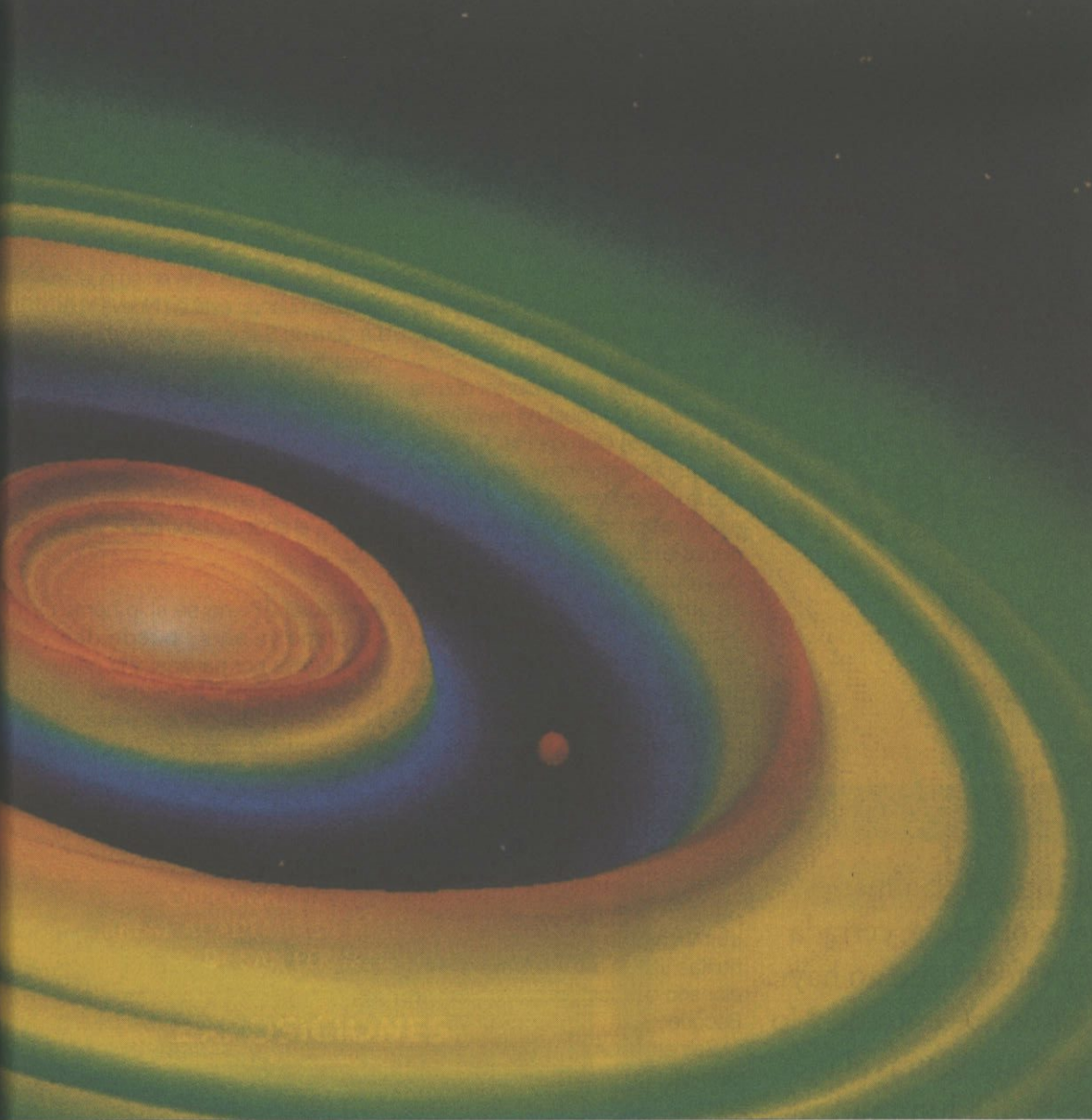
Marina titulado "Poética de la Ciencia". En éste, el autor del *Diccionario de los sentimientos* confería a la ciencia un grado de humanismo comparable al arte, la música, la literatura, el cine... En la misma línea de pensamiento, el catedrático de Física Teórica Antonio Fernández-Rañada, autor del libro *Los muchos rostros de la ciencia*, reflexiona en este texto sobre la "estética científica" y la belleza, "algo que es común a la ciencia y a la poesía"

LA BELLEZA DE

mientos ordenados y regulares (de los planetas), aunque no suenen en el oído, tañen en el entendimiento notas llenas de armonía".

Pero hay dos tipos de argumentos en contra. Muchos dicen que la idea de lo bello es subjetiva, mientras que la ciencia se ocupa sólo de cosas objetivas en las que todos deben estar de acuerdo una vez examinados los experimentos y los cálculos. Además, los ideales estéticos cambian con la historia, pero las leyes científicas se suponen permanentes. Por otro lado, para algunos científicos la belleza aparece confinada en la ciencia a situaciones muy simples relativas a las grandes leyes naturales, que son poco representativas del trabajo diario en un laboratorio".

Estas objeciones nos ayudan a entender lo que pasa. Respecto a la primera, la objetividad de la ciencia no impide que produzca una impresión estética cuyos matices varíen en el tiempo. Por otra parte, cuando se habla de belleza en la ciencia, suele ser con referencia al modelo platónico, definido por las ideas de orden y medida, correspondencia entre partes, armonía y proporción. Tomemos el ejemplo de la teoría de las fuerzas fundamentales, la que trata de cómo son los constituyentes más elementales de la materia. Se basa en lo que se llama teorías gauge, de las que se dice que son bellas por el papel tan primordial que otorgan a la idea de simetría, que toman como un postulado de clara naturaleza estética. Sin



LA CIENCIA

embargo la usan en una forma muy general y distorsionada, que trasciende a la versión más simple del modelo platónico.

Conviene recordar aquí la distinción, muy clara en la pintura, entre elementos que sostienen y elementos que expresan o significan. Los primeros suelen ser claramente visibles hasta el Renacimiento; en el arte de hoy están con frecuencia más o menos ocultos por los segundos. Algo parecido ocurre en la ciencia. Los elementos que sostienen son las grandes teorías que describen las fuerzas fundamentales que conforman la materia. En ellas brilla una belleza intemporal y serena, basada en la armonía de sus partes y en la que las matemáticas estructuran el con-

junto. Pero también hay en la ciencia elementos que expresan, manifiestos sobre todo en situaciones complejas en las que la acumulación de fuerzas y componentes deja en segundo plano a las leyes básicas. Esta dualidad —soporte y expresión— se corresponde con la metáfora propuesta por el norteamericano Freeman Dyson, al decir que las grandes teorías son como las cumbres más altas de una cordillera, simples, puras y claras. Pero por debajo de ellas hay valles, junglas y ciudades, donde se desarrolla una diversidad explosiva de formas vivas y sistemas sociales, o sea pura expresión. El trabajo de la mayoría de los científicos está hoy por debajo —en la complejidad de los fluidos, los materiales o

de la vida, por ejemplo— pero necesitan la referencia de las cumbres ya conocidas (¿cuántas nos faltan?).

El viaje de la ciencia para librarse del ideal platónico se inició a principios del XVII, cuando un matemático profundamente impresionado por la belleza del cosmos, así era Kepler, descubrió las leyes del movimiento de los planetas. Lo consiguió al decidirse abandonar las trayectorias circulares, que se consideraban inevitables por ser las más perfectas y armoniosas, tras comprender que los planetas siguen elipses, cuya estructura matemática es menos simple, quizá menos perfecta, pero más rica, múltiple y fecunda, precisamente por eso. Sólo así se pudieron obtener todas las consecuencias de la revolución heliocéntrica.

Tras Kepler, la ciencia empezó a bajar a las junglas, pero continuó también descubriendo nuevas cumbres, la última, la física cuántica en los años veinte. Partiendo de la simplicidad intemporal y armoniosa del sistema solar y la gravitación, donde dominan

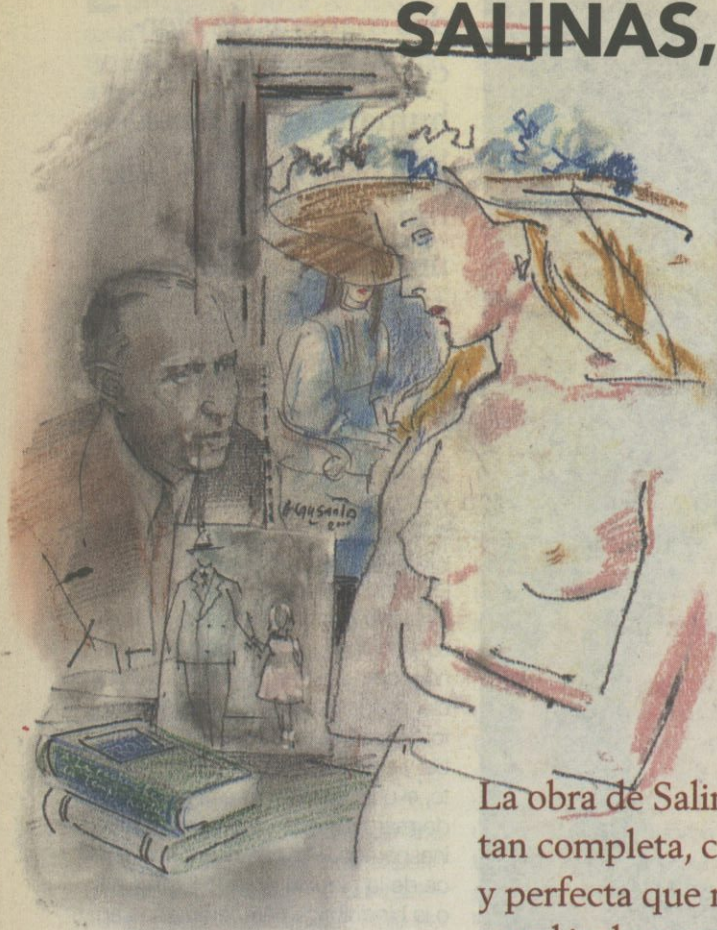
Ciencia y arte son dos maneras de ejercer la proyectividad humana, o sea de salirnos de nosotros mismos, un anhelo que nos separa definitivamente de los animales

las estructuras que sostienen, ha llegado a la frontera de la complejidad, en campos muy diversos, desde los fluidos hasta el cerebro y la vida a nivel molecular, donde todo es expresión, aunque el electromagnetismo y la física cuántica actúen por debajo como elemento sostenedor. En ese viaje incorporó también la belleza funcional, tan querida en el diseño, como algo propio de las aplicaciones tecnológicas y también otras formas de lo bello, como lo inmedible y caracterizable sólo por el gusto, el puro ornamento o la sensación de maravilla y de sorpresa ante lo inesperado. Por eso negar la estética de la ciencia porque los fluidos o la bioquímica parecen menos armoniosos que la gravitación sería parecido a negar la del arte por haberse alejado del ideal platónico. El paralelismo no es casual: ciencia y arte son dos maneras de ejercer la proyectividad humana, o sea de salirnos de nosotros mismos, un anhelo que nos separa definitivamente de los animales.

Pero la interpretación de la belleza de la ciencia en términos platónicos pervive en el siglo XX como muestra esta opinión de Heisenberg: "La belleza en la ciencia es el reflejo de la verdad". El modelo platónico asociaba lo verdadero, lo bello y lo bueno en una trinidad indisoluble, lo que sirvió de justificación a interferencias entre las tres esferas de la ciencia, el arte y la moral, la más famosa el caso Galileo. De modo no sólo implícito, inconsciente o subliminal sino también explícito, la unión de la belleza y la verdad de la ciencia sirve a algunos para reclamar para ella un papel director de los asuntos humanos que trasciende a su función. Las tres esferas, cuya separación fue un gran triunfo de la Modernidad, se unificarían de una forma nueva. Es cosa seria en la que conviene pensar.

Antonio FERNÁNDEZ-RAÑADA

SALINAS, MORTAL Y ROSA



La obra de Salinas es tan completa, cerrada y perfecta que no hay por dónde entrarle. No presenta fisuras al biógrafo ni adumbramientos al crítico

Don Pedro Salinas nació en Madrid y es uno de los pocos veintisietes que lleva don y no es andaluz. Juan Ramón, siempre piadoso, definió así su poesía: "Labia, falsete y comete". Juan Ramón difamaba, claro, pero estaba haciendo caricatura de una verdad. Pongamos el ejemplo más claro:

Salinas, el gran poeta amoroso del siglo, recurre quizá con exceso a eso que pudiéramos llamar desdoblamiento. Desdobla a la amada una y otra vez, como en un espejo, y así consigue efectos líricos y de trascendencia. La amada y su espejo, la amada y su sombra, la amada y su ropa, la amada y su ausencia, la amada y su presencia, etc. Casi siempre la amada es doble y el juego de espejos se monta solo. Pero le diríamos a Juan Ramón que eso lo hace él consigo mismo continuamente: el poeta y la amada, por herborizar un ejemplo entre miles: "Qué extraños / los dos con nuestro instinto. / De pronto, somos cuatro". Salinas termina un libro con estos dos versos geniales: "Esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito".

Yo le robé a Salinas, a quien en-

tonces leía mucho, estos dos endecasílabos esenciales para titular un libro crucial, *Mortal y rosa*. Cuando los del 27 eran una punta de señoritos vestidos de señoritos, Juan Ramón iba con ellos y la niña de Salinas también. Esto era antes de la labia, el falsete y el comete. De pronto Solita Salinas, niña mitificada por Juan Ramón, los metía a todos en el cine. Solita quería ver una de Shirley Temple. Y toda la generación del 27 ocupaba una fila de butacas por capricho de la niña.

Siglos más tarde conocía a Solita y Juan Marichal, vueltos del exilio. Marichal es un gran especializado en Azaña escritor. Solita es una señora con mucha finura y encanto. Algunas tardes se les ve por las cafeterías del centro, merendando solos. Tienen mucho ambiente literario en Madrid, pero siguen siendo suficientemente pareja como para salir solos a merendar. Por otra parte, hace ya bastantes años que vinieron y siguen aquí

como de visita —les pasa a todos los del exilio—, como si no acabaran de encontrar aquel Madrid suyo del Instituto Escuela y los Giner.

Salinas es el gran traductor que ha tenido Marcel Proust en castellano, él solo o con Quiroga Pla. A Proust sólo podía traducirle un poeta, porque lo que está inventando el francés es la novela lírica. De estas traducciones le ha quedado a Salinas un algo proustiano, como ese preguntarse adónde van los vestidos de la amada cuando los borra la moda, la estación, el tiempo u otros vestidos. Tema asombrosamente proustiano. En la narrativa de Salinas hay como un Proust actualizado, pasado por el ensayismo de la nueva novela e incluso del cine.

Salinas ha tenido una gloria becqueriana como poeta amoroso, ya digo, sólo que a uno le gusta amar con Salinas, o con Neruda, pero le aburre muchísimo amar a aquellas señoritas tísicas que se ligaba el funcionario de González Bravo, o sea Bécquer.

Salinas, además de ser un poeta para siempre, como casi todo el 27, es un poeta de época, y de alguna manera están en sus versos aquellos años veinte, felices y fatales, con su estética y su razón de amor. Algo así como un Juan Gris de la poesía es para mí Salinas, y no sabría aclarar por qué, pues además creo que estas intuiciones no deben aclararse, ya que a lo mejor se estropean. Alguien le vio en su casa haciendo versos y barroquizado de niños que se le subían por todas partes, imagen que viene a desmentir el dibujo del amante *cosmopolita* que algunos obtienen de sus versos.

Una vez me enumeraba Carmen Romero la lista de andaluces en el 27, que es abrumadora, y se le deslizo Salinas:

-Perdona, Carmen, pero Salinas es madrileño.

Y no lo dije sólo por puntualizar a la profesora de literatura, que sabe mucho más que yo, sino porque para mí eso del madrileñismo de Salinas es muy importante. O mejor diré castellanismo. Hay en don Pedro, incluso en los frecuentes temas amorosos, una castellanía que no le viene sólo de Guillén, naturalmente, sino de su origen manchego, viejo y nue-

vo, madrileño que está en su pueblo también cuando está en Nueva York. La obra de Salinas es tan completa, cerrada y perfecta que no hay por donde entrarle. No presenta fisuras al biógrafo ni adumbramientos al crítico. Hizo lo que hizo y lo hizo muy bien. Su aportación al confuso 27 es la claridad, el amor como cielo despejado, el endecasílabo dulce y austero.

Todo el 27 —no sé si lo hemos dicho ya aquí— puede desmembrarse por parejas, y la pareja Guillén/Salinas es evidente. En la correspondencia entre ambos parece quedar claro, no que Guillén sea el maestro, pero sí el amigo sin indecisiones, el ejemplo de seguridades, el que lo tiene todo claro. A Guillén le llegarían sus años de indecisión después de *Cántico*, pero siempre fue hombre optimista —le traté hasta muy viejo—, de gran fe en la vida. Y por eso pudo aconsejar muchas veces al amigo en sus opciones. Otra cosa es que los consejos fueran aceptados y seguidos. Don Pedro tuvo, en los 50/60, su momento de gloria, su éxtasis, como poeta amoroso, en España y América, dotado de una forma clásica que de pronto alumbró un hallazgo cubista. Me explicaba una vez Aleixandre cómo la fama, entre los nombres del 27, ha ido rotando por épocas. Lorca tuvo la máxima en la posguerra, el propio Aleixandre poco después, a seguido viene Salinas y luego se han parado las cosas en Cernuda, que lleva ya muchos años como modelo de poeta puro al mismo tiempo que confesional, memorialista, glosador directo y vivo de la experiencia de la vida.

Pero, modas aparte, lo de Salinas (que narra experiencias líricas más que experiencias corporales, como el sevillano) queda ahí para siempre como una conjunción perfecta del modelo clásico y la imagen de vanguardia (clásica ya, también). Es quizá el más profesor de todos los poetas y el más poeta de todos los profesores. Persiguió esa "corporeidad mortal y rosa" donde el amor inventa su infinito. ¿La consiguió?

Francisco UBRAL

1999

PREMIO NACIONAL DE
GRABADO

convocado por

**CALCOGRAFÍA NACIONAL
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO**

EXPOSICIONES

PALACIO DE SÁSTAGO, Zaragoza
15 de diciembre 1999 / 31 de enero del 2000

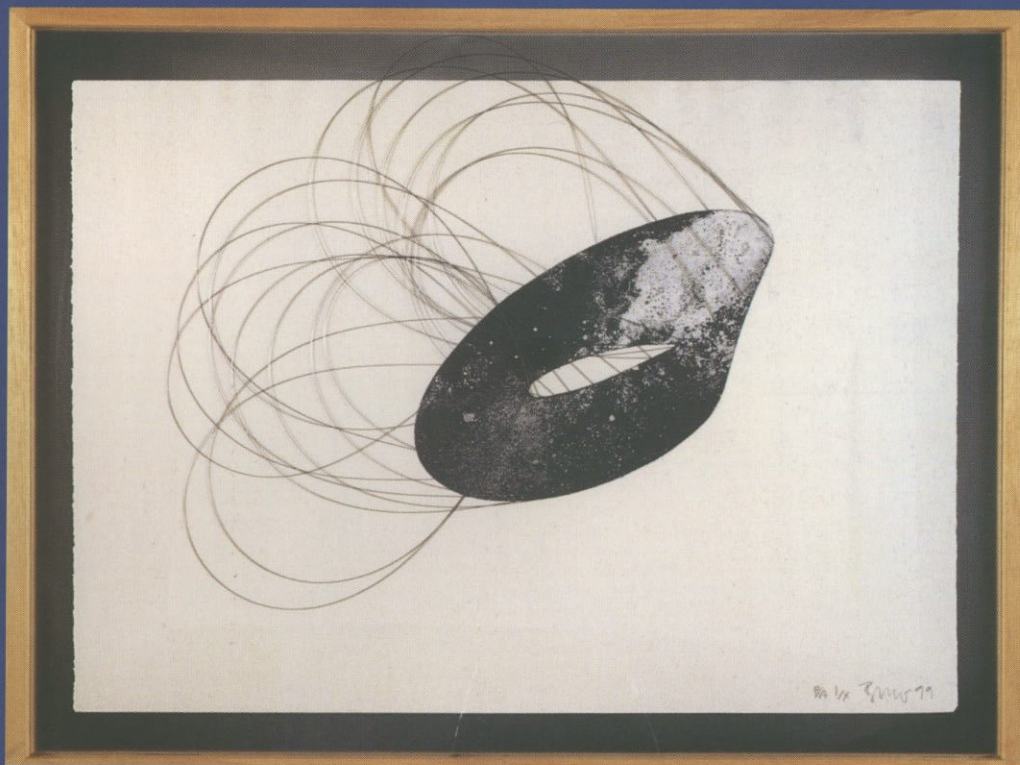
CALCOGRAFÍA NACIONAL, Madrid
febrero / marzo del 2000

MUSEO DE NAVARRA, Pamplona
marzo / abril del 2000

SALA DE LA UNIVERSIDAD, Santander
abril / mayo del 2000

SALA DEL AYUNTAMIENTO, Logroño
mayo / junio del 2000

MUSEO MORERA, Lleida
julio / agosto del 2000



Blanca Muñoz. "Nueva geometría en la nebulosa de Orión". Premio Nacional de Grabado 1999.



PHILIP MORRIS COMPANIES INC.
NEW YORK

Philip Morris, más de 40 años con la cultura en todo el mundo.

no hay montaña suficientemente alta,
no hay valle suficientemente hondo,
no hay río suficientemente ancho,

que no me permitan llegar a ti

Telefonica
MoviStar

Acortamos distancias. Acercamos personas.