

EL CULTURAL

23-29 de enero de 2000



RUBÉN DARÍO
POEMAS INÉDITOS

RAFAEL ALBERTI
PROSAS ENCONTRADAS

MANOLO RIVERA
LUZ Y SILENCIOS

JAUME PLENSA
"UN ARTISTA HA DE CREAR BELLEZA"

PIERRE DAIX
"LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN"

ROSTROPOVICH
"LADY MACBETH REPRESENTA EL
ALMA RUSA"

GÓMEZ ESTRENA A GARCÍA CALVO
EL TEATRO
TRANSPARENTE



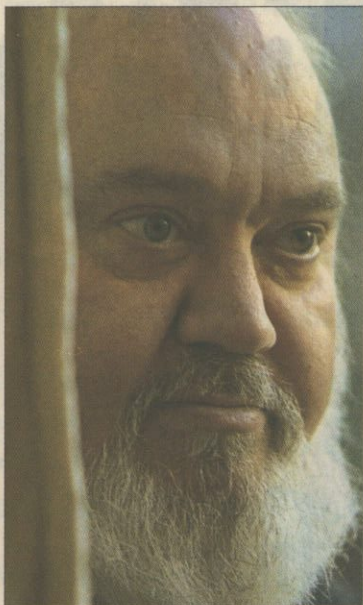
RENAULT Clio

Viaja, explora, recorre, márchate y luego vuelve, pero nunca te quedes parado. Súbete a un Clio. Cuentas con un equipamiento* perfecto para circular por el mundo: dirección asistida, faros de doble óptica, faros antiniebla, doble airbag, airbags laterales y retrovisores del color de la carrocería. No vaciles, muévete... o caducas. PARA MÁS INFORMACIÓN, LLAME AL 902 333 500. www.renault.es
worldwide car



O te mueves o caducas.

ME VOY A SUNDANCE



M. R.

En Sundance a concurso-concurso sólo van las películas americanas independientes y las de los demás del mundo acudimos como florilegio de mucho prestigio

Sundance es el mejor festival de cine que conozco. No se gastan un duro en llevar estrellas y sólo rige un estricto principio de calidad al seleccionar películas. De lo que ellos juzgan calidad, evidentemente, que puede ser todo lo discutible que se quiera, pero mejor en cualquier caso que el tributo a la pasarela o al papanatismo que rinden otros.

Fui a Sundance hace dos temporadas como coproductor de *Abre los ojos*. Amenábar habló con Robert Redford, inventor del festival y de la fundación que lleva el mismo nombre, y los demás estuvimos cerca de él, a cinco palmos más o menos. Gustó mucho *Abre los ojos*. Los americanos se pelearon por comprarla y para que Alejandro trabajase con ellos. Un éxito. Amortizamos el viaje. Porque los de Sundance no sólo no pagan a las estrellas, sino que a los humanos tampoco nos pagan ni transporte, ni estancia, ni comidas, ni nada. Así es la cosa.

Ahora vuelvo como director y coproductor de *La lengua de las mariposas*, única película española que han invitado este año. En Sundance a concurso-concurso sólo van las películas americanas independientes —es el reglamento— y las de los demás del mundo acudimos como florilegio de mucho prestigio, lo digo en serio. También voy porque tenemos concertada una rueda de prensa con los medios informativos de la humanidad entera que acuden allí, y una cena con los de Miramax, que son los que distribuyen *La lengua de las mariposas* en Estados Unidos y otra con los de Good Machine que son los que la venden al resto de lo internacional.

Por último, como todos los invitados, comeré con Robert Redford y a la vuelta se lo contaré a mis amigas, a mi mujer y a mis hijas.

¿Problemas que tengo yo para que lo anteriormente reseñado me haga feliz o, por lo menos, me ponga especialmente contento? Primero, no hablo inglés. Fernando Bovaira, al que no sé como agradecerse porque voy a ser un tostón para él, coproductor y amigo paciente hará las traducciones. En Albacete, durante los años cincuenta, aprender inglés estaba mal visto. Era una tontería y casi imposible. Lo bueno y lo culto era el francés. Las dos únicas pegas que le veíamos a éste, una lengua tan honorable en su expresión escrita como indigna al ser hablada, eran el morrito que había que poner para pronunciar la "u" y que las "r" fueran gangosas. Lo primero nos parecía poco viril. Y más en Albacete. Y lo segundo lo disculpábamos en aplicación del principio general, tan impreso en nuestra genética patria, de que todos los extranjeros son gilipollas y en cosas como lo de las "r" francesas se les nota. Salvados estos inconvenientes, aprendí francés y no inglés. Y ahora, por más que se empeñe en ello la prepotencia anglófona, no van a conseguir que

me sienta un paleta. Que sepan que uno a los dieciséis años traducía con mucha propiedad a Virgilio y a Horacio, que luego he leído con gusto y mediano provecho, pienso yo, a Herodoto, a Babel, a César Vallejo, a Plá, y a Michaux, autores que leen poquísimo o casi nada los paletos, y que entiendo en lo que entienden mis entendederas el francés, el italiano, el español con varios acentos y el gallego, cosa que la mayoría de ellos no pueden decir. El segundo motivo para la desazón que se mezcla con el orgullo de haber sido invitado a Sundance es que a mí me gusta viajar en prosa. Es decir, nada de vuelos. Y a Sundance hay que ir en aeroplano. La burra, el velocípedo, el auto o la vespa, me parecen medios de transporte a escala humana. Lo demás, fantasías insensatas de resultado azaroso.

Si a eso se añade que, por más que estuve allí, no me enteré muy bien de dónde está Sundance... insisto. Me niego a pasar por paleta. Además de los anteriormente reseñados, he leído a Serwood Anderson, a Cesare Pavese, a Fray Luis de León y a otros autores de muchísimo nombre, pero es que la localización de Sundance es confusa. Se que está cerca de Salt Lake City. Hace frío. Y hay mormones, montañas, nieve y casas desperdigadas. Las casas, los condominios donde se vive, son buenos, americanos, ya se sabe.

Pero Sundance, lo que se dice Sundance, yo no sé muy bien lo que es. Porque no está claro que sea el sitio de las oficinas del festival y las salas donde se ven las películas o el lugar, a unas sesenta millas del primero, donde se come con Robert Redford, que es un hotel, también muy bueno, mejor que los condominios todavía, americano y donde reside la fundación de Redford y una escuela de cine de fama, en la que aconsejan a los guionistas y directores primerizos qué cambios deben hacer en sus proyectos para que sean excelentes. O sea, que por allí desfilan los mejores profesionales para aconsejar a los mejores neófitos.

La verdad es que, si uno se orienta por los cursos de hoy, Sundance debe ser el sitio donde se come con Robert Redford. Porque lo suyo es que Redford, para honrar al festival, vaya a Sundance mismo y no a sesenta millas de Sundance. Pero, si es así, ¿por qué el Festival de Sundance se celebra a sesenta millas de Sundance? Bueno, vale, venga, no le doy más vueltas.

Será por la intendencia, por el nombre, por los condominios, por las oficinas, por las salas de cine... Tampoco saben ellos donde está Albacete. A mí, que me lleve el avión donde quiera, que llegue con salud, y que, aunque sea en inglés, me digan que les ha gustado mucho *La lengua de las mariposas*.

José Luis CUERDA

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

PORTADA: JOSÉ LUIS GÓMEZ FOTOGRAFIADO POR MERCEDES RODRÍGUEZ. PRIMERA PALABRA, POR JOSÉ LUIS CUERDA **3 LETRAS** JOSÉ LUIS SAMPEDRO: EL AMANTE LESBIANO **9** VÍCTOR FUENTES: POESÍA BOHEMIA ESPAÑOLA **10** RUBÉN DARÍO DESCONOCIDO **12-14** FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ: LA ESCENA, LA CALLE Y LAS NUBES **15** PROSAS ENCONTRADAS DE RAFAEL ALBERTI **18-20** VV.AA.: EL PÉNDULO PATRIÓTICO **24** ÚLTIMA PALABRA: MARCOS GIRALT TORRENTE **26**

ARTE MANOLO RIVERA, CONSTRUCCIÓN INFORMALISTA **28-29** JUAN JOSÉ AQUERRETA **30** VÍCTOR VASARELY **31** DAVID SALLE **34-35** ENTREVISTA A JAUME PLENSA **36-39** SUBASTAS **40-41** "LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN", DE PICASSO, POR PIERRE DAIIX **42-43** MIRAR LA ARQUITECTURA MODERNA **44**

TEATRO ENTREVISTA A JOSÉ LUIS GÓMEZ **46-49** ESTRENO EN BARCELONA DE "LA COMEDIA DE LOS ERRORES" **50-51** "NASCUTS CULPABLES", POR MOMA TEATRE **52**

CINE "AMERICAN BEAUTY", DE SAM MENDES **54-55** "SANTITOS". "LAS MÁGICAS PARADOJAS DEL TRÓPICO", DE ALEJANDRO SPRINGALL **56-57** LOS GOYA DESCUBREN LA ANIMACIÓN. TRECE GOYAS COMPITEN POR LA ESTATUILLA **58-60**

MÚSICA "CENERENTOLA" EN SEVILLA **62** LA FILARMÓNICA DE NUEVA YORK EN ESPAÑA **63** ENTREVISTA A MSTITSLAV ROSTROPOVICH **64-67** GAZTAMBIDE EN LA ZARZUELA **68** DISCOS **69** EL LABORATORIO DE LEONARDO BALADA **70-71** RADIO Y TV **72**

CIENCIA LA VERDADERA EDAD DE LA TIERRA **74-77** "UN NUEVO MUNDO BAJO EL SUELO", POR PAUL DAVIES **78-79** INVENTOS **80** PREMIOS **81** LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL **82**

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

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. Iberni,

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

LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Quiere agradecer la colaboración prestada durante el año 1998 - 1999,
a todas las empresas que nos apoyan.

ACS	DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.	INSTITUCIÓN EDUCATIVA SEK,
AFINSA BIENES TANGIBLES, S.A.	EDICIONES FOLIO, S.A.	COLEGIOS SAN ESTANISLAO
AGBAR	EL CORTE INGLÉS, S.A.	DE KOSTKA
ALDEASA	ENDESA	J. WALTER THOMPSON, S.A.
ANSORENA, S.A.	ERICSSON INFOCOM ESPAÑA, S.A.	JP MORGAN
AON GIL Y CARVAJAL, S.A.	ERNST & YOUNG	LOEWE, S.A.
ARGENTARIA	ESSO ESPAÑOLA, S.A.	LLOYDS BANK PLC
ARTHUR ANDERSEN	FADESA	SUCURSAL EN ESPAÑA
ATISAE	FCB / TAPSA	MAHOU, S.A.
BANCO BILBAO VIZCAYA	FOMENTO DE CONSTRUCCIONES	MAJORICA, S.A.
BANCO DE ESPAÑA	Y CONTRATAS, S.A.	MUSEO ZULOAGA DE PEDRAZA
BSCH	FUNDACIÓN PUIG	MUSEO ZULOAGA DE ZUMAIA
BARCLAYS BANK	FUNDACIÓN " LA CAIXA "	MUSINI, S.A.
BP OIL ESPAÑA	FUNDACIÓN AIRTEL MÓVIL	PALACE HOTEL MADRID
CAJA DE AHORROS DE LA	FUNDACIÓN BANCAJA	PARADORES DE TURISMO
INMACULADA DE ARAGÓN	FUNDACIÓN CAJA DE MADRID	DE ESPAÑA, S.A.
CAJA DE AHORROS DEL	FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA	PÁSCUA ORTEGA
MEDITERRÁNEO	FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA	PHILIP MORRIS SPAIN, S.A.
CÁMERA DI COMMERCIO E	FUNDACIÓN ENRESA	PUBLICIDAD GARRA
INDUSTRIA ITALIANA PER LA	FUNDACIÓN HIDROELÉCTRICA	R.J. REYNOLDS IBERIA, S.L.
SPAGNA	DEL CANTÁBRICO	REPSOL
CARLSON WAGONLIT TRAVEL	FUNDACIÓN INSTITUTO DE EMPRESA	SEGUROS GÉNESIS
CASINO DE JUEGO	FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA	SHELL ESPAÑA, S.A.
GRAN MADRID, S.A.	MAZA, CONDE DE FENOSA	SISTEMA 4B, S.A.
CITIBANK	FUNDACIÓN TABACALERA	SOTHEBY'S ESPAÑA
CITROËN HISPANIA, S.A.	GALERÍA CAYLUS, MADRID	TANDEM DDB NEEDHAM
COMPAÑÍA LOGÍSTICA DE	GAS NATURAL SDG	TELFÓNICA, S.A.
HIDROCARBUROS, - C.L.H.	GLAXO WELLCOME	TRACTEBEL ESPAÑA, S.A.
CONSTRUCCIONES LAÍN, S.A.	GODIVA CHOCOLATIER	UNIÓN FENOSA
CHRISTIE'S IBÉRICA S.L.	GRUPO SANTILLANA DE EDICIONES, S.A.	UPS, UNITED PARCEL
DATAVAULT (GRUPO COINPASA)	HOTEL RITZ, MADRID	SERVICE ESPAÑA
DEUTSCHE BANK S.A.E.	IBERDROLA	VALLEHERMOSO, S.A.
DHL INTERNACIONAL ESPAÑA, S.A.	INMOBILIARIA URBIS, S.A.	WINTERTHUR SEGUROS

Reconoce también la constante participación de los siguientes medios de comunicación:

LA RAZÓN
 ABC • ACTUALIDAD ECONÓMICA • ARTE Y PARTE • CAMBIO 16 • CUENTA Y RAZÓN
 DIARIO 16 • DIARIO MÉDICO • DINERO • EL MUNDO • EL NUEVO LUNES • EL PAÍS
 EL PERIÓDICO DEL ARTE • EL PUNTO DE LAS ARTES • EL SIGLO DE EUROPA
 ÉPOCA • EXPANSIÓN • GRUPO CORREO DE COMUNICACIÓN • HERALDO DE ARAGÓN • INVERSIÓN
 LA GACETA DE LOS NEGOCIOS • LA VANGUARDIA • PÁGINAS DE ACTUALIDAD
 PERIÓDICO COMUNIDAD MADRILEÑA • PYMES DE COMPRAS • RANKING
 REVISTA DE MUSEOLOGÍA • REVISTA EL SEMANAL • REVISTA EL SEMANAL T.V.
 TIEMPO • TRIBUNA DE ACTUALIDAD
 RADIOS Y AGENCIAS DE NOTICIAS

Agradecemos la ayuda de todos los miembros individuales de la Fundación Amigos del
Museo del Prado, que contribuyen al desarrollo de nuestros fines fundacionales.

Invitamos a nuevas instituciones y particulares a cooperar con nosotros.



FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

MUSEO DEL PRADO. Ruiz de Alarcón, 21 bajo
28014 Madrid. Tel.: 91 420 20 46 Fax: 91 429 50 20

E-mail: famprado@canaldata.es

LOS POEMAS DESCONOCIDOS RUBÉN DARÍO

Así retrató Vázquez
Díaz a Rubén Darío

LETRAS

J. L. Sampedro: El amante lesbiano9 VV. AA.: Voces del extremo11 Rubén Darío desconocido12-14 Fernando Fernán-Gómez: La escena, la calle y las nubes15 Prosas encontradas de Rafael Alberti18-20 VV.AA.: El péndulo patriótico24 Última palabra: Marcos Giralt Torrente26

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	1	12
2 Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	2	8
3 Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	9	9
4 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	7	5
5 Mi siglo	Günter Grass	Alfaguara	8	12
6 Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	3	11
7 Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	4	12
8 Madera de Boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	5	15
9 El egoísta	Natíel Preciado	Planeta	6	7
10 El hereje	Miguel Delibes	Destino	10	5

NO FICCIÓN

1 Lo es	Frank McCourt	Maeva	2	9
2 Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	5	3
3 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	1	14
4 La sección femenina	Luis Otero	Edaf	3	5
5 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	9	2
6 Estupidario. Antología del disparate	R. Gabilondo/Del Val/Zumeta	Aguilar	8	3
7 Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	6	16
8 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	10	2
9 El Vaticano contra Dios	Los Milenarios	Ediciones B	4	10
10 Aznar	J. Díaz Herrera/I. Durán	Planeta	7	5

BOLSILLO

1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	17
2 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	6	16
3 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	2	17
4 El silencio de los corderos	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	8	8
5 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	5	16
6 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	3	13
7 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	4	15
8 El Aleph	Jorge Luis Borges	Alianza	10	12
9 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	9	13
10 El Club Dumas	Arturo Pérez Reverte	Alfaguara	-	14

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	17
2 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	2	17
3 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	4	17
4 Vida	José Hierro	Aguilar	-	1
5 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	3	15
6 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	10	4
7 Obras completas	Paul Celan	Trotta	-	1
8 El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	7	17
9 Poesía amoratoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	9	6
10 Antología poética	José Hierro	Espasa Calpe	8	13

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	15
2 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	12
3 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/P. Ramos	Plaza & Janés	8	3
4 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	5	8
5 Comida amiga	M ^a José Roselló	Plaza & Janés	3	7
6 Relajación para saber vivir	Calle/Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	8	10
7 Gramática descriptiva de la lengua...	Bosque/Demonte	Espasa Calpe	4	10
8 Duérmeme niño	Estivill/De Bejar	Plaza & Janés	-	14
9 Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	9	4
10 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	6	8

Librerías consultadas

Albacete: Herzo. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitas. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimes. Bilbao: Casa del Libro, Verdes. Burgos: Mainel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ceuta: González Gallardo. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. Gijón: Paradiso. Granada: Continental. Guadalajara: Cobos. Huelva: Saltés. Huesca: Casa de las Novelas. Jaén: Metrópolis. Gutiérrez. León: Pastor. Logroño: Santos Ochoa. Lugo: 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: Alfaz. 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, Répiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia, Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ALEMANIA

1 Fortunas Tochter	Isabel Allende (Suhrkamp)
2 Der Medicus von Saragossa	Noah Gordon (Blessing)
3 Hannibal	Thomas Harris (Hoffmann und Campe)
4 Mein Jahrhundert	Günter Grass (Steidl)
5 Mein Leben	Marcel Reich Ranicki (DVA)

ARGENTINA

1 Corazones en la Atlántida	Stephen King (Plaza & Janés)
2 Alexandros	Valerio M. Manfredi (Grijalbo)
3 El alquimista	Paulo Coelho (Planeta)
4 Nuestra Señora de la Soledad	Marcela Serrano (Alfaguara)
5 Menem. La vida privada	Olga Wornat (Planeta)

ESTADOS UNIDOS

1 Timeline	Michael Crichton (Knopf)
2 Atlantis found	Clive Cussler (Putnam)
3 'Tis	Frank McCourt (Scribner)
4 Tuesdays with Morrie	Mitch Albom (Doubleday)
5 The greatest generation speaks	Tom Brokaw (Random House)

FRANCIA

1 Je m'en vais	Jean Echenoz (Minuit)
2 Stupeur et tremblements	Amélie Nothomb (Albin Michel)
3 L'enfant léopard	Daniel Picouly (Grasset)
4 Autobiographie d'un amour	Alexandre Jardin (Gallimard)
5 L'Odyssee blanche	Nicolas Vainer (Robert Laffont)

MÉXICO

1 Mujeres que corren con los lobos	Clarissa Pinkola (Ediciones B)
2 Corazón tan blanco	Javier Marías (Alfaguara)
3 Memorias de una geisha	Arthur Golden (Alfaguara)
4 El seductor de la patria	Enrique Serna (Joaquín Mortiz)
5 La globalización imaginada	Néstor García (Paidós)

Medios consultados

FAZ (Alemania). La Nación (Argentina). The Washington Post (Estados Unidos). Le Figaro (Francia). Reforma (México).

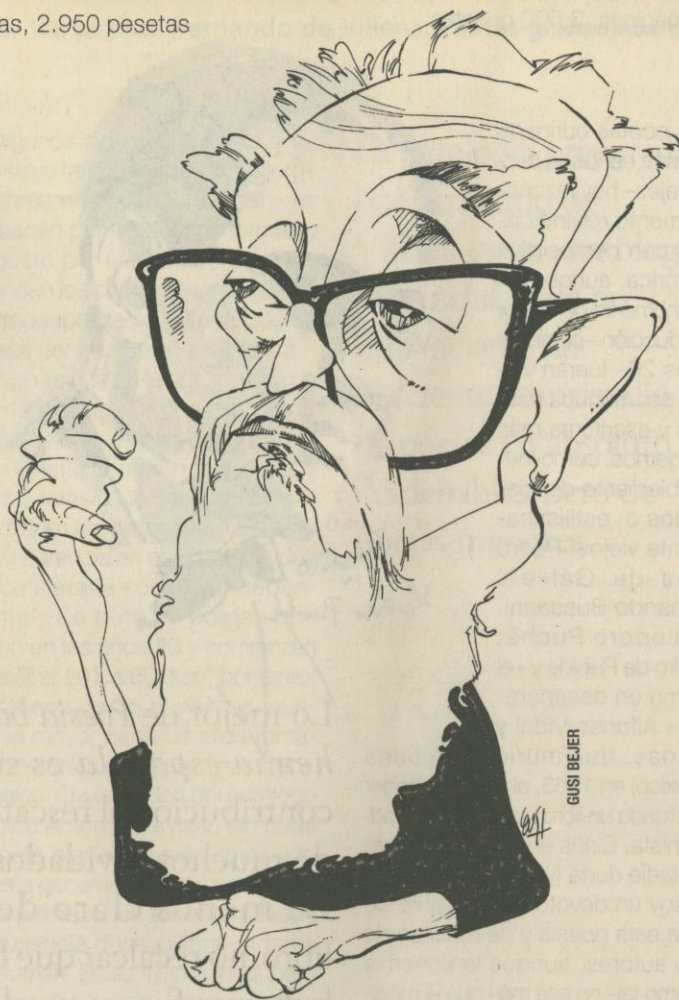
EL AMANTE LESBIANO

JOSÉ LUIS SAMPEDRO

Plaza y Janés. Madrid, 2000. 256 páginas, 2.950 pesetas

José Luis Sampedro tiene bien probada su capacidad narrativa, y también su interés por escurrir, desde ángulos diversos, los estratos más profundos de la personalidad humana. Añádase a esto la fidelidad del autor a ciertas preocupaciones que una y otra vez se filtran en las sustancias de contenido de sus historias, y de este modo se entenderá mejor lo que *El amante lesbiano* representa en la obra del autor. Durante los escasísimos instantes que siguen a un súbito y mortal ataque cardíaco, Mario evoca su vida y el lento descubrimiento de su compleja identidad psicosomática. Ese tiempo comprimido en el que la historia se alarga dentro de una situación momentánea, como si en ese instante definitivo desfilara por la memoria, a una velocidad inimaginable, la película de la existencia que sucumbe, es algo ensayado, incluso de manera más ostensible, en muchos casos de la literatura cercana —recuérdense, sin ir más lejos, narraciones como *Fauna*, de Héctor Vázquez Azpiri, o *La partida*, de Miguel Delibes—, pero aquí apenas tiene relieve como fórmula compositiva. Lo que le ha importado al autor es la reconstrucción de un proceso visto desde la mirada retrospectiva del propio sujeto, y en este aspecto se advierten múltiples concomitancias entre *El amante lesbiano* y una de las más significativas novelas de Sampedro: *Octubre, octubre* (1981), cuya estructura modelada sobre la evocación fragmentaria de unas vidas ofrecía ya la pauta.

El amante lesbiano es como una decantación de aquella novela que obtuvo —mercidamente— un notable éxito; una quintaesencia, depurada en el plano formal pero no menos compleja en su contenido. La titubeante trayectoria de Mario —su adolescencia confusa, su fracasado matrimonio— hasta su relación final con Farida, que le ayuda a descubrir y potenciar su oscura sexualidad, recuerda inevitablemente la historia de Luis y Ágata



***El amante lesbiano* es un relato sobrio, preciso, espléndidamente construido; una novela, en suma, a la que cabe oponer muy pocas objeciones, al margen del interés que suscite la historia**

en *Octubre, octubre*, incluso en numerosos detalles, algunos accesorios, que salpican las páginas del relato: la evocación de ciertos lugares análogos, el fetichismo de la ropa —más patente aquí, pero presente ya entonces en el caso de Luis y la tía Hélène—, las autoridades invocadas del pensamiento sufi o tántrico, símiles como el de san Sebastián traspasado por las flechas, o la insistente comparación de la fisiología femenina con la del ajolote y el murciélago, por ejemplo. Pero en *El amante lesbiano* todo es más explícito, más directo, y no seuxtaponen varias historias con jerarquía similar, como en la novela de 1981. La liberación de las pautas "realistas" del relato

autoriza a practicar cambios de lugar y tiempo, mutaciones rápidísimas y elipsis que permiten, en el vertiginoso repaso del moribundo, ofrecer un compendio de los hechos verdaderamente esenciales de su existencia, que no es otra cosa, a la postre, que una búsqueda del paraíso, siempre teniendo en cuenta que "el paraíso de la vida es realizarse del todo" (página 98). Ahora bien: esa realización, que no siempre se consigue y que, en los mejores casos, se hace esperar (porque "todo gran deseo tiene una gran espera", pág. 233), exige el conocimiento de la propia naturaleza, por encima de convenciones o enseñanzas recibidas. Los sucesivos fracasos de Mario en la vida

se deben a un desajuste que sólo tardíamente, y gracias a la ayuda de la "ipsoterapia" de Farida, logra entender: "Mi sexo es masculino, pero mi género es femenino, atraído hacia las mujeres y, para concluir, sumiso" (pág. 144). El descubrimiento de una dualidad oculta en el ser humano que habitualmente se resuelve en favor de uno de los componentes en términos de dominio o sumisión, conduce a postular un estado equilibrado en que "género" y "sexo" reciban en la conducta personal idéntico rango. No se trata, en rigor, de una cuestión de homosexualidad, sino de androginia. Como sucedía en *Octubre, octubre*, las teorías del amor tántrico y diversos autores musulmanes constituyen apoyaturas teóricas de las numerosas ideas que sostienen el entramado de la novela. Pero me parece más adecuado destacar el modo en que este conjunto intelectual se ha convertido en narración, que es lo específicamente literario. Y, en este sentido, la obra tiene momentos de extraordinaria intensidad. Así, la larga escena en que Mario, a solas, va poniéndose las ropas femeninas, buceando en las sensaciones que experimenta y transformándose, vale por muchas páginas teóricas. *El amante lesbiano* es eso que, a veces despectivamente, recibe el marbete de novela intelectual, porque, en efecto, está llena de ideas, de cultura variadísima y vivida. Pero es también un relato sobrio, preciso, espléndidamente construido y escrito; una novela, en suma, a la que, como tal, cabe oponer muy pocas objeciones, al margen del interés o la adhesión que suscite la historia. Sampedro es, además, un académico que escribe bien. Que yo prefiera "rasgueo" a *rasguido* (pág. 110) o "espliegos" a *lavandas* (pág. 167) entra en el terreno del gusto personal. Bien venida sea una novela seria en tiempos de tanta cansina frivolidad.

Ricardo SENABRE

POESÍA BOHEMIA ESPAÑOLA

VÍCTOR FUENTES

Celeste Ediciones. Madrid, 1999. 295 páginas, 3.600 pesetas

Da por sentado el profesor Víctor Fuentes, en la breve introducción a su antología, que existe una poesía bohemia española, sin pararse demasiado a considerar en qué medida tal poesía bohemia (con todos los apartados temáticos en que la divide) no viene a coincidir, casi exactamente, con los temas y el mundo de lo que se ha llamado poesía modernista o más ampliamente y mejor ahora, poesía del Simbolismo. Y es que, en efecto, la bohemia de entresiglos, no fue sino un subtema o una peculiar forma de vivir la gran crisis simbolista (tremendamente fecunda) que arranca desde muchos postulados románticos. Por ello —aunque está bien que lo explicita— es obvio considerar que la bohemia —como casi todas las formas del Simbolismo— nace con el Romanticismo, incluso entre nosotros, a sabiendas de la relativa pobreza del Romanticismo español. De ahí que la poesía bohemia de nuestro Romanticismo tardío (algo contaminada de realismo) no sea la más interesante (Florencio Moro Godino, Pedro Escamilla, Pedro Marquina, etc...) del volumen.

La generación cenital —y mejor— de los bohemios es la que coincide con el floruit del Modernismo, y por tanto con la vida y literatura que llamamos —por el siglo anterior— finiseculares. Fuentes prescinde de los poetas más clásicos y conocidos (a excepción de Manuel Machado) que también tuvieron sesgos bohemios y se centra en los menos conocidos, dentro del plantel modernista, o en los que más vivieron o tocaron (hasta acabar en el tópic, como Emilio Carrere al fin) el tema bohemio: Manuel Paso —todavía tocado de buen romanticismo— Francisco Villaespesa, el citado Carrere, y Pedro Barrantes, con su libro tremendista (bien representado en la muestra) *Delirium tremens* (1908).

La generación final de la bohemia (que llega hasta la guerra civil) es la que corresponde a lo que solemos llamar postmodernismo (su estética no ha variado, sólo se ha atenuado) y ahí encontramos a va-

rios poetas curiosos —y más curiosos personajes— hoy razonablemente reivindicados con perspectiva histórica, aunque en su momento de mayor producción —primeros años 20— fueran vistos por muchos críticos y escritores más modernos, como inevitablemente desclasados o estilísticamente viejos: Pedro Luis de Gálvez, Armando Buscarini, Heliodoro Puche, Pedro de Répide y —el último en desaparecer— Alfonso Vidal y Planas, que murió en Tijuana (México) en 1963, al poco de haber publicado un libro curioso y postmodernista, *Cirios en los rascacielos*.

Nadie duda (y yo personalmente soy un devoto) del encanto de toda esta poesía y de muchos de sus autores, aunque la bohemia —como tal— no sea más que el modo de vivir de algunos, y un subtema simbolista, más visible en los autorretratos poéticos —práctica muy modernista— o en los poemas que mezclan naturalismo y decadentismo, describiendo escenas de hampa, de prostitución, o vida callejera, con su consiguiente propensión a un lenguaje más jergal o coloquialista, todo lo cual tuvo mucho después —sobre todo a través de *El mal poema* de Manuel Machado— una clara descendencia en las generaciones que, a partir de los años 50, han reclamado modos de realismo o poesía de la experiencia. Lo satánico, el ajeno o las drogas, el esplín o la mujer fatal, aunque sean temas también tocados por los bohemios, los podemos encontrar en todos los registros del modernismo-simbolista. Merece (aunque relativamente ajeno a lo bohemio) especial mención el apartado dedicado a la denuncia social y política, es decir, a una poesía social que se creyó inexistente en el Modernismo. Fuentes demuestra que hubo mu-



Lo mejor de *Poesía bohemia española* es su contribución al rescate de muchos olvidados. Lo menos claro del libro, no recalcar que la bohemia fue un modo más del gran acorde, crisis o trastorno del modernismo-simbolista

chos poemas de denuncia social —Barrantes, Manuel Paso, el en este caso inevitable Joaquín Dicenta— aunque olvide constatar que un poeta, aparentemente tan ajeno al tema como Rubén Darío, fue uno de los grandes poetas sociales y políticos del momento. Desde sus poemas casi adolescentes, *A los liberales* o *A Bolívar* hasta su gran Oda a Roosevelt ¿cómo no hablar de poesía política? Lo mejor de *Poesía bohemia española* es su firme contribución al rescate de muchos olvidados. Lo menos claro del libro, no recalcar que la bohemia fue un modo más (singular en muchos momentos) del gran acorde, crisis o trastorno del modernismo-simbolista.

Luis Antonio de VILLENA

JUNIO LÓPEZ

M^ª ANTONIA ORTEGA

Huerga & Fierro. 68 páginas, 1.200 pesetas

Existen libros que se escapan, para su fortuna, de las clasificaciones. *Junio López* es uno de ellos. Estructurado como una obra de teatro, está cargado de poesía, de pensamiento, de reflexión. También de humor y de provocación. Es una historia secreta y transcendida, que olvida la anécdota para llegar al símbolo. Una meditación sobre el eterno femenino y el omnipresente masculino. Es la historia de un triángulo entre Artura Cid, Junio López y Linda Adomo, que lleva a la reflexión no sólo desde sus nombres, sino desde otros personajes que aparecen en el texto, como es la importante función del coro, que recobra sus tareas del teatro griego.

Estructurado en ocho estaciones, el poema dramático posee una visión fundacional, reflexiva, ahonda en los temas que mueven y paralizan al ser humano: la soledad como método de conocimiento, el amor como la gran labor constitutiva del ser, el humor como defensa ante los ataques a la consciencia inteligente. Y para ello se retrotrae a diferentes fórmulas literarias: consigue ahondar en el poder de comunicación de la fórmula dialógica, en la esencia del teatro, dotándolo de una carga lírica muy personal, porque Ortega posee una rara intuición en la búsqueda de la palabra que llene de sentido el poema.

En *Junio López* conviven varias tradiciones literarias que complementan la particular cosmovisión de M^ª Antonia Ortega. Desde la literatura mística y religiosa, al concepto de amor cortés, la herencia teatral del absurdo y un humor de corte surrealista que se nos ofrece muy actual: "Tan sólo el Corte Inglés puede salvar España" (pág. 34). En el fondo, una honda reflexión sobre nuestra sociedad y la manera en que nos enfrentamos a ella. Pero por encima de la originalidad literaria de este hermoso libro, encontramos una reflexión sobre el amor y sus batallas: "Hay amores que sirven para cambiar la vida; otros por el contrario para ser capaces de vivir la que uno ya tiene." (pág. 68).

Beatriz HERNANZ

VOCES DEL EXTREMO

VARIOS AUTORES

Fundación J. R. J. Moguer (Huelva), 1999. 108 páginas. Fernando de Villena: *Poetas granadinos de los 70*. Port Royal, 1999. 165 págs.

Con rara frecuencia, incluso entre críticos serios, escuchamos el lamento de que hay en la poesía española actual demasiados poetas que escriben bien, con corrección, pero carecen de fuerza, y de que se publican demasiadas antologías. No sabría yo decir cuál de esas acusaciones resulta más pintoresca. La primera es la más fácilmente rebatible. Basta leer la antología *Voces del extremo*, coordinada por Antonio Orihuela, para comprobar que existen abundantes poetas jóvenes, y no tan jóvenes, que usan y abusan de la tosquedad expresiva, de la pobreza sintáctica. Juan Carlos Reche, en el estudio introductorio, los define así, en prosa acorde con los versos que presenta: "Estos poetas indagan en partes no agradables de la sociedad. Algunos de ellos acotan ciertas partes periféricas de la sociedad y dan como resultado libros con una inmensa unidad como *El demonio te coma las orejas*, *Diario de una enfermera*, *Diseños experimentales* o *La posesión del humo*. La vida de un preso, de una enfermera, de una estudiante o de una prostituta, digámoslo, no han sido tradicionalmente algo común como germen de un libro de poesía".

Con mejor prosa y una retórica mitinera que nos recuerda el decir exaltado de los poetas sociales de los años 50, señala Salustiano Martín: "Nuestros libros son diversos, pero su diversidad deja entrever en el centro del corazón una misma señal de fatiga y coraje, un mismo trazo anguloso que señala hacia la oscuridad anidada en los ojos del prójimo indefenso, una misma consigna poética anclada en la urgente necesidad de la conciencia crítica. Surgen de una tensión intolerable entre los desvalidos y los dueños del poder, entre los humillados (y ofendidos) y sus verdugos, entre el abrazo intrépido de la ternura y la violencia travestida del odio".

"Radicales, marginales y heterodoxas" se quieren estas *Voces del extremo*, muchas de las cuales ya fueron antologadas por Isla Correyero en *Feroces*. Marginales vitalmente,

en algunos casos, lo que las unifica —salvo raras excepciones: Jorge Riechmann, Fernando Beltrán— es el desdén por las buenas formas y un gusto por el feísmo expresivo. Abundan los casos de inmadurez y de depauperización léxica que no parece ser una opción estilística.

Muy distinta es la antología *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, que se presenta como un homenaje a unos poetas "que han sido ninguneados en las historias y manuales por la carencia en este país de una crítica literaria sólida e independiente". Se trata de poetas que nacen en los años 40 y comienzan a publicar en los 60; son, por tanto, coetáneos de los novísimos, aunque la mayor parte de ellos tomaran opciones estéticas más tradicionales. Era intención del antólogo incluir a Antonio Carvajal, sin duda el poeta granadino más apreciado de esta generación, pero no fue posible por razones extraliterarias, y su ausencia desequilibra un tanto el volumen. En su misma línea, pero con menos fuerza, Narzeo Antinof ofrece una muestra de su dominio de la retórica tradicional. El más próximo a la estética novísima es Pablo del Águila, nacido en 1946, muerto prematuramente en el año 1968, y que es un ejemplo de excelente poeta malogrado. José Heredia Maya mezcla cante hondo y compromiso; Juan J. León da muestras de poseer un quevedesco ingenio; Juan de Loxa, el gran animador cultural de estos años granadinos, mezcla humor, vanguardia y un cierto malditismo; Enrique Morón, meditativo y hondo, es el poeta de más extensa obra de los aquí antologados; de menor interés resulta la obra de Carmelo Sánchez Muros, un poeta en buena parte inédito.

¿Hay un exceso de antologías en la poesía española contemporánea? La poesía lírica —recordemos la *Antología Palatina* o el *Cancionero de Baena*— ha tendido siempre a seleccionarse, con diversos criterios, para formar volúmenes que faciliten su acceso a los lectores. No todas las antologías, obviamente, tienen

La antología preparada por Fernando de Villena es una antología provincial, pero no provinciana, un excelente compendio de poetas en absoluto desdeñables, pero de poetas menores

el mismo interés, incluso si están hechas con idéntico rigor: no es igual una selección de la nueva poesía española que de la nueva poesía conque. Sólo unas pocas consiguen convertirse, con el paso del tiempo, en imprescindibles.

Voces del extremo reúne autores que critican el neoliberalismo desde presupuestos marxistas, que vienen de la marginación personal o que luchan exasperadamente por hacerse un sitio en la sociedad literaria; su interés, en casi todos los casos, y dado lo exiguo de la selección poética, es más sociológico que estrictamente literario. La antología preparada por Fernando de Villena es una antología provincial, pero no provinciana, un excelente compendio de poetas en absoluto desdeñables, pero de poetas menores, cuya relativa desatención no parece que deba explicarse por las teorías conspirativas a las que tan proclives resultan los autores que no logran subirse al carro de la historia literaria; la explicación es más sencilla: ninguno de ellos resulta imprescindible al hacer un recuento de los diez o doce poetas más importantes de su generación.

Y es que los poetas, los verdaderos poetas, no sólo los aplicados versificadores, no escasean, contra lo que afirman los agoreros. Las antologías nos ayudan a encontrarlos. Sólo son una guía que nos ayuda a explorar un territorio. Hay buenas y malas guías, pero resulta absurdo lamentarse de que se publiquen demasiadas guías, sin distinguir entre unas y otras.

Jorge Riechmann, uno de los poetas antologados en *Voces del extremo*

José Luis GARCÍA MARTÍN



RUBÉN DARÍO

Hasta el 22 de enero se ha celebrado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard la exposición de 43 libros de la biblioteca personal de Rubén Darío, que hace más de ochenta años fueron comprados a su compañera, Francisca Sancha, tras la muerte del poeta, y que, gracias a su descubrimiento como unidad histórica fueron rescatados de su dispersión en los anaqueles de la borgeana Widener Library por el catalogador de libros raros, David Whitesell. Uno de estos libros, *Eglantinas* (Buenos Aires, Revista Nacional, 1901), del poeta argentino Pedro Naón, obsequio del autor a Darío, tiene la particularidad de estar impreso sólo en los anversos. Darío dio la vuelta al libro, convirtiéndolo en un cuaderno para su escritura propia. Los dos poemas desconocidos y las versiones de "Caracol" y "Marina", descubiertos por Whitesell, que a continuación publicamos, se hallan en esas hojas.



**“Así, pues, está dicho
Que somos decadentes,
Príncipes del capricho.”**

A NERVO

Así, pues, está dicho
Que somos decadentes,
Príncipes del capricho.

Tanto mejor. Ardientes
Ojos, ardientes labios,
[Y firmes dientes]
Buen puño y firmes dientes.

Dejemos a los sabios
Del [ayer quedos xxx] *cantón*
ser risueños
Con nuestros astrolabios

Y con nuestras probetas
De nuevos alquimistas.
Ellos son los poetas,

Ellos son los artistas,
Ellos son los profetas,
Dueños de las gacetas,
Reyes de las revistas.

"Y todo eso qué hace
A Sirio"? Que diría
Renán.
Todo eso satisface
La inmensa tontería

Que impera todavía
Cuyo horror destruiría
[Cuyo xxx cubriría]
Sirio y Alderabán.

Dejemos de esas cosas.
Cultivemos las rosas
[Mágicas del ensueño
Y las rosas fragantes
Rosadas de
Fragantes de la vida,
Y xx

La variedad inmensa
De lirios del ensueño,
Y
Y las bellas manzanas]
Gustemos las manzanas
[Cuyas]

Del árbol de la ciencia
Cuyas carnes lozanas
De divina simiente
Son nuestra complacencia
Gracias a la Serpiente.

La pequeñez - política
La pequeñez - enfática,
Y la pequeñez - crítica
Y semidiplomática,
Qué es eso? Y qué más da?

[Sigamos]
Sigamos. Continuemos.
Puesto que bien sabemos
Que "ça n'existe pas"!

El otro día he visto
Que se burla de Cristo
Un señor de esos muchos.
Me hubieran dado rabia
Su palabra ultrasabia
Y sus [gestos] aires [inmun-
dos] **profundos,**

[Si no
Si no viera]
Si no viera que todo
El literario lodo
Y la actual hojarasca,
[Sirven] *Son* abono que anima
En [la soberbia] *cultivar la*
ciencia]
La [litera] *magnífica* rima
Y la vibrante lasca.

EPÍSTOLAS

A Nervo Epístolas

Así, pues, está dicho
Que somos decadentes,
Príncipes del capricho.

Tanto mejor. Ardientes
Ojo, ardientes labios,
~~Y firmes dientes~~
Buen puño y firmes dientes.

Dejemos a los sabios
Del ^{cantón} ~~ayer quedos xxx~~ ~~ser risueños~~
Con nuestros astrolabios
Y con nuestras probetas,
De nuevos alquimistas.

THE HOUGHTON LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138

El primero de los dos poemas que, según la información publicada por la Houghton Library, han permanecido inéditos (no constan en las ediciones recientes de *Poesías Completas*, ni en las recientes ediciones de poemas "desconocidos" o "inéditos" [1994, 1988]), breve composición sin título, resulta doblemente interesante si se compara con la penúltima estrofa de "La Cartuja" (Mallorca, 1913): "Dame una sangre que deje llenas / las venas de quietud y en paz los sesos, / y no esta sangre que hace arder las venas, / vibrar los nervios y crujir los huesos".

El segundo, primera de una apa-

rente serie de "Epístolas", dedicado a su amigo Amado Nervo, destaca por su tono algo inusual en los versos darianos, más bien propio, efectivamente, de una carta personal, con su crítica directa a los intelectuales contemporáneos del gran poeta, que ya para entonces había ocasionado un séquito de epígonos y allegados, así como de enemigos, a veces en las mismas personas. En cuanto a las fechas de composición, lo único seguro es que -forzosamente- ambos poemas son posteriores a la publicación del libro con que le obsequió Naón, fechado en 1901.

En cuanto a las versiones de

"Caracol" y "Marina", copias en limpio próximas a las versiones definitivas de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* (1905), se pueden notar varias mejoras, si bien me limitaré a indicar cómo el poeta ha modificado el final de "Caracol", eliminando un toque quizá demasiado personalizado.

Todos los lectores de lengua española le debemos las gracias al

señor Whitesell, por estas gemas -digámoslo en "modernista"- que nos ha proporcionado. A él, al señor William Stoneman, bibliotecario de la Houghton, y al personal de la sala de lectura, mi agradecimiento particular por su gentil y generosa ayuda, que ha hecho posible esta publicación.

Alan SMITH

Notas de transcripción: Las palabras tachadas van entre corchetes. Las palabras escritas sobre el renglón van en cursiva. Las palabras escritas debajo del renglón van en negrita. Las palabras o letras ilegibles se representan por una serie de equis (xxx). La acentuación ha sido normalizada. La puntuación es la del poeta. Estas versiones de "Caracol" y "Marina" no están tituladas en el manuscrito.

THE HOUGHTON LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
CAMBRIDGE, MASS. 02138

[VENECIA!]

*Tristeza, Tristeza. No es el alma
La triste, la flaca. No es el ^{este} cuerpo
Que agitan las ráfagas misteriosas,
Martirizadoras de los nervios.
Hay un raro huésped en mi carne,
Que mueve mis músculos, ~~y~~ mis huesos.
Yo tengo mas*

Tristeza, tristeza. No es el alma
La triste, la flaca. [No es el]
Es [xxx] este cuerpo
Que agitan las ráfagas misteriosas,
Martirizadoras de los nervios.
Hay un raro huésped en mi carne,
Que mueve mis músculos, [y] mis huesos.
[Y yo tengo mas]

VERSIÓN DE "CARACOL"

En la playa he encontrado un caracol de oro
Pulido y recamado de las perlas más finas
Europa la ha tocado con sus manos divinas
Cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

He llevado a mis labios el caracol sonoro
Y he suscitado el eco de las dianas marinas,
Le acerqué a mis oídos y las azules minas
Me han contado el secreto de su oculto tesoro.

Así la sal me llega de los vientos amargos
Que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
Cuando amaron los astros el sueño de Jasón

Y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
Y un palpar profundo y una íntima voz siento
Cual si el caracol fuese mi propio corazón.

*En la playa he encontrado un caracol de oro
Pulido y recamado de las perlas más finas
Europa la ha tocado con sus manos divinas
Cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.*

*Me llevado a mis labios el caracol sonoro
Y he suscitado el eco de las dianas marinas
Le acerqué a mis oídos y las azules minas,
Me han contado el secreto de su oculto tesoro.*

*Así la sal me llega de los vientos amargos
Que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
Cuando amaron los astros el sueño de Jasón*

*Y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
Y un palpar profundo y una íntima voz siento
Cual si el caracol fuese mi propio corazón.*

VERSIÓN DE "MARINA"

Mar armonioso, tu salada fragancia
Y tus colores y músicas sonoras
Me dan la sensación lejana de mi infancia]
En que suaves las horas
Venían en un paso de danza reposada
A dejarme un ensueño o regalo de hada.

Mar armonioso
Mar maravilloso
De arcadas de diamante que se rompen
en vuelos]
Rítmicos que denuncian algún ímpeto
oculto,]

Blanco y azul tumulto
De donde brota un canto
Inextinguible,
Mar paternal, mar santo,
Mi alma siente la influencia de tu alma
invisible.]
Velas de los Colones
Y proras de los Vascos,
Odiadas y azotadas de ciclones
Ante la hostilidad de los peñascos,
O galeras de oro,
Velas purpúreas de bajeles

Que miraron el paso del toro
Celeste, con Europa sobre el lomo
Y los cuernos brillantes salpicados de
espuma;]
Seguidos del sonoro
Tropel de los tropeles
Tropel de los tropeles de tritones.
Brazos salen del agua y lanzan como
Margaritas y piedras preciosas,
Mientras en las revueltas extensiones
Venus y el sol hacen nacer mis rosas.

Rubén DARÍO

LA ESCENA, LA CALLE Y LAS NUBES

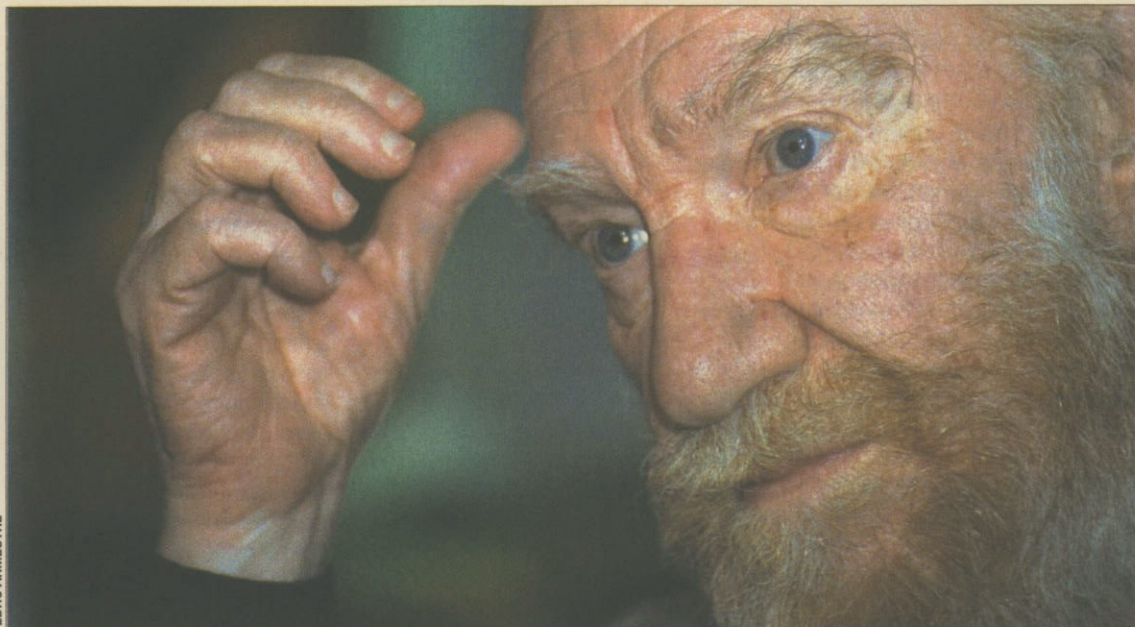
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Espasa Calpe. Madrid, 1999. 214 páginas, 2.500 pesetas

Hace muy poco publicó Fernán-Gómez una novela breve, *Oro y hambre* (Muchnik Ed.), que recuerdo aquí por un doble motivo. Porque no merece haber pasado tan desapercibida y porque en ella el autor condensa su manera de concebir el oficio de narrador. Se trata de un relato picaresco con todos los rasgos del género (autobiografía, penalidades y deseos de cambiar de clase) pero cuyo inesperado final se abre a una dimensión novedosa. El hermano Blas, el fraile de quien recibe la sopa boba el pícaro Lucas Maraña, hurta a éste sus ropas pordioseras y se lanza con ellas al mundo.

Ese desenlace se alcanza con una buscada simplicidad en la forma y convierte una historia que parecía tópica en una sugestiva insinuación sobre la quimera de la libertad. Lo importante de la literatura —parecen decir estas y otras muchas páginas de Fernán-Gómez— no es su construcción llamativa, sino que comunique algún sentido del mundo. Esas mismas notas inspiran los veinticinco relatos recogidos en *La escena, la calle y las nubes*: casi todos refieren anécdotas sencillas encamadas en gentes más o menos comunes (salvo un Pulgarcito en versión libre y una rosa protagonista de la fábula final) y se construyen mediante procedimientos realistas tradicionales, aderezados en algún caso con el auxilio del monólogo mental o con diálogos dramatizadores.

Nada hay llamativo en cuanto a la técnica, pero todo resulta muy eficaz para crear, engarzadas las historias, un cuadro contemporáneo de aspiraciones humanas intemporales. El amor, la fidelidad, el engaño, el trabajo, las ilusiones, la bondad, el espejismo panglosiano, lo real y lo imaginado, el miedo... se traman en unas peripecias cordiales, con su punta de ironía y grandes dosis de tristeza. Tales asuntos aparecen en los tres bloques en que se divide el libro y cuyos respectivos motivos recoge el título. Primero vienen diez relatos asociados por su vinculación con la escena. Hay algo de homenaje y mucho de sentida proxi-



PEDRO ARMESTRE

midad al entorno de los cómicos, a sus fantasías y claudicaciones, y el cuento inicial, que trata de un joven confundido por las mentiras verdaderas del teatro, anuncia lo que será la espina dorsal de la obra, la escurridiza frontera entre realidad y apariencia.

El motivo teatral solo vuelve a aparecer en un par de piezas aisladas de las dos partes restantes del conjunto (*La calle y las nubes*), por las cuales desfilan personajes de variadas ocupaciones. Los últimos se caracterizan por fallarles el asidero en la realidad cotidiana y por verse envueltos en episodios con toques de fantasía. Frente a estas diferencias no grandes entre las tres partes, notables relaciones dan un carácter bastante unitario al volumen. Por un lado, se percibe una cercanía de muchos relatos al propio autor debida a datos que tienen el aire de experiencias personales y al uso pre-

El amor, el engaño, las ilusiones, lo real y lo imaginado... se traman en unas peripecias cordiales, con su punta de ironía y grandes dosis de tristeza

ferente de la primera persona narrativa. No se trata de autobiografismo directo, sino de un evitar al narrador distanciado y frío, y preferir una voz que resuena con vivencias sentidas. Por otro lado, se prima un marco espacio-temporal acotado por un ámbito urbano madrileño, chamberilero, y por una época algo anterior y posterior a la guerra, conocidos de primera mano o rescatados con la fuerza de la emoción.

Con estos rasgos, resulta difícil no sentir la proximidad de lo relatado del personaje popular que lo escribe. Y no relacionar todo ello con el clima emocional que inspira los cuentos. Hay en ellos crítica entre suave y ácida, pero sobre todo piedad, o quizá solidaridad, y una mirada comprensiva del escritor sobre sus criaturas. Fernán-Gómez prefiere a las pobres gentes, los desvalidos, derrotados o fracasados. No habla de triunfadores: sólo de soñadores o engañados. Esta predilección se refuerza con el regreso melancólico a la infancia y, sobre todo, con las varias veces que aborda la incertidumbre barroca —tan teatral— de los límites entre verdad y mentira, vida y representación, sueño y vigilia. El libro se salda con una visión elegiaca de la precaria existencia muy emotiva y cálida, tierna pero no ternurista.

Santos SANZ VILLANUEVA



PEDRO ZARRALUKI

Para amantes y ladrones

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



ARDASHIR VAKIL

El chico de la playa

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



ANAGRAMA

BAJO LAS MÁS BELLAS ...

BIEITO IGLESIAS

Premio Ciudad de Salamanca. Algaida. Sevilla, 1999. 269 páginas, 2.500 pesetas

Bieito Iglesias (Quintián, Ourense, 1957) inició su carrera literaria con varios libros de cuentos en gallego publicados en la última década. *Bajo las más bellas estrellas*, ganadora del III Premio Ciudad de Salamanca, es su primera novela en castellano. Pero sus materiales siguen siendo gallegos tanto en la historia narrada como en la configuración de ambientes y personajes, desde la procedencia aldeana del na-

rrador y protagonista hasta su paso por el mundillo social y cultural de Santiago de Compostela con una mirada crítica y una actitud paródica de sus ambiciones y estupideces. El motivo que da lugar al relato se sitúa entre lo real y lo fantástico. Se trata de unos mensajes grabados en el contestador del narrador y protagonista por alguien que se hace pasar por la mujer que fue su primer amor en su aldea natal de Ourense. Ya sean psicofonías procedentes de la difunta Olga, ya venganzas o tomaduras de pelo de alguien que conoce bien su pasado, tales mensajes impulsan a Isauro Valente a recrear ciertos episodios de su vida en un relato que él mismo considera como "un absurdo pisto de memorias deshinchadas y panadizos sentimentales" (pág. 60). El recurso cumple la función de trampolín para el acicate de la memoria del protagonista, a la vez que con su origen misterioso se crea una intriga que sólo al final será desvelada. Cuando ello ocurre se termina por comprender también el uso paródico de un fenómeno que apuntaba a causas fantásticas de orden sobrenatural y, en cambio, se queda en los límites de la más ramplona realidad cotidiana.

Como acicate de la memoria, los extraños mensajes han cumplido su cometido. Pues su destinatario, movido por tal resorte, lleva a cabo una revisión de su experiencia en los órdenes decisivos de su personalidad como son su andadura amorosa, su vida académica y sus relaciones sociales. En dicho proceso, con episodios que van desde su infancia y travesuras en el pueblo natal hasta su ocupación presente como escritor y periodista encargado de sucesos o de la cultura en Santiago, se va componiendo una singular educación sentimental en la que Isaguro da cuenta de sus amores, de su paso por el instituto y la Universidad, de su participación en la lucha clandestina contra la dictadura franquista y de su inadaptación y desencanto en

el reducto académico y político enquistado en la ciudad del apóstol. Todo lo cual se completa con el viejo procedimiento del manuscrito encontrado. Pues Isauro, descubierto ya el culpable de las grabaciones, antes de la consumación del desenlace trágico, envía los folios escritos a un amigo de infancia y compañero de estudios llamado Benitiño Ironside por su deficiencia física. Y éste lo edita con "algunas correcciones de estilo" y "leves alteraciones de la estructura".

El destinatario del manuscrito añade por su cuenta, además, significativas reflexiones autocríticas de la novela resultante. Lo cual intensifica el tono de parodia con que ha sido concebido el texto: "En el escrito de que me hizo depositario no hay una recuperación estética de los recuerdos erosionados por el tiempo (...) Isauro se limitó a consignar una serie de sucesos, de joyas refulgentes envueltas en el paño del remedo" (pág. 263). Y en efecto la novela reclama una lectura en clave de parodia, que con frecuencia da paso a la caricatura y al humor ejercitados en una ácida visión crítica de algunas situaciones costumbristas tanto en la vida de aldea como en la universitaria o en la política compostelana. También el sistema literario gallego es objeto de esta crítica, con algunas claves no difíciles de desentrañar para iniciados. Acaso se abuse algo de los lugares comunes. Algunas historias intercaladas se alejan demasiado de la acción principal. No se ha aprovechado de manera convincente la dimensión fantástica de la voz impostada en el contestador. Pero estos reparos menores no deben empañar la calidad literaria de una novela y su diversidad de registros, desde la referencia mitológica o la burla de convenciones formales hasta la visión costumbrista y la pertinente integración de términos locales.

Ángel BASANTA

ECOS DE SUCIEDAD

F. VIZCAÍNO CASAS

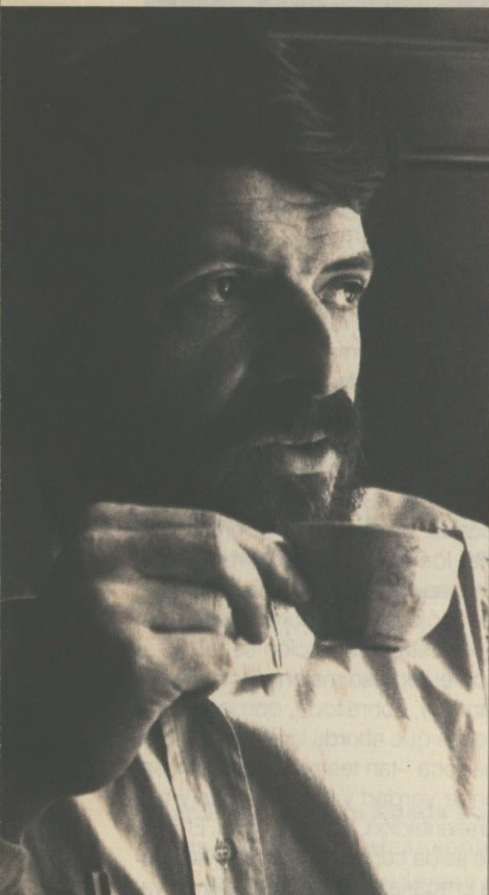
Planeta. Barcelona, 1999.

217 páginas, 2.400 pesetas

Con su habitual sorna crítica y sus reconocidas ironías apostillando situaciones, siempre de nuestro tiempo, regresa Vizcaíno Casas a la novela. A la ficción creadora de aquellos episodios sociales que invitan, a su vena de infatigable cronista de lo grotesco, a erigirse en grueso de tramas conducidas por su peculiar punto de vista y un acentuado tono sarcástico que no oculta su intención de lamentar lo que denuncia. En este caso la queja va dirigida contra los excesos de aquellos personajes dispuestos a todo por la embaucadora recompensa de fama y dinero; y la denuncia no oculta la evidencia de manifestar su indignación contra los medios de comunicación que propician y alimentan toda clase de patrañas y escándalos sentimentales. A ellos se refieren los *Eclos de suciedad* que anuncia el título, y lo que contiene, como podrán suponer sus lectores, es una farsa rocambolesca por la que circula toda la galería de ricos y famosas —reales e inventados— que cabe encontrar en un "sarao" de este género: periodistas del corazón, vidas disolutas, personajes de plástico, actuaciones inicuas... O lo que es lo mismo, me imagino, desde el presentador de un exitoso programa de televisión "por el que circulan semanalmente adúlteras famosas, homosexuales ilustres y chulos de renombre", hasta el "marqués" dispuesto a dejarse enredar en un falso escándalo sentimental con tal de recuperar su posición económica.

Con este repertorio y un largo y previsible etcétera de asuntos de sobra imaginables construye el autor una trama sencilla y lineal, entretenida con lances paródicos y episodios a veces forzados hasta el absurdo. Más humorística que agria, hay que decirlo, como corresponde a su estilo, y a su intento —así lo advierte en las palabras que preceden a la lectura— de guiarse por lo que llaman "los juristas animus jocandi: propósito de divertir".

Pilar CASTRO



Estos relatos de extrema sencillez estilística y de turbadora complejidad simbólica, están escritos con amor y humor, hechos de vida, misterio, belleza y ensoñación

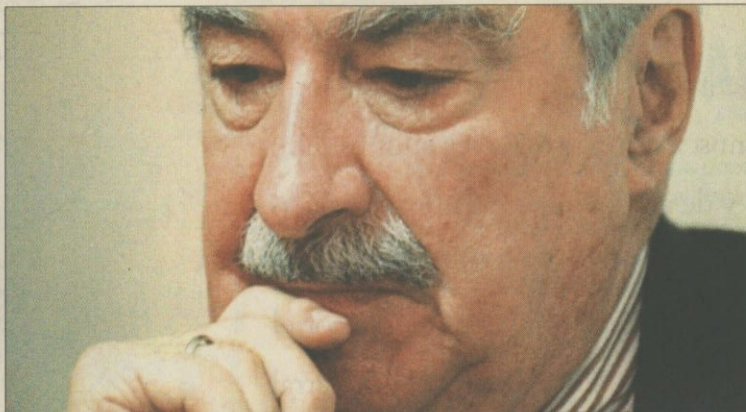
DE LECTURAS Y ALGO DEL MUNDO

ÁLVARO MUTIS

Seix Barral. Barcelona, 2000. 287 páginas, 2.500 pesetas

A diferencia de su compatriota y amigo Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis no se inició en las páginas de la prensa, pese a que en el presente volumen se reúnan textos desde 1943. Pero a lo largo de su ya extensa y brillante trayectoria no ha dejado de colaborar en los periódicos o revistas de su país, de México, donde reside, o de España, hacia la que, junto a Mario Vargas Llosa, y de forma singular, manifiesta tanta inclinación. Al margen de la diversidad temática, de las observaciones de lectura, de sus opiniones políticas y personales, de su concepción apocalíptica que le provoca el presente o de las circunstancias que trataremos de exponer en este breve comentario, lo que convendrá valorar previamente es su dimensión como prosista. Su estilo no sólo es brillante, sino que resulta preciso, alejado de cualquier tentación barroca. El libro se ha dividido en dos partes por su compilador Santiago Mutis D. según precisa su título, aunque en "Algo del mundo" descubramos también múltiples lecturas apasionadas. Quien haya frecuentado su obra se interesará por conocer los motivos o gustos personales hacia escritores que pudieron ejercer alguna influencia sobre su formación. Pero lo que apreciaremos más en la primera parte de este excelente libro serán sus originales interpretaciones, su capacidad para descubrir recónditos significados o aspectos de una obra que nos permite admirar o considerar a otra luz. Los más antiguos pueden ofrecernos una idea de lo que supuso para Mutis (y para otros escritores de su promoción) el descubrimiento de W. Faulkner (del que se comenta *Luz de agosto* y *Santuario*, Joyce o el Conde de Lautréamont, cuyas huellas podremos percibir, sin duda, en su propia obra y en la de algunos de sus coetáneos. Acostumbrará a valorar también las traducciones. La ordenación de los escritos, no siempre fruto de colaboraciones en periódicos o revistas, no sigue el orden cronológico.

Sus opiniones revelan una concepción abierta del proceso litera-



rio. Mutis no formó parte del llamado *boom*, aunque estuvo muy próximo a él. Al comentar la novela del argentino José Bianco, uno de los impulsores de la revista "Sur", *La pérdida del reino*, asegura: "pasó casi inadvertido porque se publicó en 1972 cuando la histeria del *boom* llegaba a sus más lamentables excesos". No encontraremos en estas páginas referencias abundantes a la literatura hispanoamericana. Mutis

se inclina por la literatura europea, por los clásicos latinos (su reflexión sobre Tácito y el papel de la calumnia merece ser recordado), advierte la decadencia de la poesía española después de la generación de los años veinte: "la poesía peninsular cayó en uno de los períodos más oscuros y pobres de su historia". Y considera que el testigo pasó a tierras americanas. Las opiniones de Mutis son extremadamente radicales, como lo es el pensamiento político que subyace y se manifiesta en los artículos dedicados a la actualidad no literaria. Su pesimismo es también radical, más extremo aún que el de Jorge Luis Borges. En un artículo de 1981 describe cómo llegaron a conocerse a raíz de una intervención en la universidad de Quito. La anécdota no sólo refleja la posición de ambos escritores. En el caso de Mutis manifiesta su constante defensa, sus conocimientos y su particular inclinación hacia la disidencia intelectual que se manifestaba en la ex-URSS. No sólo conoce bien la poesía de Ana Ajmátova, sobre la que escribirá, sino que se muestra atento especialmente a los testimonios de aquellos autores que se prodigaron durante "el deshielo", algunos de los cuales sólo vieron la luz en francés o en inglés. Su anticomunismo resultará, como puede observarse, visceral. Mutis no disimula su admiración por F. Mauriac, hacia el espíritu inglés, hacia la monarquía como institución (dedica dos artículos del libro al Rey Don Juan Carlos; páginas 154 y 186), pero aludirá también al terrorismo

etarra y a la posición del rey (pág. 176) y se manifiesta como un "monárquico absoluto" a raíz de la muerte del rey de la Arabia Saudita: "la importancia de la noticia radica no en la legendaria y espléndida historia de la dinastía de los Reyes del Desierto, aleccionadora y llena de una substancia medieval que hace soñar a quienes seguimos fieles y convencidos de las ventajas de la monarquía absoluta". Excelente conocedor de la historia, distingue entre el fascismo y dictaduras militares latinoamericanas, defiende la figura del zar Nicolás II, al que califica de "mártir", arremete sin misericordia contra las formas de vida estadounidense. Su artículo sobre Las Vegas es una auténtica joya. Defiende a los exiliados españoles que llegaron a América, a quienes prefiere calificar de "refugiados". Su novelista preferido es, sin duda, Proust. Sin embargo, su conocimiento de las obras de Dostoievski o Conrad permite advertir su frecuentación e, incluso, rasgos comunes. Pero sobre algunas novelas de Thomas Mann se manifiesta demoledor.

Este volumen de Álvaro Mutis no es tan sólo un repertorio de opiniones más o menos cohesionadas (lo que no dejaría de ser del mayor interés), sino que, a través de sus notas y observaciones, podemos advertir un pensamiento coherente, original y polémico. Mutis, como todo gran escritor, no deja de ser un moralista (de ahí el modelo Mauriac), con una personal concepción del mundo y, en su caso, del hombre y su futuro en la tierra, de la estética, de la cultura.

Estas páginas, escritas desde la lucidez, nos confirman la solidez de la obra del escritor colombiano, tan liberal en sus razonamientos. Pese a su rabiosa americanidad, puede considerarse por sus comentarios como el escritor latinoamericano contemporáneo más europeo, incluso más que ciertos europeos, lo que no dejará de entenderse como una contradicción dada la naturaleza de su obra creativa.

Joaquín MARCO

Argumentos

José Antonio Marina
Marisa López Penas

Diccionario
de los sentimientos

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Un libro muy esperado
Un libro imprescindible
Un libro apasionante

ANAGRAMA

ALBERTI INÉDITO

PROSAS ENCONTRADAS

Versiones íntegras de textos censurados, artículos desconocidos e inéditos, desperdigados en minúsculas revistas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, de aquí y de allá; prólogos a libros no nacidos, papeles sueltos, conferencias... Prosas encontradas, en fin, del poeta Rafael Alberti y recopiladas durante cincuenta años por el hispanista Robert Marrast, verán la luz en un libro que Seix Barral publica esta misma semana. Es más que una nueva edición, la tercera, de las *Prosas Encontradas*, que la editorial Ayuso publicó censuradas en los años 70 y 73. Se trata de la edición aumentada, corregida, ordenada y completa de casi un centenar de prosas del poeta que no aparecen en sus obras completas. Es, pues, un libro importante. A Rafael Alberti nada le era ajeno: la pintura, la poesía, la política, el teatro, los amigos, todo encuentra acomodo en estas *Prosas Encontradas* del poeta. En su extenso prólogo, Robert Marrast da fe de la fecha y el lugar de nacimiento de cada texto, que aparecen en orden cronológico, entre 1923 y 1984, así como de sus investigaciones y rescates, en muchos casos, laboriosísimos. El texto de Valle-Inclán que publicamos en esta página lo escribió el poeta en 1984 para "decirlo" en París junto a Nuria Espert con motivo del estreno de *Luces de Bohemia* y nunca ha sido publicado. El de Bécquer y el de Baudelaire aparecieron en su día en revistas casi clandestinas.

[Valle-Inclán]

De nuevo aquí en París, extraño dios silvestre, don Ramón, arrastrado esta vez de las barbas cabrías por la mano segura de Luis Pasqual, el tan joven director del Centro Dramático Nacional, de España. Yo que te he visto siempre, que te vi, que te he seguido siempre con sorpresa, desde los lejanísimos años madrileños de la dictadura del general Primo de Rivera, hasta los rutilantes días junto a tí en aquella Academia de Bellas Artes de Roma, sintiendo salpicada tu figura por los chorros de agua de los grotescos mascarones, ninfas, tritones y neptunos de las maravillosas fontanas, escuchando tus inventadas fábulas sobre los mirtos de los jardines, señalando con tu solo brazo las victorias aladas de los puentes, sobre las altas balastradas, vecinas al sueño de las cúpulas...

Ahora, aquí, en este París de hoy, te queremos decir, ofrecerte, como anticipado homenaje a tu desgarrado esperpento *Luces de bohemia*, el retrato que hiciera de tu rara figura tu genial amigo Rubén Darío, el poeta indio nicaragüen-

se que dialoga contigo en la heladora tarde entre las sombras de los cipreses y los sepulteros del entierro de Max Estrella, el desvalido poeta ciego de tu obra; y luego, en medio, entre mis nocturnos romanos, hacer oír tu melancólica y mojada voz galaica campesina; las burlas extravagantes entre los saltos y las apariciones de los animales y pájaros de tu Bestiario, en la vieja Casa de Fieras, de Madrid, seguidas del repiqueteo siniestro del martillo, el tam-tam que prepara el patíbulo para el gitano que van a ajusticiar en medio de una plaza pueblerina.

Don Ramón María del Valle-Inclán, real e imaginado Marqués de Bradomín: desde aquella tan larga, despacible noche oscura de mi exilio romano, en la que casi siempre anduvieron enredadas tus llovidas barbas de "viejo dios esquivo y altanero", ven aquí, ahora, con nosotros, bajo este cielo invernal de París, a contemplar cómo ha subido el sol ya universal, definitivo de tu mañana.

(1984)

Rafael ALBERTI



VIENE AQUÍ RAFAEL

Viene aquí Rafael: él que conocí, intemporal, joven al trasluz en su efígie de cabellera blanca y ojos vivacísimos, siempre aquel joven de la "Resi" a quien le parecía "un señor muy mayor" el retrato cinematográfico que de él hizo Bardem en su serie sobre Lorca; aquel Rafael, a quien no creo traicionar ninguna confidencia si recuerdo que Claudio Guillén define coloquial y afectuosamente como "un talentazo"; la evidencia misma del talento en su máximo ámbito, en efecto, en la asombrosa variedad de su poesía y en el repertorio verdaderamente deslumbrador de sus prosas. Leyéndolas, me conmovía en ellas algo más que la sostenida persistencia de unas dotes artísticas a toda prueba en cada pliegue o repliegue de cada texto, algo más —y ya sería mucho, también— que una inteligencia que nunca desfallece y da siempre ágiles quiebros súbitos e inesperados; lo que por encima de todo aquí me conmueve es, por una parte, la capacidad de ser siempre un escritor joven, y, por otra, el sentido infalible de la expresión verbal justa y el don de síntesis. Estas últimas cualidades son las propias del verdadero gran poeta, y se dan en Alberti en grado extremo. Cierto es que a veces la prosa que pretende ante todo ser poética no es buena prosa; no menos cierto resulta, por lo demás, que no hay mejor prosa que la que escriben los grandes poetas. Para encontrar, en la literatura española contemporánea, prosa a la vez tan aquilatada en su criterio, tan llena de apuntes certeros y tan ceñida, concisa y eficazmente, a su propósito esencial, habríamos de acudir al Juan Ramón Jiménez de *Españoles de tres mundos*; y, para hallarle parangón fuera del ámbito hispánico, sería preciso pensar en la prosa de Baudelaire, que no por azar atrajo a Alberti.

Más aún que en algunos de sus versos, Alberti afecta en sus prosas atenerse a un "desorden im-

puesto", a una "prisa" a una "urgente gramática necesaria", para decirlo con palabras de un célebre poema suyo recogido en *Entre el clavel y la espada*. Esta *Captatio benevolentiae*, esta máscara o careta de "pobrecito hablador", nada tienen que ver, ni en la prosa ni en los versos albertianos, con la realidad efectiva, esto es, con la irradiación de una personalidad extraordinariamente atractiva, activa y dinámica y familiarizada en grado excelso con todos los parajes del orbe literario; casi un verdadero paisajista de la historia de la literatura, pero no meramente en el sentido museográfico, sino con la infrecuente virtud —que su amigo Louis Aragon poseyó también en forma soberana— de convertir en contemporáneas todas las manifestaciones literarias de la tradición poética del propio idioma, y en prolongaciones de esta tradición y de la figura del poeta que él eligió encarnar todos los elementos de la contemporaneidad.

Burla burlando, lo que Rafael Alberti escribe en estas hojas a veces voladeras es "otra" historia —"su" historia— de la literatura española, en una prosa cuyo aparente ademán ingenuista oculta una profunda familiaridad con los veneros últimos de la lengua, capaz de despertar en ellos, con el deje de un adjetivo, en breves líneas o imágenes rápidas y pugnaces, la reverberación de resonancias —ecos o tintineos— con las que el castellano dialoga consigo mismo, y la poesía con la poesía. ¿Qué es, con todo, lo que así, nítido, en el silencio del libro, oímos como un lejano diapasón, como si viéramos que destella en la página en blanco? ¿Qué nos llama así, qué nos habla de nosotros mismos, tan próximo? Ninguna duda nos cabe: lo que estamos oyendo es la voz de la poesía, esto es, la voz de Rafael.

Pere GIMFERRER
de la Real Academia Española

Baudelaire, diarios íntimos



Entre las obras póstumas de Baudelaire, figuran estos dos admirables diarios íntimos: *Cohetes* y *Mi corazón al desnudo*. Ambos fueron publicados fragmentariamente, por vez primera, en *Le Livre* (septiembre de 1884, nº 57), no apareciendo la edición original, aunque expurgada, hasta tres años más tarde, es decir, en 1887. Varias ediciones, pero siempre incompletas, por razones morales sobre todo, siguieron a ésta. Sólo en 1917, y al cuidado de Ad. Van Bever, vio la luz el texto correcto, según los manuscritos autógrafos del poeta. Ese texto es el que ha seguido Y. G. Le Dantec para su reproducción en las *Obras de Baudelaire* (La Pleiade, 1931-1952), aparecidas en dos volúmenes, y el mismo que yo he utilizado para la traducción castellana. De *Le Dantec* he tomado algunas de sus notas aclaratorias, más que nada de ciertos nombres de personajes hoy olvidados, de ciertas circunstancias en que fueron escritos determinados pasajes de estas desgarradas y luminosas confesiones.

Decimos "confesiones", porque pensaba Baudelaire con sus diarios, sobre todo con el segundo —"Mi corazón al desnudo", título traducido de Poe—, crear un libro cuya sinceridad y valentía dejarían "pálidas las *Confesiones* de Juan Jacobo Rousseau". ¡Terrible pro-

pósito, que ni él mismo llega a cumplir plenamente! ¿Subsistiría alguien sobre la Tierra si cada hombre hubiese confesado a otro todos sus pensamientos? Creo que hasta nuestros primeros padres, Adán y Eva, se habrían asesinado mutuamente al pie del Árbol paradisiaco de la Ciencia.

Pero así y todo, nada mejor en la literatura universal que estas rápidas, a veces rapidísimas notas para conocer la autobiografía de un alma extraordinaria. Autobiografía de un alma en profundidad, tanto hacia arriba, como

hacia abajo: es decir, más allá del séptimo cielo de la luz, de los siete subterráneos de las tinieblas.

No comprende ni puede querer en toda su extensión al poeta de *Las flores del mal*, quien no haya buceado por las azoteas y sótanos de estos diarios íntimos. Por ellos, repetido, pasa el ancho aleteo de algunos de sus más hermosos poemas: "El balcón", "Invitación al viaje", "El abismo...", saltándonos, de pronto, observaciones, versos puros de su mejor estirpe:

Las tinieblas verdes en las tardes húmedas del verano;

y sus contrastes, sus calculados claroscuros —pensamientos que se dirían sacados de un pozo a medianoche para verterse, de improviso, sobre la espada tibia de los más tranquilos durmientes: *Cuando un hombre se mete en la cama, casi todos sus amigos sienten un deseo secreto de verle morir; unos, para comprobar que tenía una salud inferior a la suya; otros, con la esperanza de estudiar una agonía.*

Baudelaire rabia, se encoleriza, se desespera hasta quedar extenuado, impotente para luchar contra la mediocridad que lo aplasta. En medio de una burguesía creciente e insensibilizada, él Baudelaire, su gran poeta, no puede por menos de reaccionar contra ella, insultándola con ferocidad. Pero ¡cuánta dulzura, cuánta grave

melancolía e inefabilidad bajo este caparazón defensivo!

Baudelaire mete de cabeza en su Infierno todo cuanto le disgusta o detesta. Dante castigaba a sus condenados con penas terribles, pero grandiosas. Baudelaire, en cambio, lo hace sólo con el desprecio frío de una alusión ligera, como de pasada, que parece advertir: "Para desarrollar mañana."

Cuando Baudelaire escribe: *cauchemar*, pensamos temblorosos: ¡Qué palabra tan vigente, tan aplicable hoy a nuestra vida! ¿La inventaría el poeta para nosotros?

A pesar de lo lugar común, de lo "poncif" —como él hubiera dicho— que hoy ya son algunas de sus máximas, ¡qué buenas bombas todavía para colocar a la puerta de ciertas gentes con las que aún nos tropezamos!

Tal vez su catolicismo, su fe en Dios y su Satanás nos reviente ahora, pero no con la misma intensidad que el ateísmo que practican ciertos burgueses de hoy, incapaz de excluir la más humillante explotación del hombre...

¿Qué nos seduce hoy más en el Baudelaire de estos diarios íntimos? Su disconformidad con lo que le rodea. Época todavía la nuestra de tironazos y patadas, sentimos vivo en nosotros su rechinar de dientes, su salivazo de cada mañana

contra el horrible rostro del medio que le había tocado soportar y que le rebajaba hasta hundirlo.

Leyendo ciertas páginas de estas confesiones, se siente un infinito amor por Baudelaire; ganas de salir a buscarle en la noche a su "golfo de sombra", para decirle, con una mano grande, llena de corazón, lo que él al lector en el primer poema de *Las flores del mal*:

Mom semblable, mom frère!

Difícil sigue siendo volcar en otro idioma a un poeta, y más a un Baudelaire, que dejó escrito en estos mismos diarios: Sé siempre poeta, incluso en prosa. Lo apenas anotado, lo esbozado quizás en las oscuridades de una alcoba, en medio del insomnio, con tinta extraída de la sangre; índice de pensamientos, de ideas vagas, incorpóreas, que no tuvo vida para desarrollar y, menos para retocar o acaso suprimir de un plumazo, me han hecho andar a tientas en algunos pasajes de mi traducción. Que se me perdonen los posibles errores, las involuntarias torpezas. Pero nadie habrá puesto más amor, conciencia y humildad en el traslado al castellano de estas maravillosas páginas.

Playas de Punta Fría,
Uruguay, 1943

Rafael ALBERTI

Nota sobre Bécquer

Sólo treinta y cuatro años vivió para el romanticismo español el poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). En el ambiente mediocre de la pobre burguesía de España se desarrolló tristemente. Con seguridad, la más pura voz lírica de este momento. Y la más desconocida. Perdido en redacciones sórdidas de periódicos y en odiadas oficinas, llenos sus ojos de cipreses, balcones, abanicos, ruinas y enredaderas, su vida se diseca, aplastada, en medio de una increíble miseria y abandono. También la burguesía de nuestro país, como la de tan-

tos otros, cuenta con este crimen: el de haber ignorado a uno de sus más grandes poetas, dejándolo morir verdaderamente de hambre. Hasta la policía, una noche, lo detiene en Toledo, como vagabundo, cuando él estudiaba la arquitectura mudéjar. El ensayo que Bécquer y su momento necesitan, no cuenta con el espacio necesario en este número de *Nueva Cultura*. Pero lo prometemos para más adelante.

Problemas de la Nueva Cultura,
Valencia, abril de 1936, nº1

Rafael ALBERTI

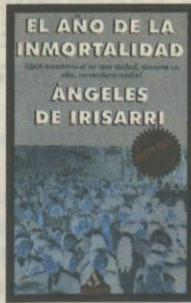


LAS DROGAS QUE TOMAMOS

Susan Aldridge

Trad. M^a Luisa Rodríguez
Alianza
407 páginas, 1.600 ptas.

Cada vez se cree más en la magia de los productos farmacéuticos y de las drogas. El año pasado los españoles consumieron 1.000 millones de pastillas de las cuales un buen número pertenecía a lo que los médicos denominan "fármacos para la mente". En lo que se refiere a las llamadas por los especialistas "drogas de uso recreativo", distintos intoxicantes que crean adicción, no se pueden dar números pero sí afirmar que su consumo sigue en aumento. Añádase a lo anterior el universo de los consumidores de las llamadas "alternativas naturales": vitaminas, hierbas y minerales, y se tendrá el marco de referencia de este libro. Su autora, la médica inglesa Susan Aldridge ofrece al lector una visión amplia pero concisa y sin tecnicismos de substancias consumidas todos los días por millones de personas. En estas páginas se analizan las características y los efectos, tanto directos como secundarios, de medicinas y drogas de uso cotidiano. **Bernabé Sarabia**

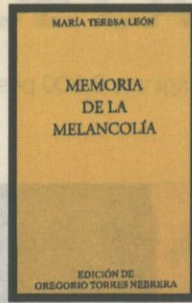


EL AÑO DE LA INMORTALIDAD

Ángeles de Irisarri

Col. Mitos bolsillo
Mondadori
187 páginas, 995 ptas.

Ya ha demostrado repetidas veces Ángeles de Irisarri sus habilidades como contadora de historias. En ésta, escrita en la clave apocalíptica de novelas como *Fahrenheit 451*, de Bradbury o *Un mundo feliz*, de Huxley, la narradora zaragozana nos plantea un argumento trazado a partir de una descabellada pregunta: ¿Qué sucedería si en Madrid no muriera nadie durante un año? Responde a esta cuestión una trama a medio camino entre la ciencia-ficción y la parodia, que alían algunos enfrecidos personajes de opereta. Irisarri llega hasta el juego metaliterario. No sólo la novela entera se debe a la invención de uno de los personajes, también ella misma, ya que la autora aparece al final, como una víctima más de la peculiar situación que atraviesa Madrid. Un relato que se bebe de un sorbo, y que no desmerece al género ni a los anteriores trabajos de su autora. **Care Santos**

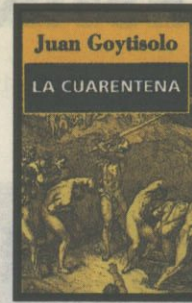


MEMORIA DE LA ...

María Teresa León

Ed. de G. Torres Nebrija
Castalia
544 páginas, 2.500 ptas.

Autora de cuentos, novelas, biografías noveladas, María Teresa León nos dejó lo mejor de su obra en las memorias que comenzó a escribir, a finales de los años sesenta, en su exilio romano. Son los recuerdos de una mujer singular, nacida en Logroño en 1903, que compendia en su vida las ilusiones y las sombras del siglo XX. En compañía de Rafael Alberti, fue protagonista de los apasionados años republicanos, del fracaso de la guerra civil, de un largo exilio. Por las páginas de *Memoria de la melancolía*, tersa prosa con ráfagas de lirismo, cruzan los nombres fundamentales del siglo, también muchos héroes anónimos. Quizá la historia política que se nos cuenta esté vista demasiado en blanco y negro. Hoy sabemos del comunismo cosas que, en 1970, fecha de la primera edición, María Teresa León no podía o no quería saber. Terminan estas memorias con un "continuará" que no fue posible: la niebla de la desmemoria se abatió sobre la autora poco después, y hasta su muerte, en 1988, sobrevivió "donde habita el olvido". **J. L. García Martín**



LA CUARENTENA

Juan Goytisolo

Col. Bolsillo
Alfaguara
175 páginas, 825 ptas.

Según la tradición musulmana, después de la muerte el alma permanece en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, abrigada por un cuerpo sutil como el que tenemos en sueños. A ese periodo hace referencia esta novela, donde aflora el mejor Juan Goytisolo, en la que el narrador acompaña el alma de una amiga muerta a través de su viaje al reino del más allá. Atractivo planteamiento al que se suman para bien los enormes conocimientos que del mundo islámico tiene su autor y las referencias a la "Divina Comedia" de Dante -inevitables, pero magníficamente entrelazadas en la ficción- para desembocar en una historia de hondura filosófica, acertada carga lírica y temática poco común en nuestra tradición literaria. Todo ello, además de una sólida trama argumental, de equilibrado tempo narrativo y hábil desenlace. ¿Qué más se puede pedir? **C. Santos**



LA NUBE EN PANTALONES

Vladimir Maiakovski

Traducción de J. M. Prieto
Mitos Mondadori
69 páginas, 395 pesetas

A vueltas con la vanguardia y la revolución, Vladimir Maiakovski -nacido en Bagdadi (Georgia) en 1893 y muerto en Moscú en 1930-, participó activamente en el movimiento futurista y colaboró en la redacción de los manifiestos *La bofetada al gusto público*, de 1912, y *Del cubismo al suprematismo*, de 1915. La revolución bolchevique, en la que tomó parte activa, acabó por pasarle por encima hasta empujarle al suicidio, pero antes, en su época vanguardista, redactó un espléndido puñado de versos, escandalosos y libres, de los que ya existían versiones al castellano en Visor y Losada y de los que ahora José Manuel Prieto nos ofrece una nueva traducción. Así, el que da título a este breve volumen, "La nube en los pantalones", o "La flauta espinazo". Además, se recupera "A plena voz", escrito a finales del 1929, en el que se confiesa confiado de que "mi verso llegará por encima de poetas y gobiernos". Afortunadamente. **María Grau**

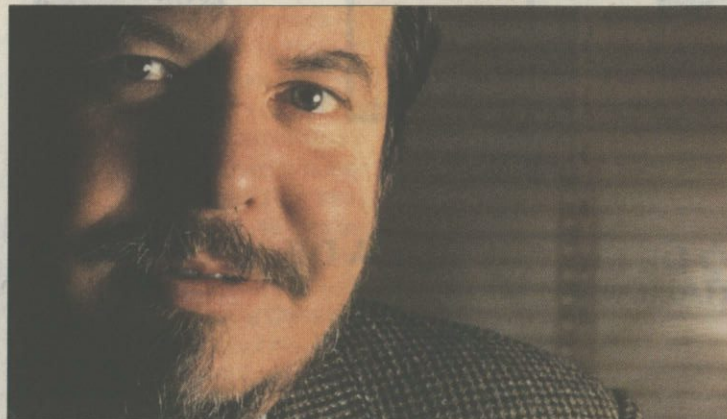
VIAJE A PALESTINA

LUIS REYES BLANC

Premio Grandes Viajeros 1999. Ediciones B. Barcelona, 1999. 235 páginas, 2.200 pesetas

El último premio Grandes Viajeros lo ha obtenido el periodista Luis Reyes, que fue corresponsal de "Tiempo" y de los diarios "Madrid", "Información" y "El País". Su condición de enviado especial sobre todo en conflictos en Oriente Próximo y África, y últimamente de observador internacional en elecciones en zonas fácilmente inflamables (Bosnia-Herzegovina, Palestina y El Salvador), le ha permitido viajar y profundizar en el conocimiento de estos pueblos. Con *Viaje a Palestina* Reyes Blanc muestra dominio en la materia. No nos encontramos exactamente ante el relato de un viajero: falta esa expectación de quien descubre un paisaje o una cultura. No es un típico libro de viajes, sino más bien una guía turística de Palestina, y muy especialmente de Jerusalén, escrita por quien sabe hacer memoria de los hombres y las piedras que han protagonizado la historia de Israel desde la Guerra de los Seis Días hasta hoy. En esta ocasión nuestro guía ha conseguido que el olor a pólvora y a sangre no nos abandone en ningún punto del viaje. Por eso hay que reconocer que tampoco estamos ante una guía turística al uso. El caso es que las piedras en Jerusalén tienen un largo pasado de matanzas y destrucción, pero también un presente. De modo que en Reyes, historiador, observador, analista más que viajero, ha vencido el sentido de la responsabilidad al gusto por el ocio. Ha utilizado el mapa, el callejero, para contarnos cómo se ha construido esta ciudad a lo largo de milenios de represión, rapiña de reliquias y merendola de santos lugares, guerras de religión y racismo.

En pocas ocasiones aparece el yo, la anécdota o la peripecia del autor. Cuando lo hace a veces es para recomendar una pizzería o un hospedaje, lo que contribuye a darle al texto ese aspecto de guía. El viaje aquí es metáfora. Como todo libro es viaje, viaje es el acercamiento, como quiera que se haga, a un lugar. Reyes sabe tanto de Jerusalén que nos cuenta lo que realmente interesa. Gracias a que co-



Nuestro guía consigue que el olor a pólvora y a sangre no nos abandone en ningún punto del viaje. No estamos ante una guía turística al uso

noció Israel en los años 60, ha podido analizar la evolución de este pueblo con perspectiva y poso. Nos retrata con eficacia y amenidad a los protagonistas de la historia reciente de Israel, como a Isaac Rabin y Yaser Arafat, y a otros hombres decisivos que han contribuido a asentar o a dinamitar el proceso de paz: Motta Gur, Moshe Dayan, el doctor Goldstein (el terrorista que asesinó a cuarenta palestinos en Hebrón), Menahem Begin (premio Nobel de la Paz con cientos de esqueletos en el armario), Netanyahu...

Cuando aparece ese yo del autor, la lectura se beneficia de breves momentos de acción y emoción ante el peligro, de reflexiones llenas de humor, y de testimonios excepcionales. Hay sentencias de Reyes crudas pero formuladas con gusto por el chiste: "...si Göring desenfundaba la pistola cuando oía la palabra cultura, en Palestina cuando se oye la palabra arqueología se saca toda la artillería". Como ejemplo de la tensión ambiental de una ciudad repartida entre etnias e iglesias, Reyes habla de las tres Nochebuenas diferentes y acuña la frase "flipar por sobredosis de misas del Gallo". Pero el lector no está para risas. Jerusalén es un "misil a punto de hacer explosión". Es un animal muerto de cuyos miembros tiran las fauces de demasiadas bestias. El recorrido por la Ciudad Vieja explica cómo

mo toda la ilustrada preservación de monumentos "encubre y se basa en una operación de limpieza étnica". Descubrir con detalle que el pueblo víctima del racismo y de un genocidio, es racista y genocida, no le lleva a uno de optimismo.

El viaje empieza realmente cuando Reyes deja atrás la Ciudad Santa. Nos hace memoria de los kibbutz, esas granjas comunistas creadas por judíos izquierdistas procedentes de Europa Oriental, decisivas en la colonización sionista que dio lugar al Estado del Israel. Nos relata el hallazgo y las vicisitudes de los "rollos del Mar Muerto". Nos describe el "espíritu de Masada", la fortaleza en la que se suicidaron los judíos zelotes asediados por la X Legión romana: el espíritu que alienta "la opción del gobierno de Israel de utilizar armas atómicas y provocar un holocausto nuclear en Oriente Medio si alguna vez se vieran vencidos por los ejércitos árabes en una guerra convencional". Desmoralizante este viaje por una Gaza anegada en detritos, un Hebrón subterráneo de palestinos hacinados, los guetos de Tel Aviv... Penoso que un quince por ciento de la población se plantee abandonar el país, convencida de la imposibilidad de progresar en paz, harta del integrista y la ultraortodoxia.

Román PIÑA

VIAJE AL PAÍS DE LAS ALMAS

JORDI ESTEVA

Pre-Textos. Valencia, 1999

148 páginas, 3.800 pesetas

Este libro es una mezcla sabia y sugerente de viaje de aventuras, fotoperiodismo y antropología visual. Su autor, Jordi Esteva (Barcelona, 1951), publicó en 1995 *Los oasis de Egipto*, y, un año más tarde, *Fortalezas de barro en el sur de Marruecos*. Ahora estamos ante un volumen de mayor complejidad conceptual y belleza narrativa. Esteva nos lleva, apoyado en más de un centenar de fotografías, al bosque tropical de Costa de Marfil para, desde allí, desvelar el misterio de las ceremonias animistas y reivindicar creencias, formas religiosas en trance de desaparición.

Situada en el Golfo de Guinea, Costa de Marfil se independizó de Francia en 1960 y ha conseguido, sobre todo en comparación con su vecina Liberia, cierto grado de desarrollo y prosperidad. Todo ello sin dejar de pagar tributo a la explotación. Como señala el autor, "entre 1977 y 1987, Costa de Marfil perdió el 42 por ciento de su masa forestal; un desastre ecológico y triste récord mundial, si consideramos que Brasil perdió tan sólo el 4 por ciento."

El animismo cree en innumerables seres espirituales que pueblan la Tierra y se ocupan de los asuntos individuales y tribales de la vida cotidiana. Pueden ayudar, dañar e incluso acabar con la vida de las personas. Aunque extendido hasta la época de los grandes descubrimientos en pequeñas manchas por todo el planeta, el animismo es considerado por muchos como una "superstición primitiva", y en Costa de Marfil se encuentra en retroceso frente al cristianismo y al islamismo, dos grandes formas religiosas de mayor articulación. Antropólogos y teólogos siempre han tenido ante la plasticidad del animismo cierta dificultad para explicar el modo —las ceremonias y rituales— a través del cual los animistas creyentes se comunican con sus deidades. De ahí que este libro, mezcla de fotografía y texto entreverado de diario personal y reflexión, tenga, junto al goce estético, la virtud de preservar la memoria.

Bernabé SARABIA

EL NACIMIENTO DE CARMEN

CARLOS SERRANO

Taurus. Madrid, 1999. 364 páginas, 3.000 pesetas

Autor de una obra ya extensa que tiene su referencia fundamental en el estudio del 98, Carlos Serrano es una personalidad singular en el hispanismo francés. Hijo de español, y bonaerense de nacimiento, la hondura de sus raíces francesas queda de relieve en aspectos nimios como el empleo veleidoso de las preposiciones al escribir o en otros de mayor calado, como el distanciamiento inquisitivo de quien viendo lo que para él no es habitual repara ingeniosamente en aspectos significativos de la realidad española de los dos últimos siglos. De hecho, sólo un francés podría preguntarse por lo peculiar de los nombres españoles, e iberoamericanos, de mujer formados por advocaciones marianas con frecuentes referencias toponímicas o a estados afectivos y su relación con rasgos de identidad nacional. De cosas así se ocupa *El nacimiento de Carmen*, un libro que abunda en el laboreo de ese filón historiográfico que descubrió P. Nora en "los lugares de la memoria", el conjunto de símbolos, ritos, sitios y monumentos en que se materializan las identidades nacionales o políticas. Bien es

verdad que todo eso y las mismas identidades suelen ser producto de elaboraciones más bien recientes. Hay sobre todas estas cuestiones un amplio corpus teórico y algunas conclusiones sólidas que Serrano resume con claridad y acierto en el prólogo de su libro.

El conjunto del mismo lo forman una docena de estudios sobre algunos de esos "lugares de la memoria" españoles: bandera, himno, rotulación de calles, fiesta nacional. No hay mucho nuevo en las páginas dedicadas a estas cosas, aunque Serrano las aborda con una amplitud de perspectiva que permite poner en relación el caso español con otros, o tomar en consideración junto a símbolos nacionales oficiales otros alternativos como la *Internacional*; igualmente, lo hace con un rigor escrupuloso en la precisión de los detalles que abulta más que algún pequeño descuido (Cromwell, muerto muchos años antes, nada tuvo que ver directamente con la Revolución de 1688); o ciertas omisiones. La mayor extensión del volumen se dedica a los monumentos patrióticos, centrándose en los dedicados a perso-

najes de la guerra de Cuba y, por ser un período que Serrano conoce muy bien, aporta noticias y sugiere conclusiones interesantes, aunque no siempre sea fácil seguirle.

Serrano se orienta claramente por el modo de escribir historia que hace su objeto de los discursos o modos de expresión y símbolos de grupos sociales o culturales y su deconstrucción, y haciéndolo deriva frecuentemente en ejercicios retóricos que pueden ser brillantes pero no siempre esclarecedores y que más que explicar parecen a veces contentarse con el "cosí é si pare vero", dando de lado a aspectos prosaicos pero básicos. Así, la profusión monumental a fines de la Restauración, además de con supuestas necesidades de reafirmación discursiva en el espacio público, ¿no tendrá algo que ver con presupuestos municipales más saneados entonces? A ello une un gusto por el tono chacotero que puede servir de recurso distanciador o de vínculo cómplice con aquellos lectores que lo encuentren chistoso, pero poco explica sobre las razones de fondo de todo un proceso cultural y político. Por eso en par-



te, los capítulos sobre cármenes y montserrats que tantas sugerencias contienen dejen cierta insatisfacción y no muchas certidumbres sobre si las modas onomásticas del pasado fueron o no vehículos de nacionalización.

Demetrio CASTRO

EN PLENA BOHEMIA

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

Edición de J. L. García Martín. Libros de Pexe, 1999. 275 páginas

Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) fue un hombre extraño. Extraño, por conflictivo, en su vida personal, y menos extraño, por olvidado, en su literatura, que siempre tuvo el deje modernista en tiempos incluso en que el modernismo había sido superado. De Gómez Carrillo se edita ahora *En plena bohemia*, seguido de *Día por día* y *El último café literario*, tres obras memorialísticas que tratan el descubrimiento en 1891 y la pasión que sintió siempre por París, por sus cafés y la vida bohemia. Como obras literarias hoy no nos dicen mucho; tal vez sea su prosa, el excesivo tono de época, su poco nervio como contador de historias, pero son otros sus encantos: la bohemia pa-

risián y sobre todo la exacta plasmación sociológica de lo que era la sociedad de París. *En plena bohemia* es una novela de iniciación o formación, pues relata la apropiación íntima y personal que Gómez Carrillo hace de la cultura francesa, de la vida artística y literaria de la ciudad del Sena. Además, como es frecuente en el género, supone el acceso definitivo del personaje a un estadio superior, que en este libro es la bohemia como forma de vida, como manera de ser del joven artista y también como condición espiritual. La tríada de personajes es característica: el doctor Garay es el anti-bohemio; Alice (su novia), la defensora de la vida mundana y el joven Gómez

Carrillo el que se inicia hacia ese ideal de un París "ligero, voluptuoso, froufrouante". *En plena bohemia* es, pues, la experiencia del descubrimiento de una personalidad propia en el mundo artístico de aquel tiempo, a través de este relato novelado tejido de conversaciones o de contemplaciones.

"La bohemia existe aún [...] el nombre podrá cambiar, la cosa no" escribirá Carrillo como corolario, aunque después viniera Valle-Inclán para enseñarnos su lado más trágico: el de los incomprendidos, los hampistas y los idealistas moribundos, sombras de las tabernas y del callejón del Gato. En cualquier caso existió una literatura bohemia dentro de nuestro

modernismo, la de aquellos artistas del hambre, revolucionarios en sus comportamientos, en sus actitudes sociales, en sus normas estéticas, que además influyeron en toda su época, incluso en los escritores que no se consideraron bohemios. Es la historia de la literatura de "los raros" de la que habló Gimferrer. Unos raros que, como Gómez Carrillo, conviene volver a leer aunque sólo sea para acercarse a nuestro museo imaginario, al museo imaginario de la literatura del primer tercio de siglo donde existe una galería de fantasmas esperando una revisión, aunque esos fantasmas sean de cera.

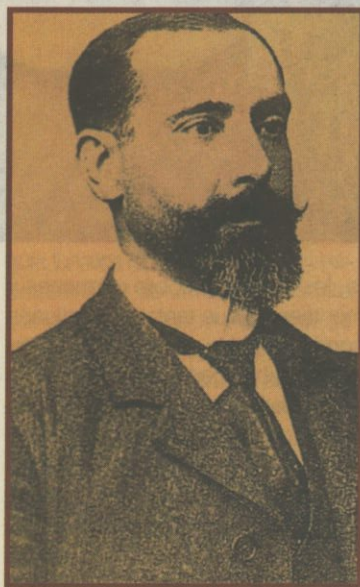
Diego DONCEL

EL PÉNDULO PATRIÓTICO

SANTIAGO DE PABLO, LUDGER MEES, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ RANZ

Introducción de José Luis de la Granja Sainz. Crítica. Barcelona, 1999. 413 páginas, 3.900 pesetas

Escrito desde una concepción diametralmente opuesta a la de la historia militante, la metodología científica y el rigor son las bases de una obra objetiva ante la que es difícil poner reparos. Es importante subrayar la riqueza de las fuentes, en gran parte inéditas



El segundo capítulo aborda la figura de Sabino Arana (en la imagen), su obra y los balbucesos organizativos hasta la muerte del fundador del Partido Nacionalista Vasco

El presente libro constituye la primera parte de una síntesis sobre la historia del Partido Nacionalista Vasco, desde su fundación en 1895 hasta el inicio de la Guerra Civil. Debe quedar claro para el lector que está escrita desde una concepción diametralmente opuesta a la de la historia militante, pues es obra de historiadores profesionales. De este modo, la metodología científica y el rigor académico son las bases de una obra objetiva ante la que es difícil poner reparos. Importa subrayar la riqueza de las fuentes que se emplean, en gran parte inéditas, pertenecientes al Archivo del Nacionalismo de Artea, lo que permite acometer con rigor temas nuevos o que con anterioridad fueron abordados superficialmente. Es el caso de la etapa de la dictadura de Primo de Rivera, como señala José Luis de la Granja, autor de la valiosa introducción en la que se enmarca el trabajo de los tres autores en el contexto de la historiografía sobre el nacionalismo vasco.

La obra se divide en cinco grandes capítulos. El primero constituye un interesante estudio comparativo entre España y Francia en torno a la diferencia de la construcción del estado nacional en el siglo XIX, relacionando ambos procesos con el caso vasco. La debilidad relativa de la construcción española, en opinión de los autores, dejó espacio suficiente y oportunidad para la supervivencia de particularismos regionales con posibilidad de evolucionar en sentido nacionalista, tal y como ocurrió en los fenómenos catalán y vasco. En este apartado, los autores hacen hincapié, aunque matizándolo con el adjetivo de parcial, en el muy discutible concepto del fracaso (español), nunca del todo bien demostrado (pues hace inexplicable nuestro presente), tan válido como definirlo de "éxito parcial", lo cual no es sólo un juego de palabras.

El segundo capítulo aborda la figura de Sabino Arana, su obra y los

balbucesos organizativos hasta la muerte del fundador del partido. Aquí se entra en lo que el lector puede calificar como elementos más retrógrados de la teoría nacionalista vasca, una doctrina que quedó incorporada como una reliquia al imaginario del nacionalismo, que nunca fue debatida ni enmendada en serio. Se establece la concepción esencialista y providencialista de la nación vasca, basada en el principio fundamental de la raza, algo no excepcional en la Europa del momento, junto con la lengua, la historia y la religión. Además aparecen las claves de la interpretación histórica sabiniana: originaria independencia del País Vasco, su trayectoria en libertad hasta el XIX y pérdida de la misma por agresión del estado liberal español. Al lado de esto se encuentran los elementos de modernidad con que Arana dotó a la organización primigenia, apelación a la participación popular, incorporación de medios de expresión modernos y creación de una simbología y un ritual que permitió la autoidentificación de la comunidad vasca. La trascendencia histórica de Arana está en haber percibido la vivencia histórica por la que atravesaba Vizcaya y plantear un proyecto alternativo verosímil.

Acaba el capítulo con una pregunta que constituye la cuestión central de la que da cuenta el libro ¿Cómo fue posible que un pequeño reducto organizativo, con planteamientos tan radicales, acabase siendo la fuerza política hegemónica del País Vasco durante la Segunda República? A darle respuesta se emplean los tres capítulos restantes. Muy sucintamente, el éxito del nacionalismo vasco se puede cifrar en las siguientes causas. La primera está en el "caldo de cultivo": ofreció una nueva identidad a una sociedad convulsionada por las enormes tensiones producidas por las transformaciones socioeconómicas; a esto se suman otros factores desde la I Guerra Mundial,

el surgimiento de la cuestión de las nacionalidades y la crisis del sistema político canovista. En segundo lugar, destaca la habilidad del nacionalismo para combinar una ortodoxia radical (independentismo) con un pragmatismo moderado (autonomía), binomio que los autores consideran la genuina seña de identidad del PNV, una contradicción que fue salvada al no interpretarse en "términos antagónicos, sino secuenciales". La tercera causa residiría en la creación de una auténtica organización de masas interclasista: el PNV y sus organizaciones satélites constituyeron un entramado moderno, de sello democrático, para la movilización y encuadramiento de masas que, con una vocación totalizante, abarcaría al individuo desde el ámbito público a la más estricta intimidad, a partir de una amplia red asociativa y de espacios de sociabilidad. Por último, el nacionalismo utilizó con provecho los modernos medios de expresión para la propaganda ideológica, creando un imperio periodístico, utilizando las posibilidades del teatro, el cine o la radio.

Evidentemente, un movimiento de tal envergadura y con unas contradicciones tan agudas generó muchas tensiones y fluctuaciones en su seno, a lo que se alude precisamente en el título del libro, pero en la perspectiva comparada con el caso catalán no se puede hablar de fragmentación. La ambigüedad calculada y la conciencia de que la división debilitaba al movimiento actuaron como fuerzas centrípetas. De cara a la situación actual dentro del PNV, con su deriva hacia el alma radical, se pueden extraer interesantes consideraciones, que no certezas. Quizá la principal es que los mayores progresos tanto de la sociedad vasca como del PNV siempre se han producido cuando ha participado en las instituciones democráticas.

Rogelio LÓPEZ BLANCO

LA LÓGICA DE LO VIVIENTE

FRANCOIS JACOB

Prólogo de R. Guerrero. Traducción de J. Senet y M. R. Soler. Tusquets. Barcelona, 1999. 315 páginas, 2.900 pesetas

Es éste un libro que podemos leer sin merma de su comprensión quienes no somos expertos en estos temas, pues parece que a nosotros está desti-

nado. Tal disposición a hacerse entender por el profano no es el menor de los valores que debemos situar en su haber

Otra vez —y me temo, por las trazas, que no va a ser la última— me veo impelido a excusarme ante el sufrido lector por abordar un argumento que no es de mi más cercana competencia. No hace mucho lo hice con alguna extensión, de modo que no insistiré más en ello. Afortunadamente para mis escrúpulos, es éste un libro que podemos leer sin merma de su comprensión quienes no somos expertos en estos temas, pues más bien parece que a nosotros está destinado. Tal disposición a hacerse entender por el profano, en forma realmente magistral, de un investigador eminente como Jacob, premio Nobel de Medicina en 1965 (conjuntamente con Monod y Lwoff), no es el menor de los valores que debemos situar en su haber.

El subtítulo del libro, "Una historia de la herencia", desvela ya qué se propone: el conocimiento de la herencia y de la reproducción, que pasa de la consideración del origen de los seres en función de creencias, anécdotas y supersticiones a describirlo en términos de información, mensaje y código. A su alrededor Jacob va tejiendo toda una pequeña historia de las ciencias biológicas, polarizada en dos tendencias: la integrista, para la que los organismos no son disociables y se interesa por las relaciones que mantienen entre sí, es decir, por las colectividades, y la reduccionista, para la que el organismo debe explicarse solamente por las propiedades de sus partes.

Partiendo del siglo XVII, cuando se abre el diálogo entre el hombre y la naturaleza, cuatro etapas recorre este proceso; etapas que responden a sucesivos órdenes en el análisis de las estructuras que se van manifestando en los seres vivos. Durante la primera, la estructura primaria, son las llamadas superficies visibles que la conforman. Todos los seres, vivos e

inanimados, están sujetos sin distinción a la gran mecánica del universo. La historia natural, como inventario y clasificación de todos ellos, separa ya las cosas de los seres vivos y, al considerar en los últimos la propiedad de engendrar semejantes, basará su formulación en el concepto de especie. La otra corriente que en este tiempo se perfila es la fisiología derivada de la medicina, a la que no parece suficiente el mecanicismo para explicar el funcionamiento de los seres vivos; sus progresos dejan entrever que hay en ellos un orden oculto, distinto del visible, y unas relaciones entre ambos, entre la superficie y la profundidad del ser, entre el órgano y la función.

Se abre así la segunda etapa, la estructura de orden dos. Será en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, y la ciencia que así nace es la biología. El análisis no se ejerce ya sobre los elementos que componen los objetos sino sobre sus relaciones internas; lo que rige la forma, propiedades y comportamiento de un ser vivo es su "organización".

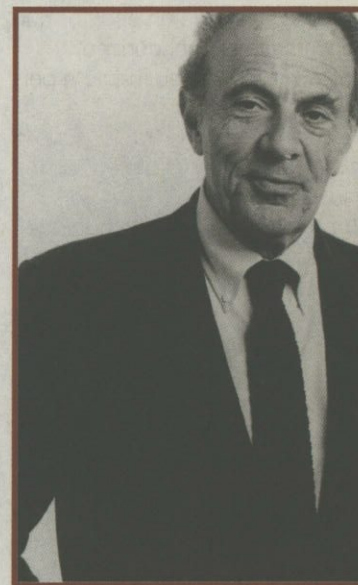
En el organismo ya no se consideran las partes por separado sino como un todo, como un conjunto integrado de funciones. Pero detrás de órganos y sustancias aparece un verdadero juego de reacciones químicas —valga la alimentación, por ejemplo— y así, una química orgánica, bisagra entre la biología y la química separa los seres de las cosas. Al final es a las células, pues en ellas se resuelve la organización, a las que hay que atribuir las propiedades de los vivientes.

A mediados del siglo XIX se produce un cambio profundo en la biología. Hasta entonces, los seres vivos eran objeto de observación; ahora, para estudiar su funcionamiento y el de sus componentes, se pasa a experimentar con ellos; con la excepción de la herencia, cuya única posible experiencia es

la observación no de individuos sino de poblaciones. Así la biología se enlaza con la física a través de la termodinámica estadística. Dos ramas asoman en ella: la genética, que revela la existencia de los cromosomas y los genes y se orienta hacia el estudio de la célula, y la bioquímica, centrada en el análisis de los constituyentes de los seres vivos y de sus transformaciones. Para la bioquímica, la actividad del organismo se dispersa por las células, para la genética se concentra en el núcleo celular.

A mediados del siglo XX la biología se asocia estrechamente a la física y a la química, de las que se separó para constituirse en ciencia, y así nace la biología molecular. Estamos ya en la cuarta y última etapa, en la que se percibe que los procedimientos de la naturaleza se parecen mucho a los de la tecnología humana. Sobre la estructura de orden cuatro, la molécula de ácido nucleico descansará la conformación de todo organismo y su permanencia a través de las generaciones. Las dos corrientes iniciales, historia natural y fisiología, han acabado fusionándose.

De modo excesivamente esquemático, y a saltos, he intentado dar una burda visión del contenido de este libro, realmente sugestivo. Creo que lo será para todos, como lo ha sido para mí, y espero que este juicio no lo tomen en el sentido de que hablaba Vladimir Nabokov, "como un resultado de la envidia que el intelectual abstracto experimenta a veces ante el saber inmediato y concreto del naturalista". (También es verdad que en otro lugar dice que la matemática pura es una de las dos más elevadas expresiones del pensamiento humano. Curiosamente la otra es el descifrado de claves: omito el comentario.)



El subtítulo del libro, "Una historia de la herencia", desvela ya qué se propone: el conocimiento de la herencia y de la reproducción, que pasa a describir el origen de los seres en términos de información

José Javier ETAYO

MARCOS GIRALT TORRENTE

"POR LA NOCHE HAGO RECUENTO DE MIS DEMONIOS"

Pregunta: Ganador del último premio Herralde de Novela, ¿qué espera conseguir de él?

Respuesta: Unir mi nombre al de los escritores que lo han obtenido antes que yo. El prestigio de un premio lo constituyen los ganadores de cada edición, y en ese sentido el Herralde ha sido siempre el más apetecible para mí.

P: ¿Qué esconde un escritor que concursa bajo pseudónimo?

R: Su vergüenza, su miedo a perder.

P: Colabora con "El País". ¿Qué le falta y qué le sobra al periodismo español?

R: Lo mismo que al de cualquier otra parte. El rigor o la falta de rigor no dependen del lugar en el que se nace.

P: ¿Y a la narrativa?

R: En otra época, le sobraba cierta tendencia a mirar su propio ombligo. Ahora quizá nos falte lo contrario, un mayor aprovechamiento de lo que de válido ha habido en nuestra tradición.

P: ¿Y a la política?

R: Menos mimetismo, menos servilismo y menos políticos que cifran el estado ideal de las cosas en términos de hacer lo que en otros países de Europa es norma; esa palabra tan horrorosa y tan usada: homologación. Hay que ser pioneros.

P: Ha participado en un curso del Instituto Cervantes sobre "Modelos de escritura". ¿Cuáles son los suyos?

R: Bergamín, Borges, Cortázar, Henry James, Conrad, Faulkner, Nabokov, Thomas Bernhard...

P: La verdadera protagonista de su novela es la memoria: ¿Tentación o redención?

R: Ni lo uno ni lo otro y las dos a un tiempo. La memoria es un instrumento del que nos servimos a diario para construimos a nosotros mismos. Es necesaria, pero tampoco se puede estar todo el rato mirándola.

P: También aborda el tema de la verdad, de los secretos inconfesables que se esconden tras experiencias corrientes. ¿Cómo exorciza sus demonios?

Un joven, atormentado por el pasado de sus padres, reconstruye su infancia con la única ayuda de la memoria. Es la primera novela de Marcos Giralt Torrente, *París* (premio Herralde), un viaje a la confusión de los recuerdos, a esos momentos que encierran "las claves de lo que no se explica", de los secretos inconfesables.

P: Sus personajes no mienten, callan. ¿Es el silencio la peor de las mentiras?

R: A veces, sí. Otras veces, en cambio, se convierte en la única respuesta posible.

P: El narrador se pregunta si "saber o no saber modifica en algo nuestra vida". ¿Qué precio se suele pagar por comer del árbol del conocimiento?

R: Queremos saber más.

P: Cuando los padres del narrador se conocen, él es un "tarambana destructivo...". ¿Es posible cambiar a aquéllos que queremos?

R: Pensar eso es el principio del totalitarismo. Es olvidar que el otro también nos quiere y también puede querer hacerlos cambiar.

P: "Todos llevamos en nuestro interior el proyecto de lo que pudimos haber sido". ¿Siente nostalgia de lo que podría haber sido?

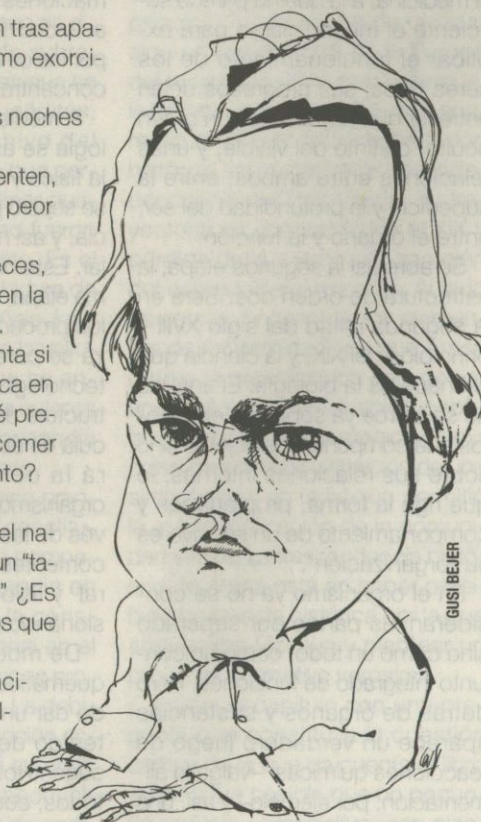
R: Evidentemente, sí. Esa es la esencia de la duda y no se puede estar en el mundo sin dudar.

P: ¿Cómo la combate?

R: Jugando a la lotería.

P: "Todo se confunde en la memoria". ¿Puede distinguir el momento en que decidió dedicarse a escribir?

R: Un verano de 1983 en Fuenterrabía.



"virgen de los tics de algunos de sus compañeros de generación". ¿Cuáles son éstos?

R: No voy a desvelar yo lo que el crítico prefirió dejar oculto. Sí puedo decir que hay algunos escritores de mi generación que me gustan mucho. No los nombro porque la mayoría son amigos y no quiero olvidarme de ninguno. Baste con decir que estamos en un momento bueno.

P: También le han acusado de acumular "elementos verbales redundantes que no aportan ningún valor significativo ni expresivo". Defiéndase.

R: Prefiero hacer caso del consejo de Truman Capote y no contestar a las críticas.

P: ¿Existe la buena crítica?

R: Existe la crítica honesta. Si el crítico es honesto, y además no es un inepto, será siempre buena.

P: Han calificado a su novela de "proustiana". ¿Se siente heredero de alguna corriente literaria?

R: Me siento deudor de los buenos libros; de ninguna corriente en particular. En todo escritor hay influencias diversas que a menudo son antagónicas. En mi caso, la de Proust es una de ellas.

P: El narrador busca entre las cosas de su padre "como si los objetos nos dieran las claves sobre sus propietarios". ¿Qué objetos tiene sobre su mesa de trabajo?

R: En la mesa de trabajo solamente lo imprescindible para escribir. En la supletoria algunas relecturas del momento, las novedades editoriales en las que estoy y un aparato de música con los discos necesarios. Ahora mismo: Portabales, Manu Chao, Amalia Rodríguez, The Clash, Sonny Boy Williamson, Camarón...

P: ¿Cuál jamás tendría?

R: Una vela encendida. Tengo miedo a los incendios y cuando salgo de viaje me llevo siempre el disquet con lo que estoy escribiendo, por si acaso.

Natalia GAMERO

RECORDAR A MANOLO RIVERA



Estorzuelo n° 37, 1993.
Técnica mixta sobre
metacrilato, 60 x 51. Es una
de las obras de Manolo Rivera
que se exponen en la galería
Almirante de Madrid

Manolo Rivera, construcción informalista 28-29 Juan José
Aquerreta 30 Victor Vasarely 31 David Salle 34-35 Entrevista a
Jaume Plensa 36-39 Subastas 40-41 "Las señoritas de Aviñón", de
Picasso, por Pierre Daix 42-43 Mirar la arquitectura moderna 44

ARTE



MANOLO RIVERA, CINCO AÑOS DESPUÉS

CONSTRUCCIÓN INFORMA

Galería Almirante. Almirante, 5. Madrid. Hasta el 20 de febrero. De 750.000 a 6.500.000 pesetas

Estorzuelo n° 32, 1993.
Mixta sobre metacrilato, 51 x 60



Cinco años ya, de la muerte de Manolo Rivera (Granada, 23 de abril de 1927-Madrid, 2 de enero de 1995). Un aniversario íntimo, que se ha querido recordar con una exposición muy personal y muy escogida, eligiendo no demasiadas piezas, todas ellas poco expuestas, algunas inclusive inéditas, como las tres de la singular serie blanca *Espejos para una novia* (1976). Una muestra rica en resonancias, ya que introduce al espectador en el círculo de la obra que el mismo artista se había reservado para su colección. Una exposición sencilla, que —con el comisariado de Jaime Brihuega— resulta profundamente significativa, pues el breve conjunto de sus rutilantes telas metálicas y de sus dibujos de sensibilidad exquisita trasciende los valores matéricos y visuales de su base, profundizando en el sentimiento y en los intereses espirituales de la propuesta.

De nuevo, una vez más, la pintura de Rivera pone de manifiesto el sentido hondo de su interpretación de motivos y sensaciones (estanques, atmósferas de interior, celajes y recuerdos del paisaje, de los pájaros y de la arquitectura de Granada), su capacidad extraordinaria para encontrar los signos plásticos de los misterios entrevistados (espejos, celas, tabernáculos), así como su penetración formidable y su desgarrar en expresarse sobre el sentido del hombre en el universo (velos delicados y garfios hirientes, luz y alambrada, tersura de piel y cristales quebrados, Eros y Thánatos, sexo y muerte, incluido algún autorretrato melancólico, entrevistado bajo la fuerza de las costuras y el sensual y distorsionante efecto moaré de la densa malla de metal). En consecuencia, aquí no sólo cuentan los juegos ópticos y los principios de transparencia, vibración y metamorfosis a los que el Rivera juvenil había accedido empíricamente, con tan clara intuición a través de su contacto directo con celosías, yeserías, alicatados y taraceas granadinas (juegos y principios visuales que tanto desconcertaron a ciertos críticos franceses, confundiendo con el op-art, cuando en 1976 Manolo Rivera expuso en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), sino que lo decisivo y trascendente es la voluntad mática y constructiva de esta obra, tan

Rivera pone de manifiesto el sentido hondo de su interpretación de sensaciones, su capacidad para encontrar los signos plásticos de los misterios entrevistados

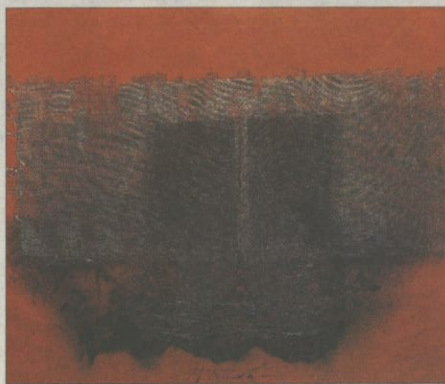
singular —prácticamente única— dentro del informalismo, la orientación internacional más vanguardista de los años de la segunda posguerra.

Las telas metálicas de Manolo Rivera, junto a las arpilleras de Millares, las maderas de Lucio Muñoz, las estructuras de arena, polvo de mármol y alquil de Tàpies, las planchas de hierro de Salvador Soria, las chapas de zinc de Gustavo Torner, los papeles Manila de Francisco Ferreras y las composiciones sobre cuero de Martín de Vidales determinaron, a partir de los últimos años cincuenta, dentro del informalismo español, una particular corriente pictórica, que se ha denominado abstracción mática.

En toda exposición de aniversario, junto a las obras brotan los recuerdos. El mío es el de Manolo Rivera contándome —con el gancho infalible de su cultura oral— cómo fue su hallazgo de la tela metálica como materia que conformaría no sólo el cuerpo y la estructura de su pintura, sino también el carácter de sus formas e imágenes, o sea, de los "contenidos espirituales objetivados" que perseguía en su práctica del arte. Ocurrió en 1956, momento en el que tanto admiraba las investigaciones de otros pintores máticos, cuando él todavía se debatía entre las últimas sacudidas de la figuración renovada con la que se había

expresado en su inmediatamente anterior obra de muralista, y en una serie de primeros ensayos vanguardistas, comenzados a raíz de su asistencia al famoso Curso Internacional de Arte Abstracto que la Universidad Menéndez Pelayo celebró en Santander en 1953. Manolo Rivera y Mary, su mujer, vivían entonces en el madrileño barrio de la Quintana, y yendo una tarde fría de invierno al cine, al pasar apresuradamente ante el escaparate de una ferretería, se le fue la mirada a la vibración óptica que provocaba a los transeuntes un soporte de malla metálica que servía de expositor a una colección de alicates, tenazas y pequeños martillos. Al día siguiente volvió al escaparate, entró en la tienda y compró los primeros metros de su nueva materia pictórica. Ya nunca renunciaría a ella, por más que en los últimos años de su vida expresara alguna vez que echaba en falta, en algún sentido, el gozo de pintar-pintar, como en los años en que afrontó la decoración completa del Teatro Isabel la Católica de Granada, los murales de la Universidad Laboral de Córdoba y tantas pinturas decorativas que el arquitecto Fernández del Amo le encargó en 1954 para los poblados nuevos que construía el Instituto de Colonización. Se trata de trabajos esforzados nunca recogidos en su biografía —como tampoco los de tantos otros importantes compañeros suyos de aventura—, por más que ello constituya un capítulo fundamental y todavía no redactado de nuestro arte moderno: el de las artes aplicadas a la arquitectura.

Mientras esa laguna y otras muchas se "rellenan" por la bibliografía, nos queda la obra principal de artistas emblemáticos, como ésta de Rivera, irresistible por el dramatismo hondo de la propuesta, por el escalofrío de su expresividad material y gestual, por la sugestión orientalista de su dibujo, por su luz y silencio especiales, así como por su manera de vibrar ante el misterio —lo que él llamaba "temblor de divinidad"—, en piezas tan determinantes e inolvidables como *Contrapunto* (1966), *Espejo caja del tiempo* (1968) o el tríptico imponente de *Espejo traje de noche para la muerte* (1981).



Estorzuelo n° 25, 1993. Mixta sobre metacrilato, 51 x 60

José MARÍN-MEDINA

LISTA

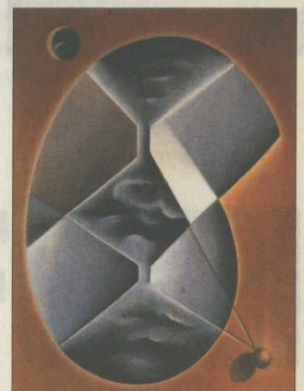
A. ROJAS

Antonio Machón. Madrid. Conde de Xiquena, 8. Hasta el 26 de febrero. De 40.000 a 1.000.000 ptas

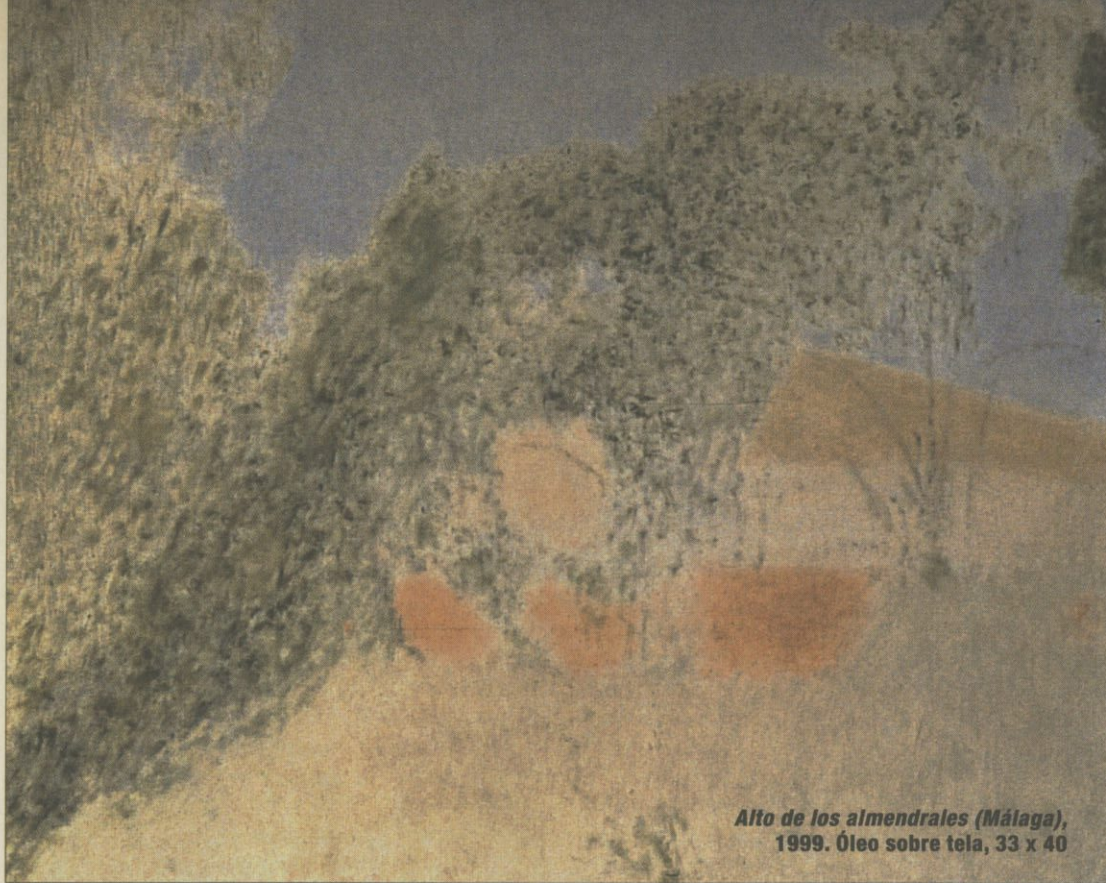
El secreto de la pintura de Antonio Rojas (Tarifa, 1962) está en la asunción de una luz que convierte en extraño lo conocido por todos. En tal conversión reside el misterio de la creación que De Chirico encontraba en cierta pintura italiana, que él mismo lograba en muchas obras y que Morandi perseguía con ahínco. Rojas da lugar a un universo donde las figuras se ven tocadas y rodeadas por una luz imposible de matizar, una luz plateada de luna encendida de muerte. Sus partes no esquivan la iluminación a que se ven sometidas, lo mismo que no pueden librarse de la terrible sombra que las oculta. Ello da lugar a una división de las formas en planos, lo que las convierte en esquemas tridimensionales.

Además, para fomentar la aparición de ese misterio que subyace en lo visible, Rojas (como ya hicieron los surrealistas más hábiles) se vale de la elección de los objetos que va a colocar en esas particulares vistas/bodegón que son sus obras. Algunas de las figuras que creemos reconocer (la luz es tan implacable que es difícil estar seguros de si las formas son relieve o vano) parecen sacadas de un juego infantil de construcciones: conos, pirámides... pero, rodeándolos, un cielo nocturno poblado y un mar de ceniza y petróleo se hacen reconocibles en todo momento. La visión de Rojas es el fruto de un cálculo y un desarrollo de lo intangible y el fruto es esta representación de maquetas arquitectónicas sacadas de un sueño.

Abel H. POZUELO



La mirada constructiva, 1999



Alto de los almendrales (Málaga), 1999. Óleo sobre tela, 33 x 40

AQUERRETA, TIERRA DE NADIE

Galería Marlborough. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 5 de febrero. De 355.000 a 700.000 pesetas

Juan José Aquerreta (Pamplona, 1946) es un pintor "de culto", aún desconocido para la mayoría pero muy apreciado desde hace tiempo por algunos conocedores, como Juan Manuel Bonet, quien ahora nos ofrece las claves de su obra en el texto del catálogo. Aquerreta estudió en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal (donde es profesor desde hace más de quince años) y en 1966, gracias a una beca, se vino a Madrid, a la Escuela de Bellas Artes. Siempre se recuerda que fue alumno de Antonio López García, pero no se convirtió en uno de esos discípulos demasiado leales que imitan cada paso del maestro. Recluido o poco menos en su Pamplona, Aquerreta fue madurando su propia manera de ver y de pintar, recorriendo lentamente su camino (Bonet utiliza la imagen del "corredor de fondo"). Su reciente incorporación a la galería Marlborough representa, al fin, una auténtica salida a la luz pública.

No he visto mucha pintura de Aquerreta de otro tiempo, pero recuerdo una tela de 1980 en la colección del Senado, un cuadro de dibujo sintético y campos de co-

lores planos. Algo de aquello persiste, pero más depurado, en sus naturalezas muertas de ahora. En ellas se juega con los perfiles de las cosas: la calabaza, la sandía, el ánfora panzuda o la sopera ofrecen contra un fondo plano sus siluetas redondas y rotundas, a veces llenas sólo de blanco, de vacío. Aquerreta alcanza sus mejores momentos cuando roza la monocromía, como en la espléndida *Naturaleza muerta de la sopera*. La ascética economía de recursos y el acercamiento a un mismo motivo a través de una serie de variaciones evoca a otro pintor solitario, Luis Fernández. La organización serial reaparece en los cuadros de figuras y autorretratos, cuyos rostros desvanecidos nos sorprenden con una enorme intensidad en su mirada opaca.

Pero es en los paisajes (casi la mitad de los óleos de esta exposición) donde creo que el pintor logra su mayor riqueza y su dicción más inconfundible. Suelen ser paisajes de las afueras, fragmentos de esa tierra de nadie entre la ciudad y el campo; una carretera, árboles y casas, unos tejados que asoman detrás de la maleza o de

unas tapias. Paisajes pintados sobre el terreno, que llevan a veces en el título indicaciones muy precisas de lugar y de hora, pero que no son instantáneas en presente indicativo, sino imágenes como veladas en el recuerdo, donde el fluir del tiempo se detiene o se remansa. Juan Manuel Bonet menciona, entre otros nombres, los de Morandi y Seurat. Seurat, sí, y no sólo por la pincelada puntillista en las masas de los árboles, que produce una vibración sutil. También por la rigurosa geometría latente y sobre todo por esa atmósfera de misteriosa quietud, que recuerda los paisajes de Seurat de las costas de Normandía.

Aquerreta despliega toda una maestría de la levedad. Con su gama de color pálida y tenue, con el uso inteligente de las reservas del fondo blanco (como en la magnífica *Cuesta de la Reina*) y sobre todo con esa pincelada que apenas toca la tela, rozándola con ligeros frotados, esta pintura suena como un murmullo o como una música en sordina, reservada y meditativa, íntima y secreta.

Guillermo SOLANA

VICTOR VASARELY

Fundación Juan March. Castelló, 77. Madrid. Hasta el 23 de abril

La muestra de Victor Vasarely (1906-1997) reúne un total de 47 obras, entre pinturas y dibujos, realizadas desde 1929 a 1988 por quien está considerado una de las figuras claves del arte abstracto geométrico y principal cultivador del arte cinético y del op-art.

En la exposición se ofrece una amplia representación de las distintas etapas seguidas por Vasarely, destacando los períodos *Denfert*, *Belle-Isle* y *Gordes-Cristal*, que constituyen el punto de partida para su obra posterior.

La época *Denfert* se inicia en los años treinta y está vinculada a la visualización de los azulejos que entonces decoraban la estación del metro del mismo nombre. Las figuras desiguales de los mismos le hacían imaginar paisajes metafóricos que son, en el fondo, garabatos sustanciados por el paso del tiempo y por la transformación de los materiales.

Las etapas *Belle-Isle* y *Gordes-Cristal* toman sus referencias de imágenes reales que va deformando para convertirlas en expresiones semiabstractas para las que la forma-color-pura sirve para inter-

pretar el mundo, ya que todo está en la geometría, aunque las elipses que pueblan estas composiciones del artista franco-húngaro son percepciones visuales del círculo visto en perspectiva, pero también, además de proyecciones abstractas de una realidad objetual, estructuras ambivalentes que pueden retornar a su esencia prefigurada o explayarse más allá del soporte.

La simultaneidad de los períodos *Denfert*, *Belle-Isle* y *Gordes-Cristal* podría inducir al error de pensar que este último ha sido el más importante para Vasarely, si bien fue al que dedicó una etapa más dilatada. *Gordes* es el nombre de un pueblo de montaña, trazado con estructuras cúbicas para diseñar un paisaje de casas y rocas fusionadas en un dibujo en el que la multivalencia se impone, quizá por la coexistencia de formas compactas junto a superficies vacías.

La exposición arranca con *Estudio verde* (1929), una composición de rectángulos y círculos que está a caballo entre lo figurativo y lo abstracto, aunque únicamente el tarro y la cucharilla sean objetos coti-

dianos reconocibles, pese a que básicamente impongan su visión geométrica. En la primera sala también están los cuadros titulados *Estudio MC*, *Estudio de trampantojo* y *Tigres* como las obras más logradas dentro de una panoplia en la que las rayas y las líneas se confabulan para sintetizar unas iconografías de claras referencias naïf, si exceptuamos la primera, que aparece como una composición mágica de reminiscencias surrealistas.

Las acromías del blanco y del negro protagonizan la penúltima sala, en la que cinco pinturas se

exhiben como si fuesen fonemas sugerentes y suficientes para un discurso plástico. La elegancia y la belleza formal da paso en la última sala a la eclosión del color, a la síntesis de todo el alfabeto vasareliano. Las esferas y las redes, en las que los ojos quedan atrapados por unos elementos sorprendivos que parece que se mueven, dictaminan el rigor geométrico sin olvidar el ludismo de unas construcciones con las que el artista nos invita a seguir en el juego de las apariencias.

Carlos GARCÍA-OSUNA



Catch
(Atrapar),
de 1945



MOLANO

"Pensamiento experimental". Oleo/lienzo 195 x 130. 1999.

Tras largos años de gran laboriosidad y siendo hasta la fecha un desconocido, el artista se asoma al mundo del arte con esta obra de un estilo tan personal y con otras obras más, entre las que cabe destacar por su tamaño y original composición otro óleo/lienzo titulado "El paseo del tigre" de 1999 de 260 x 195 cms.

El público puede contemplar la exposición individual que se inaugura el martes 25 de enero a las 19.00 h. y permanecerá hasta el 7 de febrero del 2000 en la Galería Azteca de Madrid, calle General Pardiñas, 48. Tel./Fax: 91 402 94 38. Obras de 225.000 a 12.000.000 pts.



Lita Mora: *Paraíso perdido V*, 1999

LITA MORA

Galería Masha Prieto. Madrid.
Belén, 2.
Hasta el 15 de febrero.
De 65.000 a 650.000 pesetas

Los paraísos perdidos, es el título con que Lita Mora (Cádiz, 1958) nos presenta sus últimas obras, un interesante conjunto de telas viradas a muros desgastados por el tiempo, tapias encaladas donde un día se habrían pintado visiones barrocas de ese perdido paraíso. Las simuladas paredes aún conservan parte de las imágenes que una mano quiso fijar en ellas y pueden describirse: edén de patios con fuentes, de frutas y flores formando celosías, Edad de Oro habitada por figuras híbridas; pero sobre todo, territorio de las formas angélicas donde hombre y mujer aún no conocen el sufrimiento. Lo barroco de la representación (simulación del muro), de los temas (no exenta de cierta mediterránea o indiana sensualidad)

y de ciertos detalles (marcos), pugna con la organización sumamente esquemática, libremente clasicista empleada por Mora. Ello se pronuncia con más énfasis en esas pilastras simbólicas que contienen la representación de unas mariposas diseñadas y que parecen querer decir: "perdido el paraíso, somos ángeles atravesados por alfileres". **A. H. P.**

CALO CARRATALÁ

Galería Egam. Madrid.
Villanueva, 29.
Hasta finales de enero.
De 50.000 a 400.000 pesetas

El año pasado tenía lugar en Madrid una muestra llamada *De la Valencia metafísica* en la que varios artistas presentaban, con su particular visión, una selección de obras que retrataban fielmente la escena artística valenciana. De entre estos artistas llamaba la atención la obra de Calo Carratalá, cuyos paisajes se pueden contemplar estos días en la galería Egam. Carratalá se formó en la tradición del expresionismo abstracto, para después dar paso a una etapa en la que incluía influencias del Pop Art hasta que, hacia 1992, recupera la temática del paisaje. Bajo el título *Tres semanas en Asturias* el artista hace un recorrido por el paisaje asturiano poniendo especial atención en las costas, en la violenta crispación del mar Cantábrico, en los faros y en esas barcas de pescadores que flirtean con su destino en agónicos temporales. Acompañada de una buena dosis de lirismo, la pintura de Carratalá camina entre la inmediatez y frescura del impresionismo y una intensidad cromática propia de ese paisaje norteño, romántico, que contrasta con la mayor luminosidad de los paisajes de su tierra. **Javier HONTORIA**

EUGENIO GRANELL

Huerta de San Vicente. Granada.
Parque Federico García Lorca, s/n.
Hasta el 13 de febrero

En estas estancias de la Huerta de San Vicente (casa de verano de la familia García Lorca) que rezuman los alientos del poeta, la obra de Eugenio Granell se hace más cercana, más viva, más tangible. El mundo maravilloso y fantástico de uno de los grandes del surrealismo alcanza, por eso, aquí más tras-

cendencia plástica, estética y espiritual que en ningún otro sitio. La exposición nos sitúa, aun dentro de sus reducidas dimensiones debido a las circunstancias museológicas del recinto lorquiano, en el comprometido universo creativo del artista coruñés donde a la pintura, de fina y elegante arquitectura, trasunto de un apasionado lenguaje espiritual, se añade esa galería de bellos artefactos imposibles que traslucen complejos esquemas significativos realizados a modo de preciados objetos inundados de fina ironía poética. Toda la apasionada vida de Granell compilada en esta serie de fotografías, documentos, esculturas, poemas, óleos, dibujos y, como no podía ser de otro modo, algún *ready-made*, que ilustran uno de los episodios vitales y artísticos más importantes de nuestro arte reciente.

Bernardo PALOMO

INTERIORES

Museo Provincial de Lugo.
Plaza Soledad, 7.
Hasta el 13 de febrero

En la pasada Bienal de Venecia se podía ver una videoinstalación de Ann-Sofi Sidén que consistía en una serie de monitores que convertían en espía involuntario de la vida interna de un edificio a quien ante ellos se situase. Es una crítica a la sociedad del control, dominio al que nos vemos sometidos cada vez que nos adentramos en un museo pero que poco ha tardado en convertirse en objetivo económico de la era informática, como demuestran algunas páginas de internet en las que se puede acceder a los momentos más íntimos de la vida. Es éste el caso de la obra de Eduardo Arroyo *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres*, donde un allanamiento de miradas llena de razón a Chateaubriand cuando afirma que nada hay en la vida tan bello, tan grato y grande como las cosas misteriosas. Una visión menos delictiva que la pro-

puesta por Arroyo ofrecen sus compañeros de reparto en esta muestra de visiones íntimas de un siglo, en la que se aúnan diferentes generaciones bajo la fidelidad a un tema, el espacio interior. Así viajamos en el tiempo por el naturalismo de Rusiñol, la extroversión de Sorolla, el pulso entre color y forma de Navarro Baldeweg, la ironía de López Cuenca o la organicidad de Cristina Iglesias, así como por los trabajos de Tàpies, Castillo, Equipo Crónica, X. Vázquez, Pijuán, Gordillo o Barceló. **David BARRO**

CORUJEIRA

Galería La Nave. Valencia
La Nave, 25.
Hasta el 26 de febrero.
De 100.000 a 1.200.000 pesetas

Con obras fechadas entre 1997 y 1999, Alejandro Corujeira (Buenos Aires, 1961) presenta por vez primera de forma individual su trabajo en Valencia, desde que diera a conocer su obra en España en la exposición *La escuela del sur*; exposición en la que el Reina Sofía avanzó, en 1991, un resumen de los derroteros de la plástica suramericana, comprendidos a partir de su anclaje en la tradición derivada de la obra de Torres-García. Afincado desde entonces en España, Alejandro Corujeira ha sabido nadar a dos aguas. Sacando a flote, por un lado, las derivas constructivas de Torres-García y haciendo emerger, por otro lado, las estelas poéticas de Klee, a su pintura no le han faltado amarres en su travesía por el vasto océano de la abstracción. Fiel a la tradición abstracta, el geometrismo que articula sus composiciones bucea en las últimas obras oxigenado por una serie de estructuras lineales y retículas que van repitiéndose en un lienzo y otro, hasta lograr figurar un plano arqueológico en el que a menudo se descubren vestigios constructivos que entroncan con los más elementales motivos decorativos islámicos. **José Luis CLEMENTE**



Cristina Iglesias: *Estudio XI*, 1993. Serigrafía sobre seda, 230 x 61 x 5



PEDRO PABLO RUBENS

Matrimonio místico de Santa Catalina, 226 x 215. Museo de Arte de Toledo, Ohio. Es una de las obras de Rubens que se expone en el Museo del Prado, en la muestra *Velázquez, Rubens, Van Dyck*. Los cuadros de los tres pintores cortesanos del siglo XVII se pueden ver hasta el 5 de marzo.



ACRÓSTICOS VISUALES DE

Museo Guggenheim Bilbao. Abandoibarra, 2. Bilbao. Hasta el 7 de mayo

La segunda gran retrospectiva que tiene lugar en nuestro país del pintor norteamericano David Salle (Oklahoma, 1952) —la primera tuvo lugar en 1988 en la Fundación Caja de Pensiones, *Pinturas y acuarelas, 1980-1988*, y, posteriormente, ha expuesto individualmente en Soledad Lorenzo en 1992 y 1996— es una ocasión favorable para establecer

un juicio sobre el trabajo del artista en las dos décadas que ya conocemos de su labor, pues ésta de ahora remonta sus primeras piezas precisamente al año 1981.

La continuidad de un modelo visual nacido de un sistema de elaboración preestablecido, es la primera característica que me parece evidente en el recorrido de la ex-

posición. Salle prosigue incómunmente con la disposición en planos sucesivos de imágenes o fragmentos de las mismas procedentes del cine, la cultura pop, las fotografías eróticas que toma él mismo o extrae de las revistas de desnudos, distintas escenificaciones, el diseño, la música o la danza, los objetos kitsch, las esculturas afri-

canas o la historia del arte occidental —Velázquez, Poussin, Bernini, Watteau, Cézanne, Giacometti, Picabia, Pollock, Guston, Lichtenstein, Solana, Magritte, son algunos de los nombres que saltan inmediatamente a la palestra.

Salle mismo explicita cuáles son los rasgos e intenciones de su labor: “El yo, ese yo que encuentro espe-



Reina falsa, 1992. Acrílico y óleo sobre lienzo con objeto, 243,8 x 182,9. Colección particular, Suiza. A la izquierda, *Ángeles bajo la lluvia*, 1998. Óleo y acrílico sobre lienzo y lino, 243,8 x 335,3. The Saatchi Gallery, Londres

DAVID SALLE

cíficamente manifiesto en la yuxtaposición de imágenes, es mi tema. Es un yo fragmentado, construido por medio de yuxtaposiciones no programadas, un yo que permanece ligado a la experiencia. Existe un arte que refleja el yo singular y un arte que saca a la luz el yo múltiple. Evidentemente soy un ejemplo de este último (...) Utilizo toda una gama

de cosas: ritmo, secuencia, tiempo, escala, estructura, inflexión, cosas así. Cosas concretas. Creo que se trata de cómo se unen las cosas, de la libertad que hay en ello. La libertad de establecer asociaciones pictóricas de forma que resulten correctas pero no literales. No se puede imitar lo que es completamente personal". Igualmente,

la insistencia en una factura pictórica que remarca la condición de pintado y la procedencia de sus imágenes de otras también planas, así como de un uso y una preferencia por los colores agrios, por el negro pizarroso o el gris plomizo. Cabe, respecto a este último punto, señalar que, progresivamente, y de modo más acentuado en las últi-

mas pinturas, tal como me ha hecho ver mi compañero de visita, el pintor y crítico Óscar Alonso Molina, el hacer pictórico de Salle se ha adelgazado, como si quisiera dotarse de una mayor velocidad de realización o como si hubiese dejado de importarle la posible riqueza de la superficie pintada.

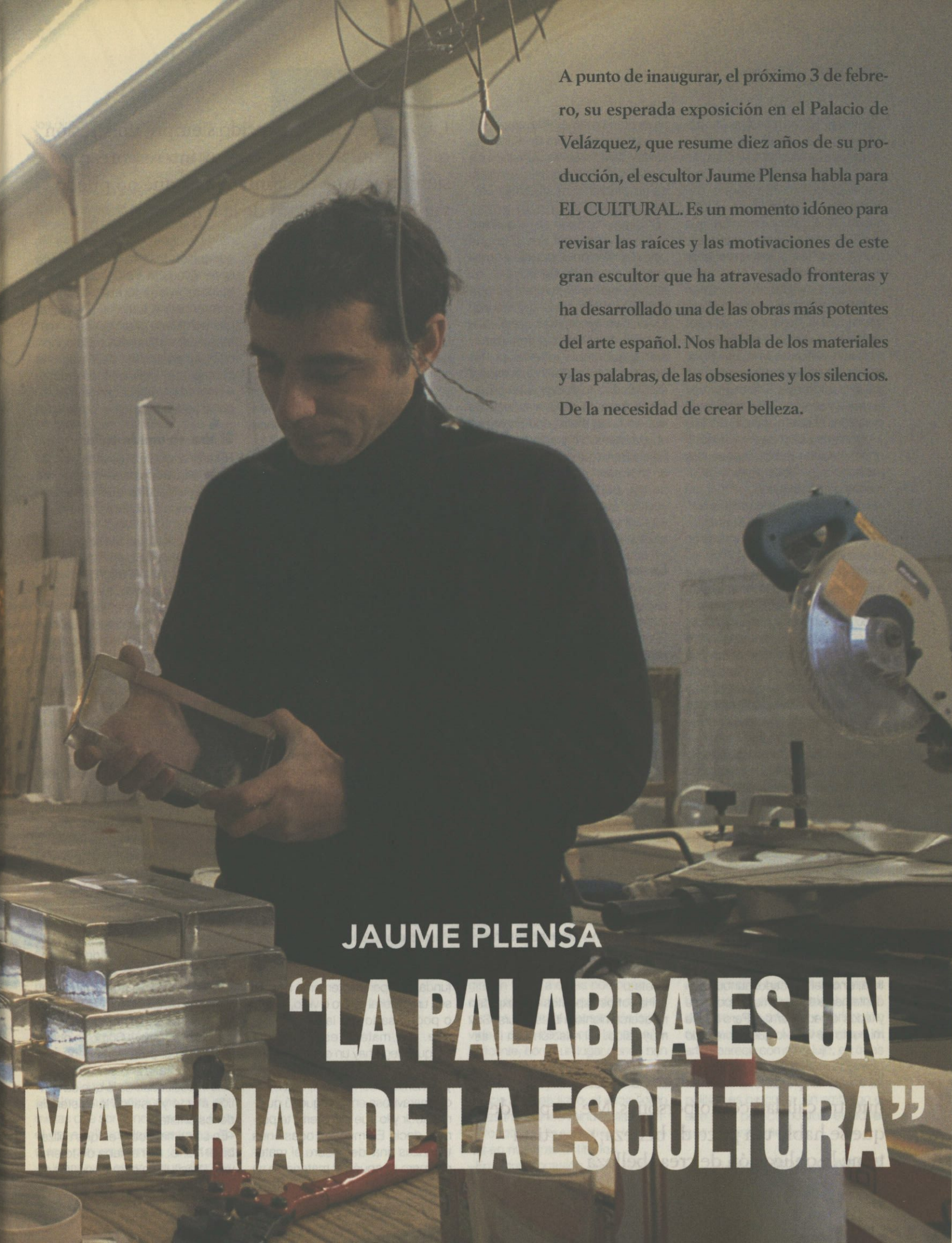
La inmediatez de la imagen gana a la manufactura. Tanto el procedimiento como la ejecución gozan, por así decirlo, de merecido prestigio entre algunos pintores desde los albores de las vanguardias históricas hasta ahora mismo. Citemos, como ejemplo remoto, los nombres de Francis Picabia o de algunos de los miembros de la escuela española de París, y, como compañeros de viaje en la modernidad, los de Julian Schnabel, Sigmar Polke o, el más dotado entre los españoles, Carlos Franco, tanto en sus dibujos como en sus pinturas desde los años ochenta. Bien es cierto, sin embargo, que ninguno de ellos lo convirtió o ha convertido en régimen exclusivo de su producción.

Los ocho apartados entre los que las obras se distribuyen en el catálogo —con solapamientos de fechas que dejan ver que su reparto no es meramente cronológico— tienen, tras la mención a las "pinturas de la primera etapa", un apartado conceptual inicial titulado *Complejidad*. El último se titula, reveladoramente, con su antónimo, *Simplicidad*. Como si el artista y la comisaria nos sugiriesen que en estos veinte años pasados, el pintor ha transitado desde aquella a ésta. Es más que posible que sí, pero también me parece que, en su similitud y consonancia, de aquellas obras de los ochenta y primeros noventa a éstas, Salle ya no se sorprende por casi nada de lo que adopta, se apropia o toma, incluso, de sí mismo, y que, en cierto modo, si su pintura atravesaba los yuxtapuestos planos que la componían hacia la profundidad de sí mismo o hacia el interior del espectador, ahora ha optado por una superficialidad en la que el rostro de su pintura nos resulta perfectamente reconocible, pero cada vez habla y gesticula más trivial y livianamente, cada vez expresa o dice menos.

Mariano NAVARRO



MARIA JOSÉ RUIZ



A punto de inaugurar, el próximo 3 de febrero, su esperada exposición en el Palacio de Velázquez, que resume diez años de su producción, el escultor Jaume Plensa habla para EL CULTURAL. Es un momento idóneo para revisar las raíces y las motivaciones de este gran escultor que ha atravesado fronteras y ha desarrollado una de las obras más potentes del arte español. Nos habla de los materiales y las palabras, de las obsesiones y los silencios. De la necesidad de crear belleza.

JAUME PLENSA

“LA PALABRA ES UN MATERIAL DE LA ESCULTURA”

Jaume Plensa está a punto de inaugurar en el Palacio de Velázquez de Madrid la exposición *Caos-saliva*, una muestra de especial carga emotiva para el escultor, que no exponía en Madrid desde 1994. Esta exposición, que el artista ha preparado cuidadosamente, resume los últimos diez años de su producción.

El taller del escultor es como un vientre: ruido, trabajo, herramientas, frío. El visitante entra en contacto con la dimensión más física, material y corporal de la escultura, aspecto desapercibido en las salas de exposiciones. Pero a la vez posee un aura; es el espacio de la creación, el punto en que el alma y la materia se funden. Y es aquí, en su estudio, donde Plensa nos habla de sus raíces y sus motivaciones como escultor.

—El origen puede esconder las claves de un posterior desarrollo. ¿Puede hablarme de sus inicios en la escultura?

—Antes de dedicarme a ella tuve muchas dudas, robé multitud de cosas y tomé la decisión de hacer escultura en Berlín cuando tenía 28 años, una edad muy avanzada. Pero tiene su razón de ser: el arte no posee sentido por sí mismo, sino como una necesidad personal, y estas necesidades personales no pueden emerger si no están lo suficientemente definidas. La escultura no es una simple habilidad o formalismo y por esta misma razón también la he abandonado en ocasiones puntuales. La historia de un artista empieza por él mismo; nunca he hecho demasiadas diferencias entre la vida personal y la vida artística y aún menos en mi caso cuando ésta se transforma en profesión. Sería incapaz de realizar obras que se van repitiendo una tras otra, que transforman el taller en una industria; estas obras no surgen de una necesidad del artista, sino del mercado, aunque evidentemente éste es muy importante y todos lo necesitamos. Pero desde mi punto de vista lo que sobre todo

necesitamos es el arte como experiencia generadora de actitudes. La escultura no es simplemente una cuestión de forma o de materiales, es un problema mucho más profundo.

—En alguna ocasión se ha definido como un artista del Sur. ¿Por qué esta decisión de dedicarse a la escultura la tomó en Berlín?

—Las primeras exposiciones que presenté en Barcelona y Madrid, tuvieron un éxito extraordinario. Me pareció que todo iba demasiado bien y que debía reflexionar. Por esta razón fui a Berlín y si escogí esta ciudad fue porque en aquellos momentos era una especie de isla sin nada alrededor. Entonces no era del todo consciente, pero el viaje a Berlín fue como recluirme en un monasterio. Fue fundamental porque pude entender quién era yo. Más que un viaje a Berlín fue un viaje hacia mí, hacia adentro; el viaje hacia mí, en mí y desde mí.

La escultura abstracta

—¿Se ha planteado el porqué de su opción por la escultura y no por otra forma de creación?

—Empecé con la idea de ser pintor, pero es probable que mi fascinación por la escritura me llevara a la escultura. En principio, la pintura parece relacionarse con el gesto de la escritura, pero desde mi punto de vista, la poesía es más próxima a la escultura. Una palabra puede contener el Universo; y así también la escultura, que no puede describir, sino que necesariamente ha de ser, como la palabra, abstracta. Luego entendí que podía incorporar la palabra como un material más de la escultura, de la misma manera que utilizo hierro o plástico. No para explicar o describir, sino como una presencia abierta, para que cada uno de nosotros incorpore su propia memoria. La poesía no es propiedad exclusiva de los poetas.

Hay otros aspectos que explican mi acercamiento a la escultura. Soy muy físico. Mi relación con la es-

La pintura me ha parecido siempre una ilusión que en muchos casos es muy interesante, pero siempre me he preguntado por qué no puedo ver lo que hay detrás de la tela

cultura es una aproximación sensitiva. Físico quiere decir que necesito la relación directa y de "verdad" con las cosas; físico también quiere decir que necesito tocar. Pues bien, la autenticidad que posee la escultura me ganó instantáneamente. Sin darme cuenta, yo iba a la escultura, aunque, por decirlo de alguna manera, todavía no nos habían presentado. Nunca me ha interesado el modelado. Por el contrario, necesitaba la relación del cuerpo que siempre me ha obsesionado y sobre todo esta cualidad de "verdad" que le decía antes. Esta "verdad" no la entiendo en un sentido descriptivo, sino de absoluto, de divinidad. La pintura me ha parecido siempre una ilusión que en muchos casos es muy interesante, pero siempre me he preguntado por qué no puedo ver lo que hay detrás de la tela.

—Esta noción de la escultura como algo físico, tocable, a la que antes se refería, ¿no significa dar mucha importancia a los materiales?

—El material no me hizo escultor, sino que he descubierto el material haciendo escultura. El material no se justifica por sí solo, sino en función de una idea, de unas necesidades precisas del discurso. Siempre he pensado que el material es un vehículo y no una dirección. Los materiales son como las palabras, los sonidos, las cosas que nos rodean, elementos que existen en nuestro entorno y por afinidad escoges uno y no otro. Pero cuando eliges un material, estas escogiendo algo que por sí mismo tiene una memoria muy profunda, independientemente de que sea un material nuevo o viejo, usado o poco usado por la historia del arte. Y el material es importante porque luego hay un encuentro milagroso entre tu memoria personal y la memoria del material, una mezcla maravillosa entre lo que tú quieres decir y lo que el material te permite decir. En muchas ocasiones tú lanzas una idea sobre el material, pero después el material te va

conduciendo. Y tú has de dejarle llevar, ayudarlo a ir donde él vaya. Muchas veces tú eres el primer sorprendido al terminar una pieza, has de dejarla sedimentar. El material es fundamental, es la condición —el equilibrio— para que una idea exista, para que sea materialmente tocable, aunque, repito, por sí solo nunca lo he justificado.

El aire en una botella

—Examinando su trayectoria en general, pero especialmente su obra más reciente diría que existe una noción de la escultura como objeto mental...

—La escultura no es tan solo un problema de escala, de materiales, etcétera. Para mí, la escultura es un vínculo, un puente. En escultura hay unas pautas, y esas pautas se relacionan con la imposibilidad, con la abstracción, con lo más alejado de lo táctil y de lo material, pero a través de lo físico, y ésta es una contradicción maravillosa. Desde el origen ha sido así. Sin embargo, hay una pieza fundamental de la escultura contemporánea que me ayudará a explicar que con lo físico podemos acercarnos a la abstracción: se trata de una pequeña botella de suero que Duchamp cerró con aire de París y se llevó a los Estados Unidos para regalar a la familia Arensberg. Duchamp está mal interpretado porque se le considera como un artista simplemente objetual. En cambio, para mí, vuelve a reprender la escultura en sus bases más clásicas, y naturalmente lo hace con el lenguaje de su tiempo: trabajó con las ideas y los conceptos rozando la filosofía. Duchamp encierra aire; algunos lo llaman alma o espíritu, pero es imposible precisarlo. ¿Cómo se puede explicar el aire de París dentro de aquella botella? Y, sin embargo, esta imposibilidad es lo que da sentido al arte y justifica la existencia de los artistas.

—En su primera obra en que utilizaba el hierro, se hablaba de totems y de la escultura como lenguaje de

Si el arte posee un valor ético es el de mejorar nuestra calidad como personas. Me sorprende que se hable tan poco de belleza; un artista tiene la obligación de crear belleza

los dioses, sin embargo su obra ha evolucionado...

—Es cierto, cuando realizaba aquellos trabajos de metalurgia primitiva, la idea de totem era muy evidente. En aquel momento había la voluntad de concentrar toda la energía en un punto. Además el totem desde la antigüedad representaba lo divino, lo inexplicable, significaba una manera de crear un enlace o relación con lo que nos sobrepasa, el absoluto, lo abstracto. Sigo defendiendo esta idea de totem pero he cambiado algunas actitudes y formulaciones; con el paso del tiempo me he percatado —o me ha parecido entender— que en lo cotidiano pasa todo, lo más abstracto y lo más divino. Y he acabado por relacionar aquella idea totemica con lo cotidiano pero sin utilizar la descripción, la inmediatez del objeto de cada día. Me interesa más la ausencia del objeto que su presencia. Cuando empezaba a trabajar, la figura humana era muy importante; ahora también, o incluso más, pero no por su presencia. Me interesa el aroma de un cuerpo que ha pasado. He ido comprendiendo que el espacio no necesariamente se ha de llenar de formas materiales o físicas, que los objetos poseen una energía que se expande. El sonido, por ejemplo, que es una vibración, es también una expansión de la materia.

La obsesión del silencio

»Desde hace unos años mis trabajos tienen una carga de ausencia; como de lugares donde han pasado o pueden pasar cosas pero que uno se ha de imaginar. Una de mis grandes obsesiones es el silencio, el silencio como necesidad fundamental. Y en un mundo muy ruidoso, el silencio se ha de producir, se ha de "fabricar", porque no existe; un silencio interior para que la gente vuelva estar consigo misma. Ahora mismo se impone el espectáculo como único lenguaje posible de comunicación con los demás. El espectáculo es una manera pero no la única, aunque sí la más directa y por lo tanto la más rentable políticamente. Y con ello se pierden valoraciones más intimistas que son fundamentales para el desarrollo de las personas. Yo quiero generar silencio, quiero crear un lugar para estar, no un choque,



MARIA JOSÉ RASERO

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) estudió en La Llotja y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi, y adquirió pericia en soldadura y en forja en un taller de reparaciones mecánicas. Su primera exposición importante data de 1980, en la Fundación Miró de Barcelona. A mediados de esa década se instala en París, y desde entonces vive entre esta ciudad y Barcelona. En las mismas fechas se convierte en adalid del resurgir de la joven escultura española y comienza a exponer fuera de nuestro país. Ha mostrado su obra, entre otros centros, en la Fundación Henry Moore de Londres, en el Jeu de Paume de París y en el MAC de Dallas. Ha diseñado escenografías y vestuarios para teatro y ópera: *Atlántida* (Falla, Granada, 1996); *El martirio de San Sebastián* (Debussy, Roma, 1997); *Deseo* (Benet i Jornet, Perpignan, 1997); *F@ust version 3.0* (La Fura dels Baus, 1998); y *La condenación de Fausto* (Berlioz, Salzburgo, 1999).

En un mundo muy ruidoso, el silencio se ha de producir, se ha de "fabricar", porque no existe; un silencio interior para que la gente vuelva a estar consigo misma

porque no estoy seguro de que este choque sea beneficioso.

—Hasta ahora me ha hablado del arte como conocimiento ¿Dónde está el papel de la ciencia?

—Es en el mundo científico —y no en el mundo de los escritores— donde encuentro la información de tipo filosófico que me interesa. Los científicos han llegado en sus investigaciones a un punto tan duro que tan solo pueden interpretar de una manera filosófica. Tengo una fascinación por Ahmed Zwail, reciente Premio Nobel de Química, por su investigación sobre el "femtosegundo". El "femtosegundo" es —para entendernos— aquel instante de una brevedad brutal en que se desarrolla una reacción. Creíamos que no pasaba nada porque éramos incapaces de percibirlo. Este científico lo ha descubierto con sus instrumentos. Un "femtosegundo" es a un segundo lo que un segundo es a 32 millones de años: poesía en estado puro. Pues bien, le podría decir sin miedo a ruborizarme que es lo más próximo a la idea de "inframince" (infrave) de Duchamp. Éste intentaba definir el momento imperceptible en que una persona no está ni sentada ni de pie o el leve rumor que hacen unos pantalones de pana al andar. ¿Cómo se puede definir el "inframince"? Después de muchos años un científico llega a la misma conclusión.

La idea del caos cotidiano

—¿Estos intereses se reflejan, de alguna manera, en su obra?

—La exposición que preparo para el Palacio Velázquez, *Caos y saliva* gira en torno a estas nociones. En ella quise vincular una idea que me parece fascinante acerca de la cavidad, de la boca, con la saliva lubricante, como un lugar donde han pasado las cosas más importantes y dramáticas, y la idea de caos, que asocio a lo cotidiano; el caos como estas fracciones minúsculas e imperceptibles, que motivan las fisuras en nuestras actitudes.

—En alguna ocasión se ha referido

al artista como un "Diógenes"...

—Diógenes busca al hombre en la oscuridad. Como símil en la historia del arte existe un pintor, en mi opinión extraordinario, Georges de La Tour, que representó también muy bien esta idea de impulsión hacia las cosas. La Tour la creaba ser esta luz que nos ayude en el camino. Si algún interés tiene el arte es el de explorar nuestra parte más oscura. Cada uno de nosotros tiene multitud de aspectos, cosas ocultas y desconocidas, y sin embargo es interesante convivir con aquello que sabemos que nunca conoceremos. El arte posee esta carga de "desconocimiento": ayuda al conocimiento, pero también abre puertas al desconocimiento, por decirlo de alguna manera. Y esta es una de sus grandes y maravillosas dimensiones, porque uno tan solo se puede enfrentar con esta situación de oscuridad desde la emoción; no desde la razón, sino desde lo epitelial, desde lo físico.

—¿El arte posee una dimensión ética?

—Si el arte posee un valor ético es el de mejorar nuestra calidad como personas. Me sorprende que se hable tan poco de belleza; un artista tiene la obligación de crear belleza. Después podemos discutir en qué consiste esta belleza, pero crearla es el punto de partida. Crear belleza, para mí, aunque parezca anticuado, significa hacemos mejores; es decir, el arte es un camino hacia el conocimiento y yo no conozco mejor camino que la belleza. En momentos tan complejos políticamente como los que vivimos hay que volver a definir el porqué del arte y los artistas y su función en la sociedad. Muchas veces el arte aparece como un lujo, en otras ocasiones se nos ha culpabilizado diciendo que aquel arte que no es político es burgués. Sin embargo el arte más político posible es aquel que genera belleza.

Jaume VIDAL OLIVERAS

SUBASTAS

Mañana Castellana y Durán inauguran la temporada del 2000 en las casas de subastas madrileñas. A pesar de no haber ninguna venta extraordinaria, hay lotes destacados en ambas citas. Sotheby's y Christie's, por su parte, comienzan el año con sendas ventas de obras de los grandes maestros, como Rubens, Brueghel o Goya.



Hannibal el conquistador, de Goya, se vende en Sotheby's. Estimación: 77,5-108,5 millones de ptas.

SOTHEBY'S VENDE UNA OBRA DE JUVENTUD DEL MAESTRO GOYA EN NUEVA YORK

Enero no es un mes agitado para el mundo de las subastas. Sin embargo, no conviene perderse algunas de las citas de este primer mes del año, dos de ellas en Madrid.

El 24 de enero, Castellana inaugura el siglo con su venta de pinturas. A pesar de la modestia de la selección, destacan algunos trabajos interesantes, como *Puerto con montaña al fondo*, de Joaquín Mir, una escena impresionista con precio estimado de 1.800.000 ptas.

Fiesta tras la siega, un atractivo cuadro de Franz Richard Unterberger (no Utenberger, como figura en el catálogo), es otro de los lotes que pueden despertar el interés de los coleccionistas. El trabajo de este belga del siglo XIX ha sido muy valorado en el mercado, en especial sus vistas de Venecia, que han llegado a superar los 60.000 dólares (9,3 millones de pesetas). El lienzo que se vende en Castellana representa a un grupo de paisanos en el campo con las montañas de fondo (probablemente los Alpes Dolomitas italianos, uno de los temas preferidos del pintor) y saldrá en 2.500.000 pesetas. Un día más tarde, el 25 de enero, Castellana se centrará en los muebles y objetos. Y uno de los más atractivos es un grupo de siete fi-

guras de porcelana que representan personajes de la *Commedia dell'arte*, realizados en Francia a finales del siglo XIX o principios del XX y cuyo precio de salida (75.000 ptas.) parece modesto.

Entre los muebles, dos de los lotes más decorativos son un espejo italiano –posiblemente veneciano– del XIX, lacado y tallado (salida: 390.000 pesetas) y un sofá español fernandino, en madera de caoba (salida: 180.000 pesetas).

Obras de finales del XIX

Del 24 al 27 de enero tendrá lugar la subasta de Durán (en Madrid). En la sección de pintura, se ofrecerán algunos trabajos que demuestran la gran variedad de estilos que convivían en España a finales del siglo XIX, desde pintorescos lienzos costumbristas hasta obras profundamente influenciadas por el impresionismo francés o el posimpresionismo. El primer estilo está representado por un óleo de Angel Lizcano que representa a un grupo de majos y majas *En los jardines de Aranjuez*. El trabajo de Lizcano, muy apreciado por los coleccionistas modernos (está presente en la colección de los Barones Thyssen), encuentra en el cuadro que ofrece Durán un ejemplo ca-

cterístico y de buena calidad de la obra del autor (modestamente estimado en 375.000 pesetas). Otro de los pintores populares a los que hacíamos referencia es José Benlliure, un artista cuya obra ha alcanzado nuevos récords en el mercado. Su obra *Carnaval de Roma* se vendió el pasado marzo en Christie's por 106.000 libras (26 millones de ptas.) frente a un precio estimado de 25.000-35.000 libras (6,1-8,5 millones de ptas.). El ejemplo de Durán, *Serenata huertana*, muestra a un corpulento andaluz cantando una serenata (estimado en 1,3 millones).

Con respecto al resto del mundo, en Nueva York se celebran importantes ventas de pinturas de los grandes maestros. El 27 de enero, en Christie's, se ofrecerán algunos ejemplos importantes de arte español. Entre estos, *David y Goliath*, del pintor madrileño del siglo XVII Francisco Antolínez (precio estimado: 200.000-300.000 libras, 49-73,5 millones de ptas.). Además se subastan un par de vistas venecianas de Canaletto (2,5-3,5 millones de libras, 612,5-857,5 millones de ptas.).

La fortaleza del mercado del arte, y en particular, en lo que se refiere a las obras de los maestros anti-

guos, se refleja en las previsiones de la subasta de Sotheby's del 28 de enero, algunas de ellas muy optimistas. Dos ejemplos significativos son un par de vistas venecianas de Guardi, estimadas entre 5-7 millones de dólares (775-1.085 millones de ptas.), y un gran lienzo del mismo artista que muestra las islas de la laguna de Venecia, estimado en 4-6 millones de dólares (620-930 millones de ptas.).

Espanoles en Nueva York

Entre las pinturas españolas figuran un boceto de Goya de *Anibal contemplando Italia desde los Alpes*, estimado en 500.000-700.000 dólares (77,5-108,5 millones de ptas.), y *Naturaleza muerta de rosas, tulipanes y otras flores*, de Juan Arellano, que a pesar de no ser particularmente notable, está estimado en 240.000-280.000 dólares (37,2-43,4 millones de ptas.). Por el contrario, *Retrato de un hombre leyendo el tratado de Cicerón sobre la amistad*, de Luis Paret y Alcázar, está modestamente valorada en 15.000-20.000 dólares (2.325.000-3.100.000 ptas.), una cantidad que está por debajo de lo que podría esperarse de este admirado pintor.

Laura SUFFIELD

DURÁN

(Madrid, 24-27/1)

David Teniers III: *La Ascensión del Señor*, 1677. Óleo sobre cobre. Precio de salida: 2.500.000 ptas.

Eduardo Úrculo: *A través de*, 1980. Óleo sobre cartón. Precio de salida: 1.300.000 ptas.

Alfombra española estilo Carlos IV. Real Fábrica de Tapices. Precio de salida: 300.000 ptas.

Espejo de cristal de Murano, 180 x 106. Precio de salida: 150.000 ptas.

Grupo de cristal de Lalique moldeado con las figuras de tres amorcillos. Precio de salida: 85.000 ptas.

Lámpara holandesa de bronce de seis luces, 70 cm. de altura. Precio de salida: 50.000 ptas.

Reloj de pulsera para caballero Omega de oro. Precio de salida: 50.000 ptas.

Washington Irving: *Cuentos de la Alhambra*, Valencia, 1917. Precio de salida: 3.000 ptas.

Antonio de Herrera: *Comentarios de los hechos de los españoles, franceses y venecianos en Italia y otras Repúblicas*. Madrid, 1964. Salida: 250.000 ptas.

John Flaxman: 28 grandes láminas grabadas de *La Odisea*, de Homero. París, 1803. Precio de salida: 280.000 ptas.

Álbum con 20 fotografías de toros, algunas con firmas de profesionales como Cano y Carmelo. Salida: 12.000 ptas.

CASTELLANA

(Madrid, 24-26/1)

Francisco Ribera: *Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela*, óleo sobre lienzo de 1907. Salida: 400.000 ptas.

Escuela francesa: *Interior con flores*, óleo sobre lienzo. Salida: 900.000 ptas.

Emilio Álvarez Díaz: *El bautizo*, óleo sobre



Castellana vende este reloj de sobremesa estilo Luis XV por 125.000 ptas.

lienzo de 1907. Salida: 900.000 ptas.

Francisco Miralles: *Jovencita en traje regional*, óleo sobre lienzo de 1875. Precio de salida: 4 millones de ptas.

Joaquín Mir: *Puerto con montaña al fondo*, óleo sobre lienzo. Precio de salida: 1.800.000 ptas.

David de Coninck: *Perrito atacando a un pato*, óleo sobre lienzo. Precio de salida: 900.000 ptas.

Escuela napolitana, s.XVIII: *Adoración de los pastores*, óleo sobre lienzo. Precio de salida: 2.600.000 ptas.

Joaquín Sorolla: *Barcas y pescadores*, óleo sobre lienzo de 1907. Precio de salida: 5 millones de ptas.

Franz Richard Unterberger: *Fiesta tras la siega*, óleo sobre lienzo. Precio de salida: 2.500.000 ptas.

Emilio Grau Sala: *Paseo por el parque*, París, óleo sobre lienzo de 1954. Precio de salida: 2.700.000 ptas.

Picasso: *Retrato de hombre*, dibujo a tinta azul sobre papel de 1954. Precio de salida: 990.000 ptas.

Joan Miró: *Pájaro de la Nochebuena*, témpera y tinta sobre papel de 1969. Precio de salida: 1.500.000 ptas.

Antoni Clavé: *Caballero*, óleo sobre cartón. Precio de salida: 2.000.000 ptas.

Pareja de platos chinos con decoración Imari, s. XVIII. Precio de salida: 280.000 ptas.



Este sofá isabelino (siglo XIX) sale a la venta en Durán con un precio de 135.000 pesetas

Trumeau francés Luis XVI (finales siglo XVIII). Pintura de escena colonial y luna antigua. Precio de salida: 690.000 ptas.

Reloj de sobremesa con guarnición de candelabros de cinco luces, época Napoleón III, h. 1860-70. Bronce dorado y patinado. Precio de salida: 600.000 ptas.

CASA DE SUBHASTES

(Barcelona, 27/1)

Oliva I, conde de Cerdaña: Fragmento de manuscrito sobre pergamino original y firmado (firmas autógrafas de Oliva I, de su esposa y sus cuatro hijos), año 983. Precio de salida: 500.000 ptas.

Bernart Guillem: Testamento manuscrito sobre pergamino. Letra carolingia redonda y minúscula, año 1.138. Precio de salida: 300.000 ptas.

La Biblia de Estienne. Primera edición de la famosa Biblia de Roberto Stephano de 1528. Impresa a dos columnas y adornada con iniciales. En la parte del índice, texto latino y hebreo. Precio de salida: 350.000 ptas.

Bernardino Gómez Miedes: *La Historia del muy alto e invencible don Jaime de Aragón...* Pergamino de la época. Precio de salida: 300.000 ptas.

Juan Muller: *Tratado de fortificación o arte de construir los edificios militares y civiles.* Primera edición española, 1769. Precio de salida: 225.000 ptas.

CHRISTIE'S

(Nueva York, 27/1)

Retrato del diplomático Fabio Albergati con Felipe II, óleo sobre lienzo de 1574, atribuido a Giovan Antonio Burrini. Precio estimado: 50.000-70.000 dólares (7,7-10,8 millones de ptas.).

Ludovico Carracci: *La Piedad*, óleo sobre lienzo de 1585. Precio estimado: 300.000-500.000 dólares (46,5-77 millones de ptas.).

Jean-Baptiste Oudry: *Una alegoría del aire*, óleo sobre lienzo de 1719. Precio estimado: 400.000-600.000 dólares (62-93 millones de ptas.).

Giovanni Battista Tiepolo: *Alejandro y Campaspe en el estudio de Apeles*, óleo sobre lienzo de 1735-40. Precio estimado: 1,5-2 millones de dólares (23.250-31.000 millones de ptas.).

Lámpara romana de bronce del siglo I a.C. Precio estimado: 5.000-7.000 dólares (775.000-1.085.000 ptas.).

Jacob Isaacs van Ruysdael: *Paisaje de arboleda con viajante*, óleo de 1653.

SE VA A VENDER

Precio estimado: 500.000-700.000 dólares (77-108 millones de ptas.).

Giorgio Vasari: *La Piedad*, óleo sobre tabla de 1542. Precio estimado: 400.000-600.000 dólares (62-93 millones de ptas.).

Anton van Dyck: *Retrato de Carlos, Marqués de Vieuville*, óleo sobre lienzo de 1631. Precio estimado: 500.000-700.000 dólares (77-108 millones de ptas.).

Bartolomé Pérez: *Naturaleza con lilas, rosas, claveles, pensamientos y otras flores en una cesta sobre una repisa*, óleo sobre lienzo. Precio estimado: 60.000-80.000 dólares (9,3-12,4 millones de ptas.).



Manuscrito sobre pergamino de Juan II de Castilla (Valladolid, 1420), se subasta en Casa de Subhastes con un precio de salida de 200.000 pesetas

SOTHEBY'S

(Nueva York, 28/1)

Rubens: *Retrato de hombre como el dios Marte*, óleo sobre tabla. Precio estimado: 6-8 millones de dólares (930-1.240 millones de ptas.).

Maestro de la leyenda de la Magdalena: *Retrato de Felipe el Hermoso*, 1478-1506. Óleo sobre tabla. Precio estimado: 60.000-80.000 dólares (9,3-12,4 millones de ptas.).

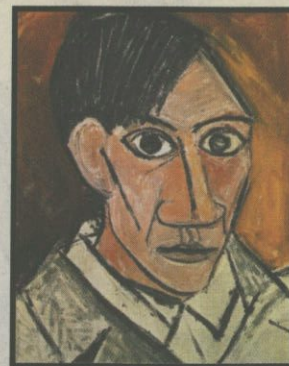
Francisco de Goya: *Anibal contemplando Italia desde los Alpes*. Óleo sobre lienzo, 31,1 x 40,6. Precio estimado: 500.000-700.000 dólares (77,5-108,5 millones de ptas.).

Il Domenichino: *La expulsión de Adán y Eva*. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 3-4 millones de dólares (465-620 millones de ptas.).

Jan Brueghel el Viejo: *Paisaje con gentes del campo, hombres a caballo y caravanas*. Óleo sobre lienzo. Precio estimado: 600.000-800.000 millones de dólares (93-124 millones de ptas.).

1907

PICASSO



A comienzos del siglo XIX, los pintores europeos con mayor inventiva percibieron en los sobresaltos de la revolución de 1789 que nada volvería ya a ser como antes. La inmovilidad del mundo clásico se había extinguido. Goya, Turner, Delacroix rompieron con el ilusionismo de las apariencias para buscar la verdad pictórica en la expresión de su experiencia vital y de la actualidad (la palabra nace en francés en 1823). Bajo el impacto de la revolución industrial, el impresionismo acentuará ese divorcio. Correspondió a Picasso, a sus veinticinco años, firmar la ruptura irreversible con *Las señoritas de Aviñón*.

El cuadro constituye una retrospectiva de la historia del arte. Cuando algunos jóvenes artistas y escritores, Apollinaire, Gertrude Stein, Derain, Matisse, Braque, descubrieron la obra a finales del verano de 1907, aún no había sido titulada. Todos ellos quedaron desconcertados por la brutalidad del tema, una presentación de las prostitutas de un burdel, por la violencia que se ejercía sobre la imagen de la mujer, pero, al mismo tiempo, fueron conscientes de que Picasso estaba estableciendo los cimientos de una reconstrucción del arte.

En 1906, Picasso comparte con Matisse y Derain el rechazo hacia la tradición renacentista, motivado por el descubrimiento que hacen de las artes primitivas. Picasso asiste a la exposición del arte ibérico previo a la conquista romana en el Museo del Louvre, Derain a la de arte negro y oceánico en el Museo Británico. Matisse compra su primera escultura africana. La retrospectiva de Gauguin, padre de este primitivismo, en otoño de 1906, termina de convencerles de que es necesario abrir el arte a todo aquello que las culturas no occidentales habían sabido crear. Recomenzar de cero.

Picasso fue más lejos que los

demás porque quiso también que el arte denunciase los aspectos más oscuros de la época en que vivían, que demostraban que la modernidad no conducía a la mejora de las costumbres. El tiempo de su adolescencia estuvo marcado por la radicalidad de la guerra hispano-americana de 1898, y, a partir de finales de 1901, Picasso va más allá de Lautrec al pintar a las prostitutas infectadas por enfermedades venéreas encerradas en la prisión de Saint-Lazare en París. Con esta vena temática se reencuentra en el verano sangriento de 1907, cuando el gobierno de Clemenceau envía al ejército contra los vicultores catalanes y da muerte a algunos de los huelguistas, y cuando, además, atraviesa una crisis su relación con Fernande Olivier, su compañera. Entonces, tras ocho meses de transformaciones, finaliza su gran cuadro.

Al principio, el carácter innovador de *Las señoritas de Aviñón* no se difundió más allá del pequeño círculo de la vanguardia. Picasso expuso la obra por primera vez en el año 1916 —fue en ese momento cuando le dio título— en plena batalla de Verdun. No llamó en absoluto la atención, circunstancia que no fue descubierta por la historia del arte hasta sesenta años más tarde. En 1925 se reprodujo una fotografía del cuadro por vez primera en la revista *La Révolution Surréaliste*. Nadie se preocupó por retenerlo en Francia cuando se vendió a los Estados Unidos en 1937. Sólo allí obtuvo renombre. Pero su estudio científico no fue emprendido en profundidad hasta los años setenta, y la primera exposición que intentó reconstruir su génesis no tuvo lugar hasta 1988, en París (y a continuación en Barcelona). 81 años después de su creación.

Pierre DAIX

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973) fue uno de los artistas más prolíficos y de mayor influencia en el siglo XX. Hijo de pintor, su formación tuvo lugar entre La Coruña y Barcelona. En 1900 viaja por primera vez a París, donde transcurrirá la mayor parte de su carrera artística. Allí, en Montmartre, evolucionó desde un modernismo finisecular a las épocas "azul" y "rosa", y al cubismo con *Las señoritas de Aviñón*. En 1917 comienza su relación con los ballets rusos de Diaghilev, la etapa "clásica" y los éxitos sociales. En la segunda mitad de los 20 mantiene contactos con los surrealistas. Posteriormente, la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial agudizan el componente dramático de su pintura y sus preocupaciones políticas, lo que desemboca en su afiliación al Partido Comunista. Desde los cincuenta, en el Sur de Francia, se incrementa su interés por la escultura, la cerámica y el grabado.

Pierre Daix es uno de los máximos conocedores de la obra de Picasso, a quien trató personalmente durante muchos años. Es autor de la catalogación de su obra cubista, entre numerosas publicaciones sobre el artista, y ha estudiado en profundidad la génesis de *Las señoritas de Aviñón*.

Óleo sobre lienzo,
244 x 234.
Museo de Arte
Moderno,
Nueva York

Las señoritas de Aviñón



MIRAR LA ARQUITECTURA MODERNA

La arquitectura sin sombra. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Américo Vespucio, 2. Sevilla. Hasta el 26 de marzo

Cuando aún puede verse en la galería Elba Benítez de Madrid la exposición *Co-laboraciones: arquitectos/artistas*, se presenta en el CAAC *La arquitectura sin sombra*, que es en cierta medida su reverso. Mientras los arquitectos acuden a los artistas para completar o embellecer sus edificaciones, los artistas, los fotógrafos más concretamente, fijan más que nunca su atención sobre las obras de los arquitectos, libres ya de los propósitos documentales que durante décadas determinaron esta relación. Hay que recordar que, ya en sus inicios, la fotografía estuvo íntimamente ligada a la arquitectura y que, además del retrato, fueron los monumentos más representativos de las ciudades los motivos preferidos. Esta exposición supone una actualización de ese primer interés de los fotógrafos, pero las obras resultantes se contemplan hoy ante todo como imágenes artísticas, cuya profundidad de significado queda enfatizada al tener como objeto construcciones paradigmáticas de la modernidad. En ellas prima siempre la personalidad de la mirada del fotógrafo, capaz de transformar la realidad arquitectónica en,



Candida Höfer: *Biblioteca Nacional de Francia (D. Perrault), 1997.*
Hiroshi Sugimoto: *Casa Batlló (Gaudí), 1998*

según los casos, algo abstracto, o misterioso, o que roza lo surreal.

Siete fotografías de renombre internacional han sido seleccionadas por Gloria Moure para ilustrar esta tendencia. En la mayor parte de ellos —Balthasar Burkhard, Günther Förg, Andreas Gursky, Candida Höfer y Thomas Ruff— la fotografía de arquitecturas constituye una parte esencial de su producción. En otros —Hiroshi Sugimoto y Jeff Wall— es algo más reciente y lateral, aunque sus aportaciones, especialmente en el caso de Sugimoto, sean de gran trascendencia.

Cada uno de ellos posee un estilo muy definido y diferenciado de sus compañeros de exposición, lo que se hace especialmente evidente cuando, en alguna ocasión, escogen un mismo motivo arquitectónico. Los diversos enfoques van de la nitidez casi alucinatoria de Gursky —que acude cada vez más al retoque con el ordenador— al mágico desdibujamiento de Sugimoto, que cuenta con una amplia selección de trabajos en pequeño formato. De los espacios deshabitados de Höfer y Ruff a la necesidad de la presencia humana en Wall. De la más radical frialdad a la emoción, de los límites de la abstracción a valores casi pictóricos.

En el capítulo de las coincidencias, destaca la fijación por las obras de Herzog & de Meuron (Burkhard, Ruff, Sugimoto), que responde quizá a una sintonía con quienes han demostrado un aprecio fuera de lo común por el arte, colaborando, entre otros, con el propio Thomas Ruff, que ha serigrafado fachadas de algunos de sus edificios. Es de reseñar también la frecuencia de las referencias a la arquitectura española: la casa Batlló de Gaudí en Sugimoto, el Pabellón Mies van der Rohe en Wall y distintos edificios de Alejandro de la Sota en Förg.

Le Corbusier, Aalto, Gropius, Lloyd Wright, Ando, Holl, Schindler y Foster son otros de los grandes arquitectos sobre los que los artistas han volcado su mirada en esta exposición reveladora, hermosa y representativa del mejor arte actual.

Elena VOZMEDIANO

"LA COMEDIA DE LOS ERRORES"

EL SHAKESPEARE MÁS BREVE E INÉDITO



Helena Pimenta
ha dirigido para
el Teatre
Nacional de
Catalunya *La
comedia de los
errores*

MARIA JOSÉ RASERO

Entrevista a José Luis Gómez con motivo del estreno de "Baraja del rey don Pedro" **46-49** Helena Pimenta vuelve a Shakespeare con "La comedia de los errores" **50-51** "Nascuts culpables", de Moma Teatre **52**

TEATRO

JOSÉ LUIS GÓMEZ

“BUSCO EL IMPACTO DESDE LA SENCILLEZ”

Director de escena, intérprete, estudioso y maestro de actores, José Luis Gómez presenta *Baraja del rey don Pedro*, un texto original de Agustín García Calvo de gran encanto poético, cuya puesta en escena concentra buena parte de sus preocupaciones estéticas. El estreno es el próximo viernes, en La Abadía de Madrid, la sala que diseñó hace ya cinco años también como centro de formación y en la que ha materializado las claves de su teatro. Un modelo que, según dice en esta entrevista, es único en el país.

José Luis Gómez (Huelva, 1940) es un artista de teatro de sólido prestigio, como es sólida su formación germánica y sólidos los autores con los que trabaja. En La Abadía, el pequeño teatro que dirige desde hace cinco años en Madrid, tiene un ámbito privativo, muy suyo, muy selecto, cuyos espectáculos nunca me han defraudado (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle; *Entremeses*, de Cervantes; *Fausto*, de Goethe, *Las sillas*, de Ionesco). No es sólo un teatro, es también un centro de estudio que desarrolla un modelo de interpretación y que propicia la visita de teóricos y profesores de la escena mundial. Después de tres años sin dirigir, sube a escena *Baraja del rey don Pedro*, de Agustín García Calvo, un texto de alto nivel poético y endiablado lenguaje. Una pieza que según define, tiene “un gran aliento sinfónico pero está tocada e interpretada con la precisión, el recogimiento y la intensidad de una dotación de cámara”. Galardonada el pasado año con el Premio Nacional de Literatura Dramática, la obra recrea la disputa dinástica entre Pedro el Cruel y Enrique de Trastámara, para ofrecer una metáfora de la ambición y el poder.

—La temporada pasada ya pensó en dirigir esta obra. ¿Qué condiciones han tenido que darse para llevarla a escena precisamente ahora?

—Hace año y medio me la envió Agustín García Calvo para que yo hiciera el papel de Men Rodríguez (uno de los principales personajes de la obra), pero el trabajo de La Abadía me come mucho tiempo. Además, quiero hacer otras cosas. Aparte de diseñar la programación del teatro, quiero actuar más sin estar ligado a una obra que dura un año en cartel.

Sin actores

—Creo que la demora también estuvo motivada porque no encontraba actores.

—Aunque pienso que en La Abadía hemos ido más lejos que en ningún otro teatro del país en el trabajo con el lenguaje, tenía inseguridad, que no desconfianza, con el protagonista. ¿Quién sería el don Pedro? En aquel momento creí que no lo tenía entre los actores de La Abadía y busqué actores fuera. Unos no pudieron y otros desistían ante la complejidad del texto. ¡Es un texto tan infrecuente en el teatro español! Desde hace treinta años, no se ha escrito nada de esa complejidad y

calidad. Después se lo confié a un actor que estaba en La Abadía, pero tuvo una lesión de espalda y nos dejó. Estaba sin protagonista y esta obra no se puede hacer sin un gran actor. He estado haciendo pruebas a un actor que ha hecho su camino en La Abadía, que es Ernesto Arias, y para mi gran sorpresa y gozo, desde los primeros ensayos comenzó a salir un Don Pedro ingente. Esta es la razón por la que se ha aplazado, porque no siempre se encuentran los personajes.

—¿Qué apreció de la obra?

—Es Historia de nuestro país y, además, cuenta historias extraordinarias. Trata también de la dimensión sociológica y política del ser humano y, sobre todo, está la extraordinaria belleza y poética de su lenguaje. Con el tiempo me he dado cuenta de que es una obra maestra. Cuando uno empieza a ensayar como nosotros lo hacemos, desde la estructura interior del montaje, se da cuenta que está llena de acciones interiores, que es profundamente dinámica. Y cuando digo acción no es acción física, sino acción en el interior de los personajes.

—¿Cree que García Calvo recurre a un castellano del tiempo en el que se suceden los hechos para au-

Gente de Palabra



José Luis Gómez

mentar la verosimilitud y realismo de la obra o, por el contrario, para asegurar su encanto poético?

—Peter Hacks decía que para grandes temas, grandes obras. Heiner Müller, que ha hecho un teatro profundamente político, decía también que a grandes temas, una gran forma. Esa gran forma la constituye, en parte, el altísimo nivel del lenguaje. En la obra el lenguaje es un viaje al pasado y al presente, pero también a la diversidad de cómo era España entonces. En ella conviven el acento de los ladinos, de los andaluces, del gallego. Hay una idea de un país que se está formando, se está armando Castilla como núcleo constituyente de lo que más tarde será España.

Lenguaje y elocuencia

—Pero ¿se podría representar esta obra con un lenguaje contemporáneo?

—El lenguaje es también un vehículo artístico y escribir en un lenguaje contemporáneo no es necesariamente bueno si es plano. ¿Es que todo tiene que ser fácilmente comprensible? No necesariamente y en esta obra es todo tan elocuente, que no hace falta que se entienda todo.

—Por la obra desfilan muchos temas, pero ¿cuál es el mensaje final?

—La obra es una reflexión sobre el poder. Creo que la historia de Pedro El Cruel es simplemente un pretexto del que se sirve Agustín para reflexionar sobre el hombre y el poder y también el dinero, que es la parte rabiosamente contemporánea. Siempre existió el dinero, pero nunca tuvo el protagonismo que hoy tiene. El rey dice: "El oro me la presta su masa, mas el que al oro le da valor y cuento soy yo, soy yo". Pero el judío le dice que cuando él ya no esté, el dinero será el rey. La obra es muy contemporánea y está revestida de poesía, que creo que es la función

"Este es mi montaje más depurado. Desde hace años busco la sencillez, el teatro transparente, el que no encubre, el que trabaja para la imaginación del espectador"

de la obra de arte, llevarte a otro espacio de la mente y del alma. O queremos estar siempre en esta zona prosaica, plana de la vida cotidiana. Hay una escena en la que el rey habla del sexo y dice: "Que tus muslos le den almohada a su cabeza. Así: que los tenga a la par a mis besos sus labios y de tí esa boca feliz que no habla". Estamos en una ensoñación amorosa, más allá de cualquier convención, y se trata de un rey que está fornicando con una niña delante de su madre, pero no es estupro ni violación, es una fiesta.

—Pero la madre no lo está pasando nada bien. Antes de llegar a la alcoba anima a su hija a tirarse por una ventana para salvar su honor.

—La madre lo está pasando mal, pero la madre al final le dice al rey: "¡Ah, hinca, hinca, sí, sin piedad, hinca en ella hasta el hondo!". Es una escena de amor que me ha planteado muchos problemas.

—Supongo que una escena de un rey menorero es problemática en estos días.

—Yo diría que Don Pedro es un paídófilo glorioso, pero la escena es problemática porque no quería herir la sensibilidad del público. El sexo pertenece a una zona muy íntima de la persona y, además, absolutamente respetable. Muchas veces a uno no le gusta ver lo que a uno le gusta hacer. Yo he intentado hacer esa escena de amor con la necesi-

saria desinhibición, buen gusto y sin obviar nada de lo que está en el texto.

—Antes hablaba sobre sus pretensiones para mantener el encanto poético de la obra, para ofrecer una metáfora.

—En el proyecto escénico, la manera que he encontrado de serle fiel a la obra es crear un espacio propicio a la palabra y a la acción física, espacio que finalmente he diseñado con el equipo de la Abadía. La idea ha sido aplicar las reglas de los grandes maestros de la sencillez, los que componen lo que llamo el legado (*se refiere a los grandes nombres del teatro: Zeami, Stanislavsky, Michael Chejov, Peter Brook, Vajtánov, Grotowsky, Jacques Coppeau*). Desde hace años busco la sencillez y este es el espectáculo más depurado que he hecho. La sencillez es la mejor manera de no añadir nada al texto porque ¿cuál es la virtud de la transparencia? Aquello que deja ver a través. Yo he procurado dejar ver y no poner nada delante. Busco el teatro transparente, el que no encubre, el que trabaja para la imaginación del espectador. En esta obra no me interesa recrear un castillo, estaría privando al espectador una experiencia gozosa.

—Esa es la gran diferencia que tiene el teatro con el cine, que apela a la imaginación del espectador.

—Sí, creo que el teatro es un espacio de poesía y el cine es un espacio de narrativa. En el teatro, el mundo real surge en la cabeza del espectador, al menos en mi teatro o el que yo quiero hacer.

—¿Cree que nuestro teatro maltrata el lenguaje?

—Siempre lo he dicho. Si oye a una compañía inglesa, la diferencia es radical y, en parte, La Abadía se ha creado por eso. Aquí hemos iniciado un camino en solitario para abordar esta deficiencia y si no hubiéramos seguido ese camino, esta obra no se hubiera podido hacer.

—Y ¿qué camino es ese?

—Durante cinco años hemos trabajado lo fonético, el sentido y el ritmo.

Con Agustín hemos hecho un trabajo prosódico al que hay que añadirle el de la acción en la palabra. El problema de la verbalidad no es un problema de declamación, sino que es técnico y ese es un entrenamiento particular que no se hace en ningún sitio. El actor tiene que detectar en cada momento qué quiere con la palabra, por qué dice lo que dice, las motivaciones del personaje. Nosotros empezamos con el legado y ahora hemos iniciado una colaboración con la escuela Vajtánov, de Moscú, que son los que mejor manejan el análisis en la acción, ya que ellos lo inventaron. De todo este aprendizaje acumulado, de hasta qué punto se había incremenado mi conocimiento, me he dado cuenta al hacer la serie para televisión *Camino de Santiago*. Al actuar con Anthony Quinn o Charlton Heston, dos grandes actores, comprobé que no pueden conmigo. Y ese saber está aquí, en La Abadía.

El complejo de La Abadía, que ocupa una antigua iglesia, es un pequeña joya que parece propia de un país protestante, donde en los lugares de culto se canta y se hace música. Aquí se hace teatro y sólo en la arquitectura quedan los vestigios del culto. Por lo demás, es un lugar de pequeñas dimensiones, ajardinado, limpio, con dos salas en las que el espectador casi puede tocar al actor, algo que Gómez persiguió porque está convencido de que el teatro del futuro necesita un contacto cálido de ambos.

El actor y la sencillez

—¿Cree que el espacio casi esférico de la sala principal ha acabado por imprimir carácter a cómo se hace y cómo se percibe el teatro aquí?

—Sí, evidentemente este espacio te obliga a la sencillez. Además, tanto Rosario Ruiz Rodger (directora adjunta) como yo somos partidarios de la sencillez y de que sea el actor el motor fundamental del espectáculo.

—Tras estos cinco años, ¿cuál es su balance de La Abadía?

—No todo ha sido positivo. El esfuerzo que ha supuesto crear La Abadía no ha sido entendido en todo su alcance, el trabajo que ha significado hacer este centro con entonces jóvenes actores, hoy algunos de ellos extraordinarios actores, ha sido ingente. A veces me pre-

"Baraja del rey don Pedro es una obra maestra y está revestida de poesía, que creo que es la función de la obra de arte: llevarte a otro espacio de la mente y del alma"





gunto si ha merecido la pena. Y no sé si se ha valorado este trabajo y con el dinero que se ha hecho, que no ha sido nada.

—¿De qué presupuesto dispone?

—Ahora, la Comunidad de Madrid aporta 100 millones, el Ministerio de Educación y Cultura 35 y el Ayuntamiento entre unos 12 o 15. Pero hacemos el mismo número de obras que la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), que ha venido haciendo dos obras nada más por temporada y tiene un presupuesto de unos 450 millones sólo para hacer teatro, no para mantener la casa. Ese es el gran problema para el futuro de La Abadía, que los actores que hemos formado no pueden seguir siendo pagados al nivel que lo están ahora.

Futuro incierto

—Cuando habla de que no ha sido entendido su trabajo, ¿está pidiendo un incremento del presupuesto?

—Sin duda. Me han ofrecido la dirección de la CNTC, de otros teatros, y no me he ido porque creía en este proyecto. Aquí hemos diseñado un modelo de formación y está demostrado su funcionamiento. Pero el modelo en el futuro no podrá subsistir en estas condiciones. Ya no es posible formar a otra generación de actores. No tengo tiempo, ni energía para hacerlo.

—Y entonces, ¿quién se ocuparía?

—Está Rosario Ruiz Rodgers y hay más gente que puede hacerlo. Y en este sentido, me pregunto qué hacen los otros directores, los otros teatros.

—Así que lo que más valora de La Abadía en estos años es su contribución a la formación de actores.

—Sí. Pero también hemos progresado hacia una forma de hacer teatro de gran sencillez. Desde la sencillez, hemos buscado el impacto. Y se ha demostrado el interés del público y todo esto con un repertorio duro, difícil.

—Si tanto valora el centro de formación, que ha funcionado como la compañía estable de La Abadía, algo de lo que pocos teatros pueden presumir, no comprendo por

qué lo ha transformado en un Estudio para profesionales e iniciados.

—Hemos tenido una compañía con un sacrificio terrible pero no puede seguir siendo estable con esta subvención. ¿Por qué no tienen otros teatros compañías estables con el doble de presupuesto que nosotros? Yo digo que esa carga no la tengo que llevar sobre mis hombros con esta penuria.

—¿Y el modelo La Abadía puede mantenerse sin esa compañía?

—No. La obra de García Calvo no se puede hacer sin unos actores entrenados en un código común y en un cultivo de la palabra como se ha hecho. O si no, que me demuestren lo contrario. Porque la elocuencia de otros espectáculos con propuestas poéticas de esta complejidad no se ven en muchos sitios.

—Supongo que recibe muchas obras de jóvenes dramaturgos.

—Sí, he pretendido que La Abadía contribuyera a saldar una deuda con los autores españoles pero he constatado que el interés del público por los dramaturgos actuales es mínimo. El teatro no goza ni de la difusión ni del eco en los medios de comunicación. Los políticos siempre se han interesado en ayudar al teatro en sus programas culturales, y hablo de todos los partidos, pero nunca se han preocupado de que el teatro, por ejemplo, no pague el IVA. Y es absolutamente vergonzoso que el libro, que es una industria poderosísima, pague el 7 por ciento de IVA y el teatro, que es una artesanía frágil, pague el 16 por ciento. Lo que he visto, y son ya treinta años desde que llegué a España y diez como director de teatros institucionales, es que nadie ataca los problemas de raíz. Es decir, que si al teatro no se le apoya, que lo dejen morir de una vez, que no hagan más paripés.

“Si la Comunidad de Madrid crea una compañía estable, es que la de La Abadía no vale, sería una falta de respeto y yo consideraría que he perdido el tiempo, el esfuerzo y mis años”

“El modelo de La Abadía no se mantiene sin compañía y ésta no puede seguir siendo estable con la subvención actual. No podrá subsistir en estas condiciones”

—¿No confiaba entonces en la actual política institucional?

—La cuestión empieza por la formación y las escuelas de arte dramático y aquí en estos años se ha invertido en infraestructuras y muy poco en formación. Y nosotros, los teatros, no podemos asumir las funciones que tienen que asumir las escuelas.

—¿Qué opina del funcionamiento de los centros de producción tanto nacionales como autonómicos?

—Muchos teatros autonómicos se han cerrado: el de Valencia, el de las Islas Baleares, casi se cierra el Centro Andaluz de Teatro. Se elimina el elenco del Nacional de Cataluña. Alarmante. Con el mayor respeto a las personas que los dirigen, el teatro institucional está funcionando con un concepto que se diferencia muy poco de la contratación eventual del teatro comercial. Ergo no se pueden constituir elencos y no puede darse una transmisión del saber. No digo que todos deban tener elencos estables pero algunos puntos referenciales debería haber.

—Cuando diseñó La Abadía ¿por qué eligió la fórmula de fundación?

—Fue sugerencia del anterior consejero, Ramón Caravaca, que ha sido respetada por el actual equipo.

—¿La fórmula garantiza mejor la independencia frente a las unidades de producción como, por ejemplo, la CNTC?

—Ese modelo ha llevado siempre a actuaciones nocivas, como que alguien de las instancias jerárquicas se inmiscuya, por ejemplo, en cuánto se le paga al personal que se contrata como ha ocurrido con el reciente caso Lavelli. Pienso que a un teatro hay que exigirle transparencia, que haya auditorías al final de año, pero absoluta libertad de creación y gestión. En Francia son rigurosísimos y los directores son corresponsables de posibles déficits. En Alemania hay teatros que funcionan como sociedades limitadas.

—Y ¿cómo está el proyecto de la Consejera de Cultura de la Comunidad de Madrid, Alicia Moreno, para crear un teatro de la CAM?

—No he oído hablar de un teatro estable. Moreno ha hablado de que se necesita un espacio que programe espectáculos complejos. El anterior consejero habló de una compañía estable y pienso que si se crea, es que la de La Abadía no vale, sería una falta de respeto y consideraría que he perdido el tiempo, el esfuerzo y mis años.

—¿Usted se ve en La Abadía dentro de cinco años?

—Si los medios son los adecuados, me gustaría seguir trabajando con una compañía estable. El teatro en el que creo sólo puede optimizarse con un diálogo constante entre un grupo de artistas, no con un diálogo interrumpido con la contratación —y no le doy un valor peyorativo— mercenaria, sino con gente comprometida aunque sea por un tiempo limitado. Me ha costado mucho trabajo comprender los mecanismos de mis compañeros en los que ahora tengo mucha confianza y seguridad y que al principio no tenía. Me siento recompensado cuando veo a actores de La Abadía que hoy son verdaderos artistas.

Liz PERALES

Helena Pimenta vuelve con Shakespeare. Por unos meses ha abandonado su compañía Ur Teatro para trabajar con el Teatre Nacional de Catalunya, donde estrena, el próximo día 27, *La comèdia dels errors* (*La comedia de los errores*), de William Shakespeare. Se trata de uno de los títulos más atípicos y menos representados del dramaturgo inglés, quizá por la necesidad de contar con dos parejas de gemelos, convención que Pimenta no ha respetado.

"LA COMEDIA DE LOS ERRORES"

DULCE PESADILLA

En las temporadas que programa Domènec Reixach no suele faltar un Shakespeare. Si el año pasado el Teatre Nacional de Catalunya programó *Medida por medida* en la Sala Grande, este año el gestor ha elegido uno de los primeros textos del clásico inglés, *La comèdia dels errors* (*La comedia de los errores*).

El montaje es el primero de los espectáculos pensados por Reixach para acercar a los adolescentes al teatro, dentro del programa "Connecta", que incluye visitas guiadas al coliseo, pasés en horarios escolares y publicaciones.

Reixach encargó la dirección a Helena Pimenta que no sólo ha triunfado con varios títulos de Shakespeare con su compañía Ur Teatro (*Sueño de una noche de verano* y *Trabajos de amor perdidos*), sino que también conoce el mundo de la docencia, del que procede. Otra característica distintiva de esta propuesta es el hecho de que el montaje se haya programado en la

sala pequeña del Teatre Nacional. Aprovechando la movilidad de las butacas, se ha dispuesto un escenario central que busca la proximidad del espectáculo con el público. Por último, esta es la primera vez que Pimenta dirige un Shakespeare fuera de su compañía. Algo que para la creadora ha supuesto "una experiencia intensa, sumada al hecho de que el texto sea en catalán."

La comèdia dels errors es uno de los textos más atípicos y menos representados de Shakespeare. Es posible que la necesidad de contar para su representación con dos parejas de actores gemelos haya sido una de las razones que más ha frenado a los directores. Para Pimenta, "eso es, naturalmente, una convención, y así hay que tratarla, pero curiosamente ha actuado mucho como argumento disuasorio." En cuanto a la atipicidad de la obra, radica en que ésta es una de las poquísimas muestras del teatro isabelino que presenta

concentración clásica de las tres unidades: una sola acción, que sucede en un solo día y en una misma ciudad. Es, además de una de las comedias más alocadas de su autor y una de las más cortas.

Plauto y San Pablo

Bebiendo de Plauto –en especial de *Anfitrión*– y de la bíblica Epístola de San Pablo a los apóstoles de Éfeso, Shakespeare ideó esta comedia, que parte de un supuesto más que improbable: dos parejas de gemelos –compuestas por Antífolo y Dromiolo–, separados al nacer al extraviarse a causa de una tormenta, emprenden su búsqueda mutua. El encuentro se produce en Éfeso, donde se desarrolla un hilarante juego de equívocos y de confusión de personalidades. Para Helena Pimenta, "esa inverosimilitud del planteamiento ayuda a crear una atmósfera onírica que los personajes subrayan. De algún modo, lo que le sucede a Antífolo de Siracusa es un sueño; lo que le



EN LAS TABLAS

ocurre a Antífalo de Éfeso, una pesadilla."

También Carles Martínez, uno de los protagonistas, refuerza ese carácter onírico de la trama: "Antífol, mi personaje, es un hombre sedentario que se adentra en un mundo ajeno. Entrar en una realidad distinta de la tuya te fuerza a ver de modo distinto los problemas con que te encuentras. Eso es lo que le sucede, inserto en una trama que tiene mucho de odiseica, de relato de aventuras."

Pimenta no cree que exista un Shakespeare menor. "Todos sus textos contienen, en definitiva, lo mismo", afirma. "Son de una perfección extraordinaria, capaces de superar con maestría sus fuentes, y de trascender la pura anécdota hasta que lo hilarante y aparentemente fácil se convierte en una invitación casi metafísica a la reflexión sobre la condición humana. En este texto, una de las cosas más apasionantes ha sido descubrir en él ecos de otras obras de

Shakespeare, desde *Romeo y Julieta* a *Otelo* o *El mercader de Venecia* o, más sorprendente aún, *La tempestad*, su última obra."

La comèdia dels errors sigue la forma de otras comedias shakespearianas: se parte de un caos, al que se trata de poner fin con una

Helena Pimenta: "no existe un Shakespeare menor. Todos sus textos contienen lo mismo, son de una perfección extraordinaria, capaces de superar sus fuentes"

búsqueda que tiene como objetivo principal restablecer el orden, algo que siempre se logra. La búsqueda es, en este caso, la de la identidad, en la que no faltan los errores, la confusión y el juego temporal. "Todo parece sencillo cuando lees la obra. Lo que complica las cosas es tratar de explicar el caos con claridad, de modo que lo grave contraste con lo humorístico, pero sin pasarse. La verdad, hice esta obra porque me enamoró y así no me costó nada montarla", explica la directora.

El elenco, formado por diecisiete personas, es otro de los detalles en los que se detiene Pimenta a la hora de analizar las complicaciones de su primer trabajo en el Nacional: "Me ha ayudado que la obra fuera coral y que requiriera actores de tan distintas edades, porque se ha creado un reparto muy diverso, con actores de distintas procedencias". Jordi Figueres, Carles Martínez (sendos Antífolos), Pep Pla y Francesc Albiol (como la

pareja de Dromios) encabezan el reparto. Veteranos habituales como Joan Borràs o Artur Trias, jóvenes como Miriam Alamyà o Rubén Ametllé a caras conocidas del teatro catalán, como Rosa Renom o Lluís Soler, dan una idea de la heterogeneidad del elenco.

Para Carles Martínez, trabajar con Pimenta ha sido "toda una sorpresa. Tiene un grado de profundidad que he visto pocas veces en un director. Se nota que conoce a Shakespeare a la perfección."

Experta en Shakespeare

La directora, sin embargo, matiza esta opinión: "Shakespeare no se conforma con que le dediques diez años de tu vida. Ni siquiera veinte. Su profundidad no te pone las cosas fáciles. De repente, hace dos días, releendo la obra, exclamé: '¡ah, ya entiendo! Me está hablando del hombre y de la búsqueda de los sentimientos. Está hablando muy cerca de mi corazón'."

Para el espacio, encargado a José Tomé y Susana de Uña, colaboradores habituales de Pimenta en Ur Teatro, se ha escogido una serie de escaleras y plataformas que evocan, según la directora, "una ciudad que se integra en la sala para crear un mayor diálogo con el público."

Care SANTOS

La escenografía, de José Tomé y Susana de Uña, reproduce una ciudad imaginaria



En el montaje se proyectan imágenes de la época

La compañía valenciana Moma Teatre estrena *Nascuts culpables*, un "documental" escénico creado a partir de las entrevistas realizadas por Peter Sichrovsky a descendientes de antiguos nazis. Un montaje comprometido e impactante que apela a la responsabilidad moral del individuo frente a los crímenes del poder.

"NACIDOS CULPABLES"

UN GOLPE A LA CONCIENCIA

Cómo viven los descendientes de los que comulgaron con el nazismo? ¿Cómo han superado la memoria atroz que les precede? ¿Se sienten víctimas o verdugos? ¿Cabe atribuirles alguna responsabilidad moral? ¿Cuál es su culpa? De esto habla *Nascuts culpables* (*Nacidos culpables*), el montaje que, con dirección de Joaquim Cadeias y Carles Alfaro, se estrena en el Espai Moma de Valencia el día 27. Un espectáculo comprometido y arriesgado, basado en las entrevistas realizadas a hijos y nietos de antiguos nazis que el escritor y periodista austriaco Peter Sichrovsky recopiló en un libro con título homónimo y sin otro objetivo que personalizar la Historia para así entenderla un poco mejor.

Nacidos culpables es una de las dos obras del autor creadas a partir de declaraciones reales (en *Los hijos de Abraham* los protagonistas eran descendientes de judíos exterminados en campos de concentración y superviventes). En este caso, el periodista publicó trece entrevistas a familiares de nazis, de las que Cadeia y Alfaro han selec-

cionado diez por su crudeza y contradicción: "Considerábamos que el tema no había sido tratado suficientemente desde la perspectiva de los acusados. Estos responden ante el conflicto de distinta forma, desde los que lo han superado hasta los que no acaban de aceptar la culpabilidad de sus ascendientes; o el que está harto de estar entre perdedores y actúa con orgullo", explica Alfaro.

Para la puesta en escena, el comportamiento de los familiares da nombre a los personajes (se hacen llamar Esperanzada, Inocente, Anclada en el pasado...) que son entrevistados por una figura anóni-

Carles Alfaro: "Los personajes lloran, gritan, pero no exteriorizan su dolor porque no quieren hablar de ello. No hay catarsis"

ma que graba sus declaraciones a través de una cámara. Durante la hora y media que dura el espectáculo los intérpretes actúan sentados de espaldas al público, que puede ver sus rostros proyectados en una pantalla. "Lloran, gritan, pero no lo exteriorizan, porque no quieren hablar de ello. No hay una catarsis autocontemplativa. El drama no deja de ser un sentimiento muy manipulado, una imagen burguesa. El drama del ser humano es uno mismo", reflexiona el director.

Espontaneidad y fuerza

De ahí la espontaneidad y la fuerza de los monólogos y diálogos, la empatía del espectador en una narración cargada de sentimientos laberínticos y dilemas entre pasado/presente, olvidar/condenar, esclavitud/libertad. "Hablan de un padre, de un hermano. El asunto podría trasladarse a otras situaciones: podrían ser las vidas marcadas de los descendientes de aquellos que cometieron crímenes al lado de Pinochet o de cualquier vida sellada con la culpa", añade el director de la obra.

Nascuts culpables es el resultado de un trabajo de síntesis y concisión, de gran inmediatez, de palabras dichas con absoluta necesidad para provocar preguntas constantes y golpear las conciencias. Pero al contrario que en el Community Theatre inglés o en el teatro brechtiano, no hay "efecto de distanciamiento" ni intenciones pedagógicas. La emoción protagoniza cada escena, en la que el subconsciente parece hablar por sí mismo: "Para olvidar hay que recordar. Es la única forma de conquistar el pasado", precisa Alfaro.

Tras *Cándid* y *Naturalesa* y *propòsit de l'Univers*, Alfaro (director de Moma Teatre desde 1986) y Cadeias (su ayudante en *Los misterios de la Ópera* o *Fausto*) proponen un espectáculo que podría calificarse de "documental escénico" y que está interpretado por Cristina Plazas, Helena Peydro, Esther Bosque, Victoria Salvador, Cristina García, Pep Ricart, Empar Canet, Joan Miquel Reig, Martí Cases, Álvaro Bágüena y el propio Alfaro.

Alexis FERNÁNDEZ



Un momento del cortometraje *William Wilson*, de Jorge Dayas

TRECE CORTOS COMPITEN POR LA ESTATUILLA
LOS GOYA SE ANIMAN

CINE

American Beauty, de Sam Mendes **54-55** Santitos. "Las mágicas paradojas del trópico", por Alejandro Springall **56-57** Los Goya descubren la animación. Todos los cortos que optan al galardón **58-60**

"AMERICAN BEAUTY", DE SAM MENDES

EL DECLIVE DEL IMPERIO

Seis candidaturas a los Globos de Oro ponen a *American Beauty* en una posición privilegiada en las quinielas de los Oscar. Puñetazo en la boca del estómago del sueño americano, el filme de Sam Mendes evita cualquier apunte políticamente correcto para analizar el declive de un imperio que nunca fue tan bonito y perfecto como nos lo pintaron.

Seattle en llamas. La ciudad que asistió al auge y caída del "grunge" vio, en vivo y en directo, cómo la guerra a golpe de pedrada boicoteaba la cumbre de la Organización Mundial de Comercio. Los que creían que mayo del 68 fue un sueño de unos cuantos yuppies nostálgicos con delirios psicotrópicos, tuvieron ante sus ojos la cruda y dura realidad: la rebelión había empezado. No era una rebelión como las demás: no se trataba tanto de una cuestión política como de una cuestión personal. Los neo-hippies del siglo XXI, que se proclaman seguidores del "anarco-primitivismo", creen que el Estado ha potenciado el crecimiento de las grandes corporaciones y el hiperdesarrollo de las nuevas tecnologías con el objetivo de abotargar la conciencia del individuo de a pie, programado para consumirlo todo en el mínimo tiempo posible: programado, pues, para consumirse a sí mismo sin apenas darse cuenta. "Marx —dice John Zeman, ideólogo de este novísimo y voluntariamente prehistórico movimiento revolucionario— se equivocó al creer que el sufrimiento económico sería la base de la revolución; quizá lo sea la angustia psíquica, el sufrimiento espiritual".

En *American Beauty*, la historia de Lester Burnham (incomensurable Kevin Spacey) parece darle la razón a John Zeman. Lester es el clásico hombre sin atributos, pero cuando decide rebelarse contra los tópicos del sueño americano que coartan su libertad (familia, empresa, hilo musical, poder económico, su cuerpo), lo

hace de un modo individual y primario, con las armas que tiene más a mano: el chantaje, el grito, la fantasía sexual. Cuando uno de los jefes de la revista de publicidad en la que trabaja desde hace quince años le pide un informe sobre sus funciones para valorar la necesidad de su puesto, Burnham (cuya voz en off, que evoca la del inicio de *El crepúsculo de los dioses*, inunda toda la película) tiene dos opciones: la sumisión o la pelea. Como el héroe de la magnífica *Trabajo basura* o el antihéroe desdoblado de *El club de la lucha*, Burnham reivindica el derecho a desvincularse del capitalismo salvaje que ha alimentado al falso sueño americano. Sueño cuya base conceptual es una inquietante contradicción ideológica, puesta sobre el tapete con claridad por Robert Dahl en el libro *A Preface to Economic Democracy*: "Nosotros los americanos hemos vivido siempre entre dos visiones conflictivas de lo que la sociedad americana es y debe ser. Una es la visión de nuestra nación como el lugar donde se realiza el mayor proyecto de democracia, de igualdad política, de mayor libertad política a escala continental. La otra visión es la idea de una nación donde la libertad de restricciones y la protección de la propiedad privada conducen a una riqueza sin límites a cualquiera".

Espoletas humanas

Han pasado muchos años desde que Neddy Merrill decidió volver a su casa nadando a través de todas las piscinas de sus vecinos. Eran otros tiempos: el personaje creado por John

Cheever en *El nadador*, como las criaturas de John Updike, era un fracasado víctima de las contradicciones del "american dream", incapaz de liberarse del tedio y la tristeza de una vida que pudo haber sido y no fue. Lester Burnham, que saluda cada nuevo día con una patética sesión de onanismo en la ducha, se ha dado cuenta de que la sociedad del bienestar le ha convertido en un hombre miserable, pero ha decidido desterrar la posibilidad de mostrarse indiferente.

Su mujer (estupenda Annette Bening), agente inmobiliaria que llora si no consigue vender una casa al finalizar su jornada de trabajo, es una frígida hipócrita que sólo encontrará placer al acostarse con su eterno competidor (Peter Gallagher), seducida por una vulgar variante de la erótica del poder. La hija de ambos, Jane (Thora Birch), detesta la mediocridad de sus padres, y se refugia, finalmente, en la inquietante amistad que le brinda un nuevo vecino, Ricky Fitts (excelente Wes



AMERICANO



Kevin Spacey y Thora Birch son padre e hija en *American Beauty*

ORQUESTADOR DE DRAMATURGIAS

No ha surgido de la nada, aunque *American Beauty* es su primera experiencia cinematográfica. Spielberg, que sabía que un guión tan apoyado en el texto y los actores necesitaba un director de teatro tras la cámara, pensó en Sam Mendes cuando el manuscrito de Alan Ball llegó a sus manos. En esa época, Mendes triunfaba en Broadway con el montaje del musical *Cabaret*, que ganó cuatro premios Tony. Su pasado en los escenarios era de dominio público. Dirigió a Judi Dench en *The Cherry Orchard* (y repitió con ella en *The Plough and the Stars* y *The Sea*); en 1990 entró en la Royal Shakespeare Company, donde dirigió a Ralph Fiennes en *Troilus and Cressida*; en 1992 se convirtió en director artístico del Donmar Warehouse, y ahí montó obras como *El zoo de cristal*, *Company* o *Glen-garry Glen Ross*. Sus más recientes éxitos son *The Blue Room*, o la obra en que Nicole Kidman se desnudaba, y *The Rise and Fall of Little Voice* (luego llevada al cine por Mark Herman), protagonizada por Jane Horrocks. Sin embargo, el estilo visual de *American Beauty* está lejos de ser teatral: sólo el trabajo de Mendes con los actores —varias semanas de ensayos, aportaciones personales de los intérpretes a cada uno de sus personajes— remite a sus orígenes como orquestador de dramaturgias ajenas sobre un escenario.

el viento). Es con el descubrimiento del secreto de Ricky cuando *American Beauty* desvela, también, su secreto: la película de Sam Mendes trata sobre la necesidad de saber mirar. No por azar el padre de Ricky desnuda su mezquina, ridícula y humana naturaleza cuando confunde el carácter amistoso y comercial de la relación entre su hijo y Lester: no sabe mirar. No por azar Ricky y Lester pronuncian un monólogo idéntico cuando intentan describir la emoción que les embarga cuando asisten a un instante de belleza: ambos son la misma persona, separados por el abismo de la edad y las oportunidades perdidas. Ricky, sin embargo, aún tiene tiempo de huir.

Afirmación de la belleza

En su aspecto más superficial, *American Beauty* podría parecer una revisión para todos los públicos de los temas de la extraordinaria *Happiness*. Pero sólo en la superficie: si la película de Todd Solondz era una película sobre la negación —la negación de la felicidad, la negación de cualquier posibilidad de escape—, la película de Sam Mendes es una película sobre la afirmación, sobre la obligación moral que todos nosotros tenemos de dejarnos engañar. La falta de esperanza que respiraba *Happiness* —su cinismo hostil y áspero, su determinista sentido del humor— deja paso, en *American Beauty*, a una reivindicación de la belleza y la memoria de efectos devastadores. La protesta de Lester Burnham debería ser la de cualquiera de nosotros, seres humanos dominados por la fiebre del bienestar tecnológico, seres humanos adormecidos por la tranquilidad antidepresiva de las ondas televisivas. La protesta de Lester Burnham es, en definitiva, tan contundente como la del ideólogo de Seattle, John Zerzan: la libertad individual consiste en dejarse llevar por la belleza de una bolsa de plástico mecida por el viento.

Sergi SÁNCHEZ

Bentley: atrévase a mirarle a los ojos), cuyo mayor hobby es grabar con una cámara de vídeo doméstico todo lo que encuentra bello.

No es una casualidad que las dos espoletas humanas que hacen estallar la revolución interior de Lester Burnham sean adolescentes. La primera podría llamarse Lolita —Lo-li-ta— pero se llama Angela (Mena Suvari). Ella es la encarnación de la típica belleza americana: rubia, provocativa, falsamente experta en cuestiones se-

xuales, profundamente hortera en su exhibicionismo. Ella despertará el gusano del deseo en Lester Burnham, gusano que permanecía en estado comatoso en lo más profundo de su alma. La segunda es Ricky, hijo de un ex coronel del cuerpo de Marines (Chris Cooper) que guarda como oro en paño una vasija de porcelana estampada con el sello nazi. Ricky es, seguramente, el personaje clave de *American Beauty*: símbolo de la doble moral americana —vende marihuana

a escondidas de su padre, simulando que obtiene sus abundantes ingresos de trabajos eventuales como camarero—, se dedica a cazar la belleza, efímera y casual, del tiempo perdido. Ricky es, inevitablemente, una criatura de su época. Su cámara es una prolongación de su memoria, un instrumento que guarda recuerdos y congela momentos de emoción inabarcable (ojo a la hermosísima secuencia en la que le enseña a Jane el vídeo de una bolsa de plástico mecida por

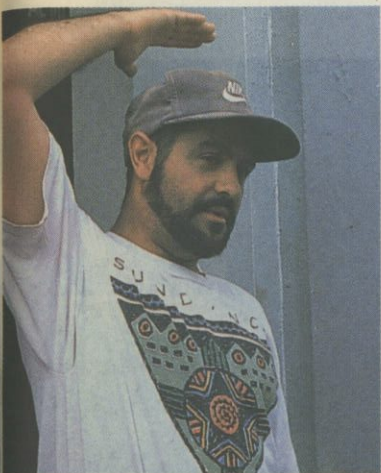
ESTRENO DE "SANTITOS", DE ALEJANDRO SPRINGALL

AMERICAN BEAUTY DE SAM MENDES LAS MÁGICAS PARADOJAS

Lo que en cualquier parte del mundo resultaría surrealista en México se acaba convirtiendo en costumbrismo. Esto es lo que viene a demostrar *Santitos*, un trabajo con el que Alejandro Springall ha conseguido retratar un viaje espiritual y geográfico al centro de la cultura mexicana. Aplaudido en el pasado Festival de Sundance, Springall cuenta para EL CULTURAL cómo se enfrentó a esta original historia –y a unas anécdotas que hubiesen merecido otra película similar– con motivo de su llegada a nuestras pantallas.



DEL TRÓPICO



Santitos está basada en la novela de María A. Escandón

Hay un producto para limpiar hornos domésticos que puede ser muy peligroso usar, pues hay santos que escogen el cochambre de las ventanillas para aparecerse en él. Pero si el hombre está impecable, mejor escogen algún otro sitio en la casa, un muro con una humedad salitrosa, debajo del lavabo del baño, por ejemplo. Este producto, que les aconsejo eliminar de casa cuanto antes, en México le llamamos Easy-Off, en España se llama Forza.

Y es que así le sucedió a Esperanza Díaz, una bella viuda Tlacotalpeña treintañera. El día que se le terminó el Easy-Off fue infinitamente agradecida a Dios, pues mientras preparaba unas jugosas jaibas (centollo tropical) rellenas, San Judas Tadeo, su santito para casos desesperados, se le apareció para decirle que su hija Blanca, de 13 años, no había muerto de una supuesta enfermedad contagiosa, como le habían dicho en el hospital, y que ese ataúd que acababa de enterrar podría haber estado lleno de piedras.

En Tlacotalpan, Veracruz (pueblo declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO, y restaurado con un fondo creado por el Rey Juan Carlos), esto es muy común —eso de enterrar ataúdes sin cadáver, y cadáveres sin ataúd, digo—. Así nos pasó en el rodaje de *Santitos*, en la escena lluviosa del cementerio donde Esperanza excava desesperadamente la tumba con el fin de comprobar las palabras de su santito y que efectivamente su hija no está allí. Pues dejamos nuestro ataúd de utilería (obviamente vacío) cuando comenzaron a salir los muertos.

Llevábamos 14 horas de filmación y eran casi las seis de la mañana cuando Dolores Heredia, nuestra protagonista, muy concentrada en su papel, metida en su hoyo de metro y medio de profundidad, y con lodo hasta por debajo de la lengua, de pronto se encontró un fémur... y luego una tibia... y... nos los mostró a todos horrorizada. ¡Podría haber sido el fémur de

Blanquita! No tenía contemplado eso en el guión de la película, y en ese momento caí en cuenta a qué grado la realidad sobrepasa a la ficción.

Los panteoneros (enterradores) nos habían asegurado que el lote asignado estaba vacío y seguro. Pero oh sorpresa, no fue así, y como éste es un pueblo casi mítico (algunos aseguran que es el mismísimo Macondo), comenzó una investigación ministerial, no sobre una osamenta real depositada sin registro, sino sobre el robo de un

DE PRODUCTOR A DIRECTOR

Antes de iniciar el rodaje de *Santitos*, que obtuvo el premio a la mejor película Latinoamericana en el pasado Festival de Sundance, Alejandro Springall ya tenía una larga experiencia en producción cinematográfica, e incluso colaboró en el guión de *Hombres armados*, dirigida por John Sayles. Aunque *Santitos* suponga su estreno como director, este cineasta mexicano no es ni mucho menos un desconocido. Ha escrito, dirigido y producido más de diez cortometrajes. Durante una estancia en Londres, produjo tres documentales para la BBC sobre la *Guerra de la cocaína en Colombia*. A su regreso a México, en 1991, se asoció con Bertha Navarro para la producción del filme *Cronos* (1992), de Guillermo del Toro (premio de la Crítica en Cannes). Inmediatamente después, el tándem Springall-Navarro produjo la película de Paul Leduc *Dollar Mambo*. De 1993 a 1995, Springall fue productor de la Universidad de Guadalajara, donde, entre otras aventuras televisivas, produjo la popular serie mexicana *En Guadalajara fue...*

supuesto cadáver de un ataúd de utilería que, siguiendo fielmente las instrucciones del guión, en su exterior dice: "No abrir, peligro de contagio".

Después de dos años aún sigo esperando con ansias la resolución del caso. Hasta donde yo sé, nadie se ha atrevido a abrir el féretro y entonces esa parte de la película, que finalmente ni a María Amparo Escandón ni a mí nos interesó, por considerar más importante el viaje espiritual y geográfico de la protagonista, ha superado la vida en pantalla de *Santitos*. Esto para mí confirma una vez más que lo que podría considerarse surrealista en otros países, es costumbrista en México.

Otro de los sucesos paralelos al rodaje fue la aparición de la famosa Virgen del Metro. Justamente rodábamos en foro en la Ciudad de México las escenas finales del muro húmedo y salitroso del baño, cuando una mañana, todos los diarios capitalinos habían publicado en su primera plana la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe en el piso húmedo y salitroso de la estación de metro Hidalgo.

Sin siquiera cuestionar la aparición —en México preferimos no dudar, no vaya a ser que sí sea cierto y nos quedemos fuera de la bendición y los beneficios de la Virgen— las autoridades capitalinas recortaron el pedazo de piso y le construyeron un altar en la calle. Ahora es un sitio de peregrinaje con una derrama económica bastante considerable.

Para no fallarle a la fe popular, de inmediato mandé recortar un pedazo de muro del decorado que estábamos filmando para integrarlo a una de las escenas más importantes de la película, la escena donde probamos la fe y la esperanza de nuestra heroína. Es más, el muro tiene una carga tan fuerte, que lo van a volver a ver en la siguiente película que estoy preparando con María Amparo.

Alejandro SPRINGALL

TRECE CORTOS COMPITEN POR LA ESTATUILLA

LOS GOYA DESCUBREN

La cuenta atrás de los premios Goya ha comenzado. Falta menos de una semana para que el próximo 29 de enero la Academia otorgue los máximos galardones del cine español. En esta XIV convocatoria, que tendrá a Pedro Almodóvar, a José Luis Cuerda o a Benito Zambrano como máximas estrellas de la gala, los cortometrajes han cobrado mayor protagonismo. Los nominados son trece y, de éstos, cinco optan al premio al mejor corto de animación, un género en alza que este año ha merecido una sección independiente en esta nueva edición. Desde estas páginas se les desea lo mejor.

Este año la Academia ha superado todas las expectativas y ha nominado a trece cortometrajes de los cuales tres se llevarán a casa la codiciada estatuilla: cinco de ficción, tres documentales y cinco –y esto es lo más sorprendente (en el mejor sentido de la palabra) de la selección de este año– de animación. Y es que hacía ya dos años que no se premiaba a ningún director por su trabajo en un corto animado y, desde luego, nunca (desde que hace seis años se incluyese el género en el certamen) había habido cinco nominados. Todos los realizadores del género ven muy positivamente este hecho y lo relacionan con el incremento, en calidad y en cantidad, de la producción de estas películas animadas en nuestro país. “Las nuevas tecnologías y los avances informáticos ayudan a que los realizadores se incorporen con más frecuencia a este género”, comenta Miguel Díez, director de *Animal*, una de las cinco películas nominadas. “Es un buen momento para el despegue

de la animación –continúa– si se recibe el apoyo de las instituciones y otros organismos. No nos damos cuenta, pero en España hay una industria muy potente aunque la mayoría de lo que se hace actualmente se exporta. Es un negocio muy rentable con posibilidades plásticas enormes y eso es lo que hay que demostrar”. Y, sin duda, ganar este premio es una buena manera de hacerlo y a eso aspira Miguel Díez que presenta en esta edición de los premios Goya su primer trabajo profesional, un corto en blanco y negro con dibujos propios.

Los más animados

Junto con *Animal* compiten este año en el apartado de animación *Los girasoles*, de José y Manuel Lagares, *Podría ser peor*, de Damián Perea Lezcano, *Smoke City*, de Eduardo Marín y Mario Terraves y *William Wilson*, de Jorge Dayas.

Los hermanos Lagares son ya veteranos en esto de la animación. *Los girasoles* es su duodécimo trabajo en plastilina y su producción

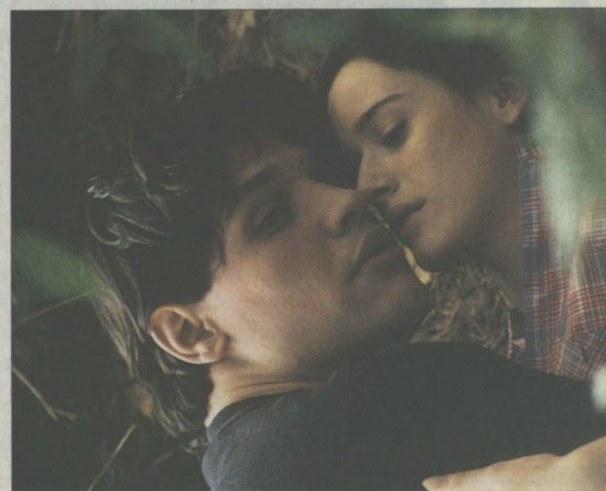
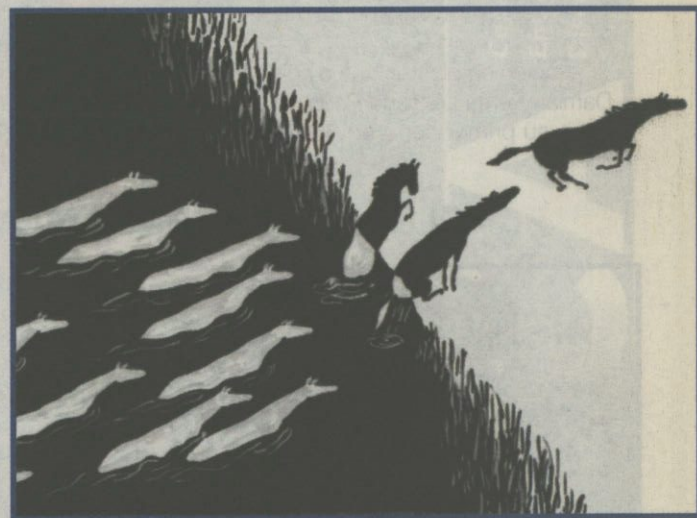


EN TRES MODALIDADES

LA ANIMACIÓN



De arriba a abajo, *Lencería de ocasión*, de Teresa Marcos; *Animal*, de Miguel Díez Pérez; *El paraíso perdido*, de Jaime Marqués. A la izquierda, *Los girasoles*, de José y Manuel Lagares



de cortometrajes asciende ya a la treintena. Además —la cosa va de récords— el corto les ha costado treinta millones de pesetas con lo que se convierte en uno de los más caros de la historia del corto en España. Para rodarlo se han necesitado más de quince maquetas distintas, una tonelada de plastilina y un año de duro trabajo por parte de un equipo liderado por los Lagares. "Y eso no es todo —comenta José Lagares— es la primera vez que dos figuras de plastilina bailan un swing en la pantalla. A nosotros siempre nos había gustado rodar dibujos animados y, como no éramos buenos dibujantes nos subimos al tren de la plastilina y hasta ahora". Las aspiraciones de estos dos hermanos van mucho más allá de la estatuilla, "estamos preparando el guión para rodar un largo en plastilina, una historia muy fantástica, de hadas y duendes". Y es que Steven Spielberg se prepara para realizar cuatro películas animadas y, aprovechando este tirón hollywoodiense, es posible que los productores españoles se animen, y nunca mejor dicho.

También en plastilina ha dirigido Damián Perea Lezcano *Podría ser peor*, su primer corto en 35 mm.

que es también la primera película animada "made in Canarias". Son siete minutos y medio de cinta que han llevado un año de preparación, rodaje y postproducción. "La animación en plastilina es uno de los trabajos más duros que hay dentro de la animación", asegura Perea.

Basado en un relato homónimo de Edgar Allan Poe ha dirigido Jorge Dayas *William Wilson*, una historia que aborda el tema de los dobles en una serie de dibujos realizados por el propio director en su primera película profesional. "La verdad es que tenía esperanzas de que la Academia abriese una sección dedicada a la animación", dice Dayas.

Ciudad sin ley

El quinto nominado es *Smoke City*, un filme realizado por Eduardo Martín, Mario Tarradas y Víctor Fernández, tres directores atípicos que dedican a los rodajes el tiempo que roban a sus ratos libres, a sus vacaciones. "Es muy duro trabajar así —comenta Martín—. Hasta ahora habíamos hecho varios intentos de montar una película, pero hasta que nos dimos con la productora Milana Bonita no pudimos llevarlo a buen término". Los ocho minutos de *Smoke City* transcurren en una ciudad habitada por cigarrillos, pipas, mecheros, ceniceros, personajes inanimados que cobran vida en el ordenador de estos directores: "Se trata de animación por ordenador, como en *Toy Story* pero a otro nivel", comenta Martín.

José y Manuel Lagares han necesitado para el rodaje de *Los girasoles* una tonelada de plastilina, más de quince maquetas distintas, un año de duro rodaje y treinta millones de pesetas

Pero, a pesar de que los cortos animados han sido la sorpresa de esta XIV edición de los premios Goya, no están solos. Tres documentales (frente al único nominado y premiado el pasado año) y cinco películas de ficción completan la selección de cortos del 2000.

Entre los filmes de ficción destaca, por su éxito en otros festivales, el trabajo de Juana Macías, *Siete cafés por semana* (del que ya hemos hablado en estas páginas en anteriores ocasiones). Junto a éste, el trabajo de otra realizadora que no es nueva en esto de los Goya, Teresa Marcos que compite con *Lencería de ocasión* y que ya estuvo nominada en 1995 con su primer trabajo: *Se paga al acto*.

Después de rodar, con 9 millones de pesetas, esta historia de situaciones equívocas y confusiones, sigue interesada por el género y asegura que "antes de meterme en un proyecto de mayor envergadura me gustaría rodar un tercer corto".

Premio a una historia sencilla

Uno de los más sorprendidos por la noticia de la nominación ha sido quizá Jaime Marqués, director de *El paraíso perdido*. "La sencillez de la historia, que cuenta con muy pocos elementos, se sale de lo habitual. No es el tipo de relato que se ve actualmente por los festivales de cortometrajes, muchas veces demasiado recargados y confusos". Marqués, que escribió el guión en una noche, ha logrado sacar adelante esta película después de ganar el premio al mejor guión en el Festival de Jóvenes Realizadores de Granada en 1998.

Back Room, de Guillem Morales (una producción de la Escuela de Cine y Audiovisuales de Cataluña, de la que el director ha sido alumno) y *Obsesión*, de Carlos Esteban, completan las nominaciones en el

apartado más tradicional, el de los cortos de ficción.

Iñaki Elizalde, un director que ya el año pasado pasó por los Goya con una nominación a su trabajo *Patesnak, cuento de Navidad* (que, además, está entre los cortos que optan a las cinco nominaciones para los Oscar), vuelve este año pero lo hace en un género nuevo para él: el documental. Su trabajo, *El olvido de la memoria*, es "una reflexión sobre los más de 60 conflictos que hay en el mundo", según el realizador. Son 26 minutos que analizan el absurdo de la guerra a través de los testimonios de los niños víctimas de la guerra de Kosovo: los albaneses y los serbios. "Íbamos a estar tres semanas en la frontera albanesa, pero, al final, se convirtieron en cinco. Ha habido muchos gastos. Hemos necesitado 15 millones de pesetas".

Testimonios de esperanza

También repite nominación Pilar García Elegido, única nominada y ganadora del pasado año en el género documental con *Confluencias*. Para esta edición, García Elegido presenta *Positivo* un documental sobre un seropositivo, un enfermo de sida que cuenta su lucha, sus experiencias y sus esperanzas ante una cámara que retrata en 30 minutos lo más duro y lo más esperanzador de esta enfermedad. "Se han necesitado meses de contactos anteriores al rodaje, quería conocer bien a este hombre, a Tomás, ya que para él iba a ser muy duro todo esto. Además, él tenía que sentirse bien ante la cámara", comenta la directora, que tiene ya dos proyectos para largos, uno documental y otro de ficción, "aunque sabemos que este cambio va a ser un proceso lento y, seguramente, difícil", dice.

Laila, el último trabajo como directora de Silvia Munt, es el tercer documental nominado. Una película que ya hemos visto también en diversos festivales nacionales.

CLERMONT FERRAND



Los dardos del amor, de Pareja y Pastor

El cortometraje tiene, el próximo 4 de febrero, una cita ineludible: comienza el Festival de Cortos de Clermont-Ferrand, el mayor mercado europeo del género. Un enorme expositor de cortos que tiene lugar en la ciudad francesa

del mismo nombre hasta el próximo 12 de febrero. Unas setenta películas de cincuenta países diferentes competirán por el "Grand Prix", que el año pasado lo obtuvo el corto *Motifs*, del irlandés Kirsten Sheridan. Entre los seleccionados concurren a esta XII edición del certamen cuatro cintas españolas (una más que el año pasado): *Los dardos del amor*, el último trabajo de David Pareja y Álvaro Pastor, muy bien recibido, por cierto, en otros festivales internacionales; *Equipaje abierto*, la ya famosa película, al menos en nuestro país, de Javier Rebollo; *Bofetada*, de Aron Benchetrit; y *Una luz encendida*, de Albert Ponte. El mero hecho de ser elegido para participar en Clermont-Ferrand ya es un premio para la mayoría de los directores. En la pasada edición, uno de los cortos nacionales que acudieron a esta ciudad gala fue *Un día perfecto*, de Jacobo Rispa, precisamente ganador del Goya al mejor cortometraje en 1999.

Paula ACHIAGA

EL MARTES ESTRENA "LADY MACBETH" EN EL REAL

ROSTROPOVICH



El director ruso,
durante los ensayos de la
ópera de Shostakovich

JAVIER DEL REAL

MÚSICA

Cenerentola en Sevilla⁶² La Filarmónica de Nueva York en España⁶³
Entrevista a Mstislav Rostropovich⁶⁴⁻⁶⁷ Gaztambide en La Zarzuela⁶⁸
Discos⁶⁹ El laboratorio de Leonardo Balada⁷⁰⁻⁷¹ Radio y TV⁷²

ÓPERA, ¡AY,AY,AY!

En la ópera, sin duda el género más de moda, polémico y con aficionados y gestores más exaltados, no dejan de pasar cosas. Ahí va un repaso a las últimas.

En el Teatro Real de Madrid se empezó el año bajo la influencia del efecto 2000. De entrada, el día de Reyes falló la maquinaria escénica en *Margarita la tornera* y el respetable hubo de entretenerse durante media hora con un tentempié. Más de media, como ustedes bien saben, hubo de esperar en el aguado homenaje a Kraus, en el que hubo poco respeto. Claro que cómo van los políticos a exigir respeto al público si días antes publican en el BOE que el Gobierno vuelve a ceder el Teatro a la Fundación que lo regenta sólo hasta el próximo 30 de junio. La seriedad desde arriba.

Y, ¡qué hablar de la Zarzuela!, en donde el Ministerio de Cultura lleva buscando "un perfil" desde primeros de verano. Me cuentan que ya había un candidato serio pero que el ofrecimiento inesperado del secretario de Estado a Plácido Domingo frustró la operación. ¿Es que no hay nadie sensato que ponga orden? Quizá cuando lean estas líneas ya exista el "perfil".

En el Campoamor de Oviedo también hubo lío. El tenor anunciado para *Manon*, Kaludi Kaludov, canceló —¡cómo no!— y un agente artístico ofreció a José Sempere, quien no cantaba el papel desde hace años y lo había olvidado. Las historias de contratos y viajes son tan movidas que los organizadores se plantean demandar al agente. Otro agente tuvo que venir a resolver la situación por dos veces y aportar a Reinaldo Macías.

Mientras tanto en Salzburgo se peleaban Mortier y Abbado. Éste —y va de cancelaciones, para que luego digan— canceló sus anunciados *Tristán e Isolda* y *Così fan tutte* aduciendo que no respetaron su exigencia de que los músicos de la Filarmónica de Viena no rotasen, de forma que los mismos con los que ensayase tocasen todas las representaciones. Mortier contestó que Abbado sabía bien el sistema de trabajo de los vieneses dado que los dirigió durante años y que más bien había cuestiones personales por medio. ¿Devolverán el dinero de las localidades? Peter Ruzicka, el próximo director del festival, tendrá muchos entuertos a deshacer.

Y, para no ser menos, también se monta en Roma. Giuseppe Sinopoli, director titular de la Ópera de Roma, se quejó por carta a las autoridades municipales del "escaso interés" que éstas manifiestan por devolver el "viejo esplendor" al Teatro de la Ópera que, por cierto, también se halla restaurando. La carta no sentó bien, las tensiones aumentaron, el presupuesto no llegaba y Sinopoli acusó hasta a los sindicatos de falta de interés artístico. Finalmente ha dejado Roma un poco a lo Lissner. Tras él probablemente se vaya el gerente. Sin duda en todas partes cuecen habas. **BECKMESSER**

CENICIENTA EN SEVILLA

El célebre cuento de la cenicienta de Charles Perrault —en la más acerada visión de Isouard, a la que puso música Gioachino Rossini en una de sus más poéticas partituras—, vuelve a materializarse en los escenarios, en este caso en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, donde será acogido a partir del martes, con posteriores representaciones los días 27 y 29 de enero.

Llegará en un bello montaje procedente del Teatro Comunale de Bolonia realizado por Roberto de Simone. Contará en el foso con el ex-cantante Claudio Desderi, quien, en su día, estrenó esta versión al lado de Cecilia Bartoli. El reparto incluye a dos nombres muy

apreciados en el género bufo, los italianos Bruno de Simone y Bruno Praticó, así como a los hispanos Juan José Lopera, Carlos López, Marisa Martins y Victoria Manso.

En el papel de Angelina, la protagonista, estará la mezzosoprano búlgara Petia Petrova, quien obtuviera hace exactamente un año el primer premio en el prestigioso Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas de Barcelona, lo que la ha lanzado a una rápida carrera internacional. Recientemente, por ejemplo, ha obtenido un gran éxito como Adalgisa en la nueva producción de *Norma* de Vincenzo Bellini, en la Deutsche Staatsoper Unter den Linden de Berlín. **Luis G. IBERNI**

DEMONIOS EN TURÍN

Parece no ser casualidad que Turín, la ciudad donde se llevan a cabo más exorcismos de toda Italia, presente en su Teatro Regio y desde el próximo viernes, una de las páginas más importantes de Krzysztof Penderecki, *Los diablos de Loudun*, en una nueva producción realizada por José Carlos Plaza, quien acaba de ganar el contencioso contra el Ministerio de Cultura por su frustrada designación como responsable del Teatro de la Zarzuela. *Die Teufel von Loudun*, tal como se denomina en su versión germana y que será estrenada en Italia en este idioma, cuenta con un libreto de John Whiting sobre el título homónimo de Aldous Huxley. El reparto está encabezado por Teresa Cullen, Giorgio Surjan, Andrea Silvestrelli y Paolo Barbacini. La dirección de orquesta es de Yoram David, con decorados de Enrique Marty y Francisco Leal y vestuario de Pedro Moreno. **L. G. I.**



José Carlos Plaza dirige la ópera de Penderecki

SOKOLOV, DEL MONTE AL VALLE

Pocos pianistas hay tan especiales como Grigori Sokolov, quien a pesar de haber ganado el Concurso Chaikovski de Moscú, ha tardado en consolidar su nombre en España, cosa que ha hecho durante los últimos años, gracias a sus maratónicas giras y a sus mimados discos, que edita Opus 111.

Con un programa tan peculiar como eficaz, que reúne piezas de Johann Jacob Froberger, la *Sonata Op. 120* de Franz Schubert y algunas obras de Robert Schumann, el pianista ruso se lanzará a conquistar los auditorios españoles, empezando por el Ciclo de Grandes Intérpretes de la revista Scherzo en el Auditorio Nacional de Madrid (25 de enero), para con-

tinuar en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela (27 de enero), la Sociedad Filarmónica de Bilbao (29 de enero), el Ciclo de Grandes Pianistas del Auditorio de Zaragoza (31 de enero), el Auditorio de Barcelona (2 de febrero) y el ciclo de la Orquesta Sinfónica de Galicia en La Coruña, donde, bajo la dirección del húngaro Tamás Vásáry (que es, asimismo, un pianista de prestigio), interpretará el *Segundo Concierto para piano y orquesta* de Frederic Chopin (4 de febrero).

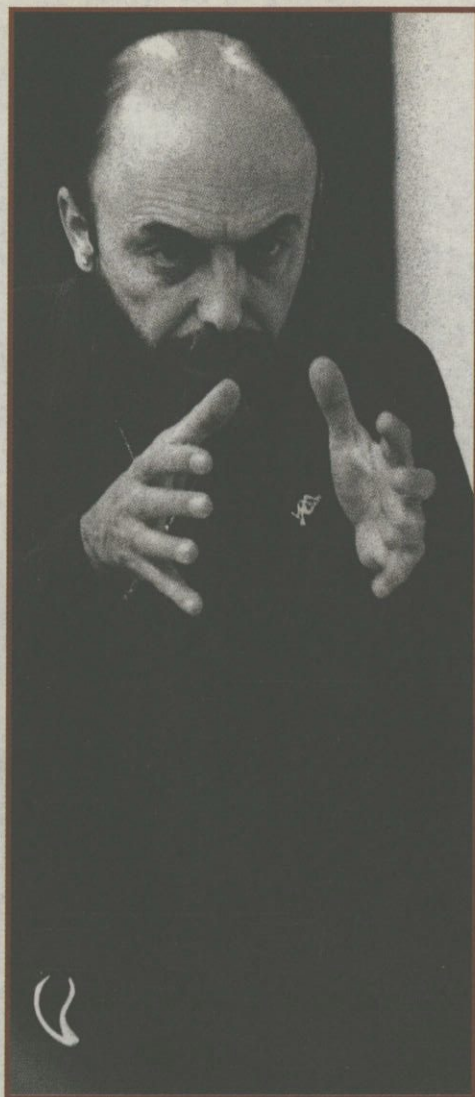
Culminará su periplo por nuestro país en Oviedo, donde abrirá las IX Jornadas Internacionales de Piano el próximo día 6 de febrero. **L. G. I.**

El compositor alcoyano Javier Darías estrena una nueva obra en los conciertos del próximo fin de semana de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Los dos últimos estrenos sinfónicos de este autor nacido en 1946, *Clanivers Teo*, encargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, y *Saudades novas*, encargo de la Sinfónica de Galicia, estaban concebidos como homenajes a la tierra respectiva de la orquesta encargante (y recientemente fueron llevados al disco por estos mismos conjuntos, dirigidos por el titular de ambos, Víctor Pablo).

En esta ocasión, Darías —que estudió en Madrid de Juan Hidalgo y en Francia de Takehisa Kosugi— continúa su rosario de homenajes dedicando su nueva composición a Madrid, que es la sede habitual de la Orquesta Nacional. La obra se titula *Ad terram, ad ritum*, frase latina que, dicha con rapidez, suena igual que *Ad terra matritum*, o sea, hacia la tierra matritense.

La obra no sólo sigue a las anteriores en este afán homenajeador, sino también en el enfoque musical. A Darías le gusta jugar con el contraste de colores entre la escritura sinfónica y la de cámara, y alterna en esta nueva obra los pasajes de plena orquesta con los de grupos de pocos instrumentos.

Francisco de Gálvez será el encargado de realizar este estreno. Además de la obra de Darías, Gálvez dirigirá dos partituras del más absoluto repertorio: los *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgsky en la orquestación de Maurice Ravel, y acompañará al norteamericano David Garrett en el célebre *Concierto para violín y orquesta en re mayor* de Piotr Ilich Chaikovski. **Á. G.**



Javier Darías estrenará su homenaje a Madrid

UNA LEYENDA NEOYORKINA

Después de haber participado en el Festival Internacional de Música de Canarias, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, el legendario conjunto norteamericano, vuelve a Madrid de la mano de su actual titular, Kurt Masur, quien después de haber sustituido a Zubin Mehta, ha puesto un poco de orden, con mano germánica, en uno de los conjuntos más "traviosos" del panorama estadounidense. La Filarmónica neoyorkina es la agrupación sinfónica más antigua del país, y ha desempeñado un papel primordial en la vida musical del mismo desde su fundación en 1842, contando en su historial con importantes estrenos como el de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Antonin Dvorak.

Entre los numerosos compositores, directores de orquesta y solistas de relieve que han

actuado con ella destacan Sergei Rachmaninov, Igor Stravinski o Richard Strauss.

Sus actuaciones del martes y el miércoles en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro del ciclo de Orquestas del Mundo de Ibermúsica, incluyen, respectivamente, el *Concierto para dos violas y orquesta* de Sofia Gubaidulina y la *Séptima Sinfonía* de Anton Bruckner, y sendas selecciones de la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin y el ballet *Romeo y Julieta* de Sergei Prokofiev, una obra que el propio Masur dirigiera hace años en su comparecencia al frente de su anterior conjunto, la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, del que ha sido nombrado primer director laureado. El programa de este segundo concierto se cerrará con el poema sinfónico *La Valse* de Maurice Ravel. **L. G. I.**

CITAS DE LA SEMANA

El madrileño Auditorio Conde Duque está embarcado en una serie de conciertos en torno a Rodolfo Halffter. Rodolfo, hermano de Ernesto y tío de Cristóbal, fue el Halffter americano. El arte de Rodolfo, mitad español mitad mexicano, ejemplifica el título del ciclo: *Música para el encuentro entre dos mundos*. Mañana lunes ocupará el estrado del Conde Duque el pianista Ignacio Marín Bocanegra.

Este viernes, la Orquesta de Valencia aborda en su sede del Palau de la Música una exigente pieza del repertorio sinfónico-coral: la *Sinfonía Resurrección* de Gustav Mahler. El Coro de Valencia es uno de los pocos españoles que puede afrontar la tarea con garantías. Los solistas serán la soprano Iride Martínez y la mezzo Renée Morloc, y todos ellos seguirán la batuta de Miguel Ángel Gómez Martínez.

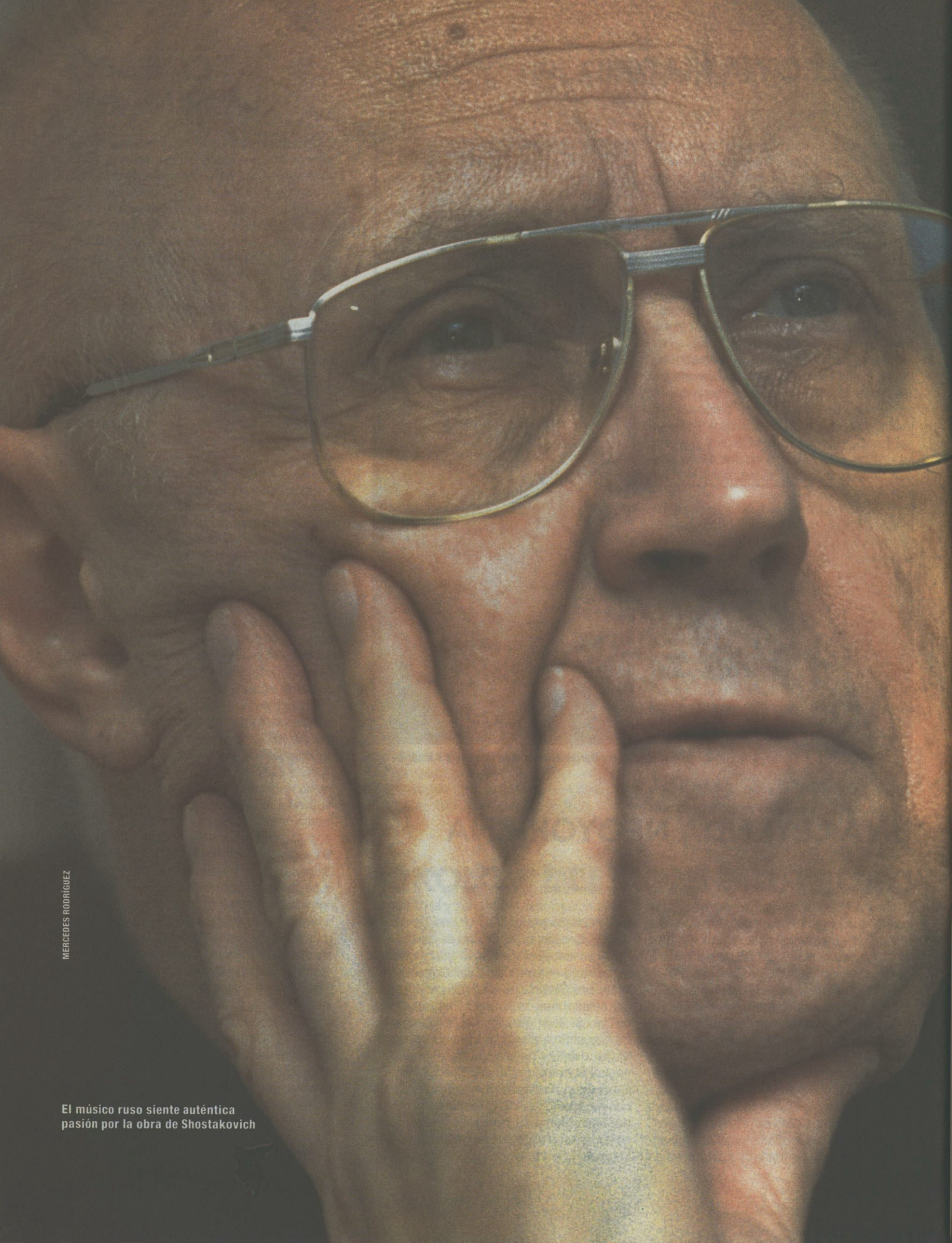
La Universidad Politécnica, en su ciudadísimo ciclo de conciertos, organiza el miércoles una *Misa en si menor* de J. S. Bach encomendada a un gran músico, Frans Brüggen. A sus órdenes actúan la Orquesta del Siglo XVIII, el Coro Gulbenkian de Lisboa y los solistas María Cristina Kiehr, Heike Meppelink, Claudia Schubert, Marcel Bekkman y Detlef Roth.

El Grupo Enigma, la orquesta de cámara residente del Auditorio de Zaragoza, interpreta el miércoles un programa dedicado a tres compositores muy dispares. No abundan las oportunidades de escuchar la música de Ernst Krenek, el seguidor de Schönberg que con más claridad sintetizó las interioridades técnicas del dodecafonismo. *Im Tal der Zeit*, su opus 232, sonará acompañada de una obra maestra de György Ligeti, el *Concierto de cámara para trece instrumentos* y de otra composición para este número, el *Mito* de David del Puerto, que es un gran talento de la composición española.

Las Jornadas de Música Contemporánea de Granada, que llevan ya once años enriqueciendo el panorama artístico de esa ciudad, convocan el sábado en el Auditorio Manuel de Falla a un concierto de la Orquesta Ciudad de Granada dirigido por su titular, Josep Pons, ganador este año del Premio Nacional de Música en su modalidad de interpretación. El programa lo forman obras de cuatro compositores de la generación llamada *del 51*: Carmelo Benaola, Manuel Castillo, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo.

Joaquín Achúcarro, el gran pianista vasco, visita el sábado el Auditorio Nacional con un recital con obras de Falla y Albéniz, perteneciente al Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música que organiza la Universidad Autónoma.

Álvaro GUIBERT



MERCEDES RODRÍGUEZ

El músico ruso siente auténtica
pasión por la obra de Shostakovich

Mstislav Rostropovich es una de las figuras más carismáticas de nuestro tiempo. Violonchelista, pianista y director de orquesta, su integridad humana y política han trascendido con mucho los límites del arte musical. Su valiente defensa de las libertades del individuo le llevó incluso a perder la ciudadanía soviética. Este martes, Rostropovich debuta en España como director operístico, con una nueva producción en el Teatro Real de una de las obras capitales de su amigo Dimitri Shostakovich, *Lady Macbeth de Mzensk*, un título al que están profundamente ligados tanto él como su esposa, la prestigiosa soprano Galina Vishnevskaya, y que constituye uno de los más grandes testimonios del teatro musical del siglo XX.

MSTISLAV ROSTROPOVICH

**“LADY MACBETH
REPRESENTA
EL ALMA RUSA”**

Este martes llega al Teatro Real uno de los grandes títulos de la ópera moderna, *Lady Macbeth de Mzensk* de Dimitri Shostakovich, una obra que sufrió una brutal prohibición en la época de Stalin. Llegará de la mano de Mstislav Rostropovich, posiblemente la batuta más autorizada para defender la genial partitura de su amigo.

—Usted y su esposa están muy ligados a esta ópera. ¿Cómo fue su relación personal con Shostakovich?

—Empecé a estudiar música a los cuatro años, aunque el sueño de mi vida siempre fue ser director de orquesta. Todos los veranos, mi padre organizaba una orquesta que tocaba al aire libre, en sitios de descanso, para que viviésemos la posibilidad de ir cada año a un lugar distinto. Mi padre era el primer violonchelista, y me llevaba con él a todos los ensayos. Yo observaba al director y me sentaba junto a los demás músicos. Estaba acostumbrado al sonido de la orquesta, a conocerlo desde dentro. Mi padre murió en la guerra, cuando yo tenía 14 años, y entonces terminé mi primer concierto para piano. A los 16 años entré en el Conservatorio de Moscú (yo era el estudiante más joven, porque la gente no entraba hasta los 18), y en la clase de composición me acogió el director del Conservatorio, Schebalin, que era muy famoso como compositor y me aceptó porque me conocía de antes. Pero mi gran ilusión era estudiar con Shostakovich.

“Lady Macbeth es una mujer moderna desde el comienzo hasta el final de la ópera. Este tipo de mujer siempre ha existido, existe y existirá”

—¿Cómo lo consiguió?

—En el año 43, cuando la guerra aún no había terminado, Shostakovich era profesor de composición en el Conservatorio de Moscú, y su clase estaba atestada de alumnos. Shostakovich fue siempre alabado como un genio, o bien rechazado y vituperado. Toda su vida osciló entre estos dos polos. En aquel momento gozaba de su máximo reconocimiento, porque Toscanini había dirigido en Estados Unidos su *Séptima sinfonía*, la *Leningrado*. Yo hablé con mi profesor de violonchelo, quien le dijo que tenía un estudiante con muchísimo talento que escribía música. Aún recuerdo el primer encuentro. Me temblaban las manos, y estaba nerviosísimo. Le di a leer la partitura de mi Concierto para violonchelo, y me preguntó si podría tocarlo al piano. Le dije que iba a intentarlo, aunque tenía miedo de que me echara de su clase. Y ésta fue la primera vez que Shostakovich mintió en toda nuestra relación. Se levantó y empezó a decir que yo era un genio, y que se sentiría muy feliz si yo era su alumno. Él ya sabía que yo estaba en clase de su colega, así que entré con él, oficialmente, no en clase de composición sino en clase de orquestación.

Una ópera prohibida

»De este modo fue como empezó nuestra gran relación, que duraría toda la vida. Hasta que salimos de la Unión Soviética, Galina y yo, en 1974, dos años antes de su muerte, siempre estuvimos muy vinculados a él. Y cuando, en el año 48, el Partido Comunista acusó a Shostakovich de “formalismo”, nos sentimos muy cerca de él, ya que el noventa por ciento de sus amigos habían sido asesinados. También tuvimos mucha relación con Prokofiev, que murió tan sólo 40 minutos después que Stalin”.

—Usted ha sido siempre un apasionado defensor de *Lady Macbeth*.

—Tengo tanto amor por esta ópera que, cuando estuvo prohibida en tantas partes del mundo, yo sufría enormemente por el hecho de que no se tocara. Le dije a Shostakovich que tenía el proyecto de hacerla en concierto pero sin coro, en mi casa y en la suya. Yo mismo buscaría a los cantantes y la tocaría al piano. Éste fue mi primer contacto con esta fantástica ópera. Evidentemente, nadie quería aprendérsela para cantarla en mi casa. Es la única obra que yo he tocado al piano, porque he acompañado a mi mujer en todas las arias de Katerina. La he dirigido, y también ha supuesto la única vez en mis 73 años que he tocado como violonchelista en una orquesta. Fue en 1963, cuando se representó como *Katerina Ismailova* en el Teatro Stanislavski.

»Si Shostakovich no hubiera hecho esta segunda versión, con un título diferente, la ópera nunca se hubiese representado. Los cambios no son muy importantes, pero con ello daba a entender que Stalin tenía razón y entonces el Partido la autorizaría. Por aquel entonces, yo ya había debutado como director y tenía mucho poder (todavía no vivía conmigo Solzhenitsin), y sabía que en el Teatro Bolshoi trabajaba un fantástico director de escena, Boris Pokrovski. Me reuní con él y los dos nos dirigimos al Partido, al comité máximo para la cultura, diciendo que el Teatro Stanislavski no tenía los medios necesarios y que la orquesta de la que disponía no era buena.

»Pero ellos querían a toda costa que el espectáculo saliese muy mal. Por eso mismo, yo me fui con mi violonchelo y busqué a otros ocho o diez amigos, que eran también muy buenos instrumentistas, para mejorar la orquesta. El propio Shostakovich apareció por allí, y yo, su antiguo alumno, volví a sentir tantos nervios como no he sentido en ningún concierto. Yo nunca había tocado en una orquesta, y tenía

mucho miedo a no entrar a tiempo. Dirigía mi amigo Provatorov. Cuando yo tenía que entrar, no me hizo ninguna señal, y le dije: “tú, que eres mi amigo, ¿cómo puedes haber sido tan canalla? Tenías que haberme mirado, y en lugar de hacerlo te diste la vuelta”. Y él me respondió: “y yo, con el gran músico que eres, ¿cómo te voy a indicar cuándo tienes que entrar?”. Gracias a Dios, no me equivoqué en ningún momento. Y aquella fue una de las noches más inolvidables de mi vida.

Una grabación histórica

—¿Qué recuerdos guarda de la famosa grabación para EMI?

—El 15 de marzo de 1978, dos días antes de tener que ir a Londres para hacer la grabación de *Lady Macbeth*, fue cuando nos quitaron a Galina y a mí la nacionalidad soviética. Ya sabe que nos enteramos por casualidad, viéndolo por televisión en París. Y esto, por supuesto, fue un gran “shock” para nosotros. Por eso en esta grabación hay mucho dolor, en ella dejamos mucho de nuestro corazón. A propósito de la grabación, puedo contarle dos anécdotas. El viejo prisionero que canta al final de la ópera tenía que irse, y solamente pudimos grabar su parte el primer día. Empezamos con él, con ese tema de contrabajos en “pizzicato”... Teníamos un ingeniero de sonido muy bueno, y cuando, diez días después, estaba terminada la grabación, pusimos el metrónomo y marcaba exactamente la misma velocidad que diez días atrás.

»La segunda es aún más graciosa. La intérprete de Sonietka, Birgit Finnilä, tenía que dar un grito terrible cuando Katerina la tira al río. Le dije que debía hacerlo como si fuera a ser el último grito de su vida, como si la estuviesen rajando, pero que sólo lo intentase una vez, porque podía ser muy peligroso para la voz. Ella dijo que podía probarlo, pero en el momento decisivo no le salió. Entonces se me ocurrió acudir al coro. De pronto vi a una mujer con los labios muy finos, con gesto furioso, que parecía una serpiente, y le pregunté si podría hacerlo. Ella se dirigió al productor y le dijo que sí, que podía gritar, pero que le teníamos que pagar por ello cien libras, ya que tendría que gritar tan fuerte que podía perder la voz. Yo pensé que tampoco íbamos a per-



M.R.

der mucho (risas), y le dijimos que sí. Gritó y se ganó las cien libras. Fue una cosa tan tremenda que nos puso los pelos de punta a todos, y cuando fui a oír la prueba el ingeniero lloraba de la impresión.

—¿En cuántas ocasiones ha dirigido la obra?

—La he interpretado cuatro veces en concierto, dos en San Petersburgo y dos en Moscú. Eran versiones semirrepresentadas, así que la de Madrid es la primera vez que voy a hacerla escénicamente. Ya tengo la experiencia de poner a la orquesta en el escenario, como se va a hacer aquí, y como hice con el *Romeo y Julieta* de Prokofiev.

»Por eso hablé con Sergio Renán, y estoy encantado de colaborar con él. Creo que es un gran director de escena. Antes de empezar a trabajar juntos, vi unas cuantas películas suyas, y nuestras almas están unidas. Yo he dirigido últimamente muchas óperas (*Khovanchina* en el Bolshoi, *Gesualdo* de Schnittke en la Staatsoper de Viena...), y en bastantes ocasiones no he estado muy de acuerdo con los directores de escena. Por ejemplo, cuando hice *Mazeppa* de Chaikovski en la Scala, donde tuvimos nuestras diferencias.

Emoción musical

—Una obra que contiene, precisamente, elementos grotescos, surrealistas, ¿la ve en una óptica, digamos, realista o no?

—Esto es fácil de responder. Hay algo que no se puede cambiar, desde mi punto de vista, y es la emoción que produce la música. Cuando hay un cuadro pintado por un artista tú no puedes hacer otro cuadro (sobre todo si es de Velázquez, que es el número uno absoluto), pero puedes ponerle la luz que quieras. Y entonces cambia mucho. Hay que aprovechar al máximo todas las posibilidades técnicas, para conseguir una velocidad en el cambio de decorados, que no haya unas pausas enormes... La parte técnica de este teatro es de una enorme calidad, y permite hacer todo lo que uno quiera (proyecciones, etc.).

»Nosotros vamos a aprovechar todo esto, pero sin traicionar al compositor. Cuando estrené la primera ópera de Schedrin, *Lolita*, en Estocolmo, estaban representando una *Aida* ambientada en la época

de Hitler y Mussolini. Esto es totalmente inaceptable, ya que hay que respetar lo que ha escrito el compositor. Desgraciadamente, muchos directores de escena se consideran más importantes que el compositor y que el director musical. Y creo que esto es una falta de humildad y un gran error.

—¿Dónde reside la mayor modernidad de un personaje como *Lady Macbeth*?

—*Lady Macbeth* es una mujer moderna desde el comienzo hasta el final de la ópera. Este tipo de mujer siempre ha existido, existe y existirá. Hay mujeres que no producen ninguna emoción en sus hombres, y ella lo tiene todo dentro. Yo conozco a gente, hombres y mujeres, capaces de asesinar por amor.

»Hace poco leí acerca de una mujer en México que sabía con quién le estaba poniendo su marido los cuernos y sufría mucho por eso. Cuando el marido se marchó de viaje, ella se fue a ver a esta mujer. A su marido le gustaba mucho un pastel de carne, y a su vuelta se lo comió y hasta repitió. Le dio un segundo pedazo y entonces le dijo que se había comido a su amante, porque la había matado y con ella hizo aquel guiso. Eso fue hace un año. Es como una tragedia de Shakespeare, que sigue siendo igual de moderna, aunque con diferentes trajes.

—¿Cuáles son, para usted, los momentos más intensos de la obra?

—El momento más fuerte, en el que puedo llegar hasta el paroxismo y tengo miedo a perder el control, es cuando matan a Boris Timofievich, el suegro de Katerina, y llega el Pope medio borracho y empieza a juzgarlo todo fríamente, citando a Gogol, el gran poeta ruso. Es una música casi vulgar, que está muy bien pensada. El Pope inicia su oración, y en ese momento empieza a sonar el pasacalle con una enorme banda de instrumentos de viento. Es una sensación tremenda, como si se abriese el cielo. O la escena de la muerte de Katerina, cuando se arroja al río y arrastra con ella a su rival Sonietka. Toda la ópera me impresiona mucho, pero estos dos pasajes son los que mayor efecto me producen.

—Al lado de estos elementos un tanto grotescos y algo vulgares, también tiene un lado trágico que se ha relacionado con Dostoyevski.



M.R.

“Shostakovich quería escribir muchas más óperas, pero el cochino sistema se lo impidió. Si tanto él como Prokofiev no hubiesen perdido tanta salud...”



M.R.

—Sí, por supuesto, eso está en sus raíces. *Lady Macbeth* es una ópera profundamente rusa. Creo que es una de las óperas más rusas, y junto con *Boris Godunov* o *Khovanchina*, una de las que mejor representan el alma rusa. *Eugenio Onieguin* o *La dama de picas* no me parecen tan típicamente rusas. *Boris* o *Khovanchina* son el reflejo de la Rusia profunda. Cuando los rusos alcanzamos una mayor cultura, entonces vienen *Onieguin* o *La dama de picas*. Es una Rusia cultivada.

Un apretado programa

—La prohibición de la obra, ¿impidió que Shostakovich siguiera escribiendo óperas?

—Sí, por supuesto, él quería escribir muchas más óperas, pero este cochino sistema se lo impidió. Si tanto él como Prokofiev no hubieran perdido tanta salud, no hubiesen tenido que escribir música para que no les riñeran.

—¿Cuáles son sus próximos proyectos?

—Después de terminar aquí, tengo conciertos como violonchelista en Canarias, en Tokio y luego con Lorin

Maazel en Londres, donde voy a tocar el concierto que él me ha dedicado (Maazel tiene mucho talento como compositor). Puede decirse que cada tres días tengo un concierto. Y también tengo muchas actuaciones como director. Estoy ofreciendo en todo el mundo un gran Festival Shostakovich. Lo he hecho ya en Chicago, con esa fantástica orquesta, y con un enorme éxito. Próximamente lo haré en San Francisco, en Los Angeles y en el Concertgebouw de Amsterdam. También tengo que dirigir el *Requiem* de Britten. Luego volveré a hacer esta *Lady Macbeth* en Nápoles y en otras ciudades. Y el 26 de abril comienzo una enorme gira por los Estados Unidos.

»Tengo muchísimos proyectos hasta los años 2002-2003, como *Romeo y Julieta* de Prokofiev en Japón y Alemania o un gran festival con la Sinfónica de Londres en Japón, Estados Unidos y Gran Bretaña. Pero mi mayor sueño es un proyecto para dirigir la ópera *Guerra y paz* de Prokofiev.

Rafael BANÚS

UNA JUSTA RECUPERACIÓN

El próximo sábado, el Teatro de la Zarzuela repone, más de 140 años después de su estreno, *El juramento*, del compositor navarro Joaquín Gaztambide, en una nueva producción dirigida musicalmente por Miguel Roa y escénicamente por Emilio Sagi.

Figurín diseñado por Jesús del Pozo



Una de las propuestas más interesantes de la temporada del Teatro de la Zarzuela de Madrid es la reposición de *El juramento*, una de las obras más afortunadas de Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo (Tudela, 1822-Madrid, 1870), estrenada en este mismo coliseo –del que el compositor era a la sazón empresario con el barítono Francisco Salas– el 20 de diciembre de 1858. Por supuesto que el músico navarro era ya muy conocido en esa época gracias a su pluma ágil, a su talento original y a su preparación, iniciada en Pamplona con José Guelbenzu y Mariano García.

Desde sus primeras composiciones para la escena, entre ellas la pionera *La mensajera* de 1849 –en un momento en el que el género zarzuela propiamente dicho estaba naciendo a la luz–, hasta sus partituras más maduras como

El valle de Andorra (1852), *Catalina* (1854), según algunos estudiosos su mejor creación, *Los magyares* (1858) o, incluso, la más tardía *La conquista de Madrid* (1863) y, evidentemente, la que hoy motiva este comentario, el autor mostró, dentro de una progresiva evolución técnica y estilística, un alto grado de inspiración melódica –sus melodías son de las más pegadizas del repertorio, por lo que parece raro que en la actualidad se conozcan tan poco–, un dominio sorprendente de la modulación y un conocimiento indudable de la instrumentación.

No debe extrañarnos este cúmulo de cualidades, comprobables en cuanto se escuchan algunos de los números de *El juramento*, ya que Gaztambide acabó por ser un creador en verdad muy completo, que quizá habría podido aspirar a más grandes cimas. No olvidemos que fue también un activo protagonista de la vida musical madrileña en buena

El autor mostró, dentro de una progresiva evolución técnica y estilística, un alto grado de inspiración melódica, un dominio sorprendente de la modulación y un conocimiento indudable de la instrumentación

parte del XIX. A partir de 1862 dirigió los conciertos de la Asociación de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y en 1865 pasó a encargarse de la Orquesta del Teatro Rossini de Madrid, introduciendo –fue en esto de los primeros junto con Barbieri– la música de Wagner en la capital. Su inquietud le llevó a viajar, con ánimo de difundir nuestra zarzuela, a la América hispana, donde pasó varios años.

Aires de época

El juramento lleva libreto de Luis Olona, un habitual colaborador, que se inspiró, según cuenta el propio libretista y recoge Ramón Sobrino, responsable de la edición crítica de la partitura, en un personaje de una ópera cómica francesa titulada *La rose de Peronne*, que fue la base de una zarzuela nueva que, por supuesto, no tiene nada que ver con el asunto de la ópera homónima de Mercadante de 1837, un dramón de tomo y lomo con envenenamientos incluidos. Aquí todo transcurre de forma mucho más bonancible a lo largo de los trece números musicales repartidos en tres actos: una estructura típica de la zarzuela grande de primera época.

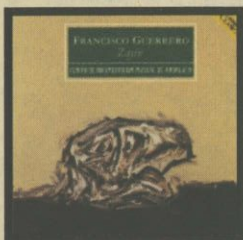
A este respecto no parece haber duda de que el modelo fue *Jugar con fuego* de Francisco Asenjo Barbieri, de 1851, una obra que ha servido de punto de partida para muchos autores. Destaca Sobrino la utilización resuelta de danzas en boga en los salones de la época, mazurkas, polkas y polonesas, y la aplicación de estructuras de cavatina, tirana y petenera, que dan al conjunto una fluidez especial y una amenidad fuera de duda.

Curiosamente, en la obra no hay un tenor principal, habitual protagonista. Las voces se las reparten, en los papeles básicos, dos sopranos, una de ellas de fuste, con

dominio de la coloratura, dos barítonos –que mantienen un insólito dúo (un recuerdo del de voces graves de *Los puritanos* de Bellini)– y un bajo más bien bufo, carácter del que participan asimismo otro barítono y un tenor, que han de ser, como todos, buenos cómicos: nos encontramos, no se olvide, todavía, en la órbita de los actores y actrices de cantado, influjo del mundo de la tonadilla. A destacar, entre los distintos números, el 3, que agrupa, de manera muy original y sin solución de continuidad, dos romanzas y un terceto; el 6, que encierra una imitación de voz de hombre por una soprano, y el 8, un famoso en su día –hasta que la triunfante obra se dejó de cantar en 1920– *dúo del piano*, y que es una nueva recreación del teatro dentro del teatro. Un reparto en su mayoría joven, con la ya veterana Milagros Martín al frente, se hace cargo de las nada fáciles particellas: Beatriz Lanza –lírica, versátil y sensual–, Rodrigo Esteves –barítono de buena pasta aunque de incierta emisión–, José Julián Frontal –artista de la misma cuerda de noble e intenso fraseo, con el que contrarresta ciertas limitaciones tímbricas– son los demás protagonistas. En el foso el conocedor Miguel Roa, hombre siempre seguro y atento.

En la cosa escénica, el mismo equipo que montó *Carmen* en el Real; con Sagi como gran hacedor y del Pozo como imaginativo –e inquietante, por lo que puede tener de gratuita su propuesta– figurinista. Salga lo que salga de este bien proyectado espectáculo, debemos celebrarlo como una fiesta: recuperamos a 141 años vista un título básico de nuestro género lírico. Ojalá puedan reverdecirse los laureles de aquella ocasión: el estreno fue un estruendoso éxito.

Arturo REVERTER



FRANCISCO GUERRERO:
Zayin.
Cuarteto Arditti.
Almaviva DS 0127 DDD

La audición de *Zayin*, además de ilustrarnos en general acerca de la naturaleza de las obras maestras, arroja luz sobre un aspecto particularmente paradójico de la creación artística. Se juntan, por una parte, la rigidez del cálculo combinatorio y, por otra, el temblor de una expresión abrumadoramente humana. Pocos compositores tan implacables en su rechazo del sentimentalismo como Francisco Guerrero. Su búsqueda se dirigió siempre hacia la superación de la emocionalidad, hacia la objetivación racional del acto de creación; y, sin embargo, su música nos pone delante de los oídos unas realidades que no pueden ser descritas sino como el destilado hirviente de las interioridades inefables del alma humana. Como todos los grandes creadores, Guerrero refina sus emociones, las limpia de todo contenido privado, individual, hasta convertirlas en realidad universal, en peripécia espiritual compartible.

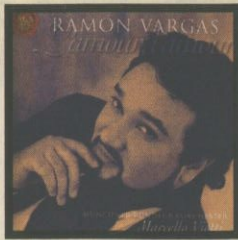
Eso, y otras muchas cosas es *Zayin*, *Siete* en hebreo, colección de piezas para cuarteto de cuerda, trío de cuerda o violín solo compuestas para el Cuarteto Arditti. La calidad de la música y la interpretación hacen del disco una excepcional obra de arte. **Á. GUIBERT**



FRANZ SCHUBERT:
Missa solemnis
en *La bemol, D. 678.*
John Eliot Gardiner.
John Eliot Gardiner.
Philips 456 578-2 DDD

John Eliot Gardiner se acerca a una de las grandes obras sacras de Franz Schubert desde una perspectiva musicológica. Combina las dos ediciones de la partitura, pero incluye a modo de apéndice diversos números alternativos, acompañando la composición con otras tres bellísimas piezas —el *Himno al Espíritu Santo, D. 948*, el *Salmo 92, D. 953 (Canción para el Sabbath)* y el *Stabat Mater, D. 175*—.

Frente al directo fervor que transmite Wolfgang Sawallisch (EMI), al director inglés le interesa ante todo el estudio de las relaciones armónicas que plantea esta música, y, en este sentido, el espectro sonoro que extrae del magnífico Coro Monteverdi y de la Orquesta Revolucionaria y Romántica es de una apabullante modernidad, resaltado por una magnífica toma realizada en el Megaron Concert Hall de Atenas. El cuarteto solista (formado por Deborah York, Sally Bruce Payne, Neill Archer y Michael George) se integra admirablemente en el conjunto. Una demostración más del revolucionario lenguaje musical schubertiano. **R. BANÚS**



RAMÓN VARGAS:
L'amour, l'amour.
Radio de Munich.
Marcello Viotti. RCA
74321 61464 2 DDD

Ramón Vargas es un tenor mexicano que empezó a hacerse famoso en Centroeuropa hace unos diez años a base del repertorio rossiniano. El tiempo ha pasado y éste también, para ampliarse y abarcar papeles más pesados. El pasado año cerró la temporada del Teatro Real sustituyendo a Alfredo Kraus como Werther. Toda una papeleta que resolvió magníficamente.

Su punto fuerte no es la caracterización dramática y tampoco sus versiones resultan marcadamente personales. Lo es una impecable línea de canto servida por una voz de timbre atractivo. En la presente selección borda el *Parmi veder le lagrime* de *Rigoletto*, en el que muestra un legato admirable. Sin embargo, *La donna è mobile* no resulta tan convincente, precisamente por esa falta de personalidad. Su *Pourquoi me réveiller* quizá emocione más por el recuerdo de las circunstancias citadas que por su dramatismo intrínseco, pero se halla muy bellamente expuesto. El compacto se cierra con una *Che gelida manina* de factura sólida.

...Un disco que demuestra que el buen gusto de algunas sopranos y, sobre todo, mezzos tiene contrapartida en algunos tenores. **G. ALONSO**

MAGNÍFICAS VÍSPERAS

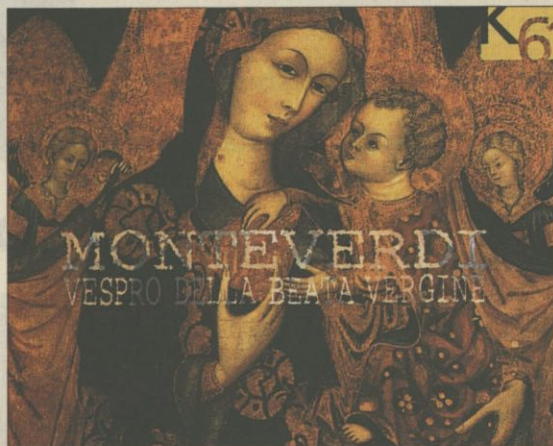
CLAUDIO MONTEVERDI: *Vespro della Beata Vergine.* Gabriel Garrido. 2 CD's K16 100/02 DDD

Las *Vísperas* de Monteverdi constituyen una de las obras más hermosas que jamás se hayan escrito, así como una obra maestra de la música sacra anterior a Bach. Controvertidas, eso sí, pues hay numerosas dudas sobre su génesis y todavía hoy se desconoce si el autor las compuso pensando en una unidad litúrgica o una ocasión especial. Parece ser que en su intención estaba ofrecerlas al Papa y facilitar así su traslado a Roma desde la corte de los Gonzaga en Mantua.

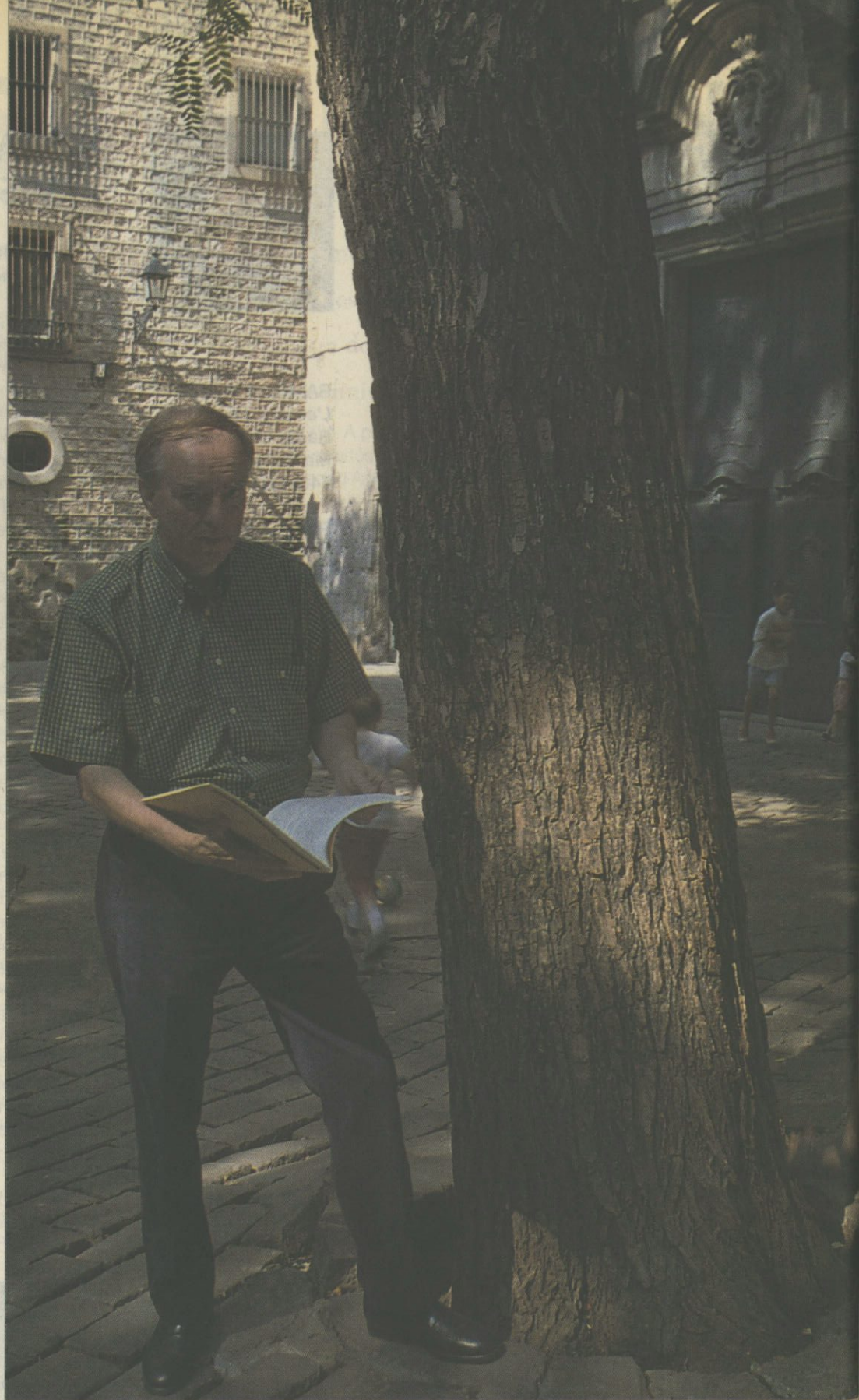
La versión de Gabriel Garrido al frente del Ensemble Elyma no defraudará a quienes vieron en su *Orfeo* uno de los mejores grabados hasta el momento. Asesorado por el musicólogo Giuseppe Collisani, ha construido las *Vísperas* sobre un esquema litúrgico existente, el de las segundas *Vísperas* de Comunes de la Beata Virgen María, en las que las antífonas son tratadas como canto llano. Han conservado todos los *concerti* de Monteverdi, pero los han dispuesto en un orden diferente que el propio Giuseppe Collisani explica en sus interesantes notas. Han añadido los motetes *Dum esset rex* y *Speciosa facta est*, ambos compuestos por Paolo Agostini a partir, respectivamente, de la antífona y del salmo del mismo nombre. Y para terminar, han insertado entre las dos versiones del *Magnificat* una pieza instrumental —una sinfonía de Kapsberger en este caso— tal y como éste sugiere en su Primer libro de sinfonías a cuatro.

El resultado es excelente. Garrido nos ofrece unas *Vísperas* llenas de vida, con fuerza, y sin excesivas concesiones a la galería. Conserva y realza la sobria belleza del canto llano. Las aportaciones solistas, sobre todo masculinas, alcanzan momentos de gran belleza, como el *Nigra sum*. Pero la versión es sobre todo excelente gracias a una orquesta fantástica, el Ensemble Elyma, unos grupos vocales espléndidos, el Studio di musica antica Antonio lo Verso y el coro Madrigalia, y unos Saqueboutiers de Toulouse seguros, afinados y, como siempre, impresionantes.

En definitiva una cuidada versión en la que la sobriedad, la fidelidad o el rigor histórico no van reñidos con una prodigiosa imaginación. **Ana MATEO**



El compositor catalán Leonardo Balada, uno de los autores hispanos de mayor proyección internacional, está de plena actualidad en estos días. El próximo jueves, la Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Enrique García Asensio, ofrecerá en el Teatro Monumental de Madrid su obra *Quasi un pasodoble*, que interpretó por vez primera la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Jesús López Cobos. A su vez, el 12 de febrero se estrenará en Berlín su *Tercer concierto para piano*, con Rosa Torres Pardo como solista, a las órdenes de Rafael Frühbeck de Burgos; una partitura en la que, dentro de un gran virtuosismo, se explotan las sonoridades del pasodoble, la música andaluza o, incluso, la jota. Profesor de la Carnegie Mellon University en Pittsburgh, su actitud pedagógica está encaminada a incentivar la creatividad, ya que, como él mismo ha declarado a EL CULTURAL, "entiendo que mis clases son, ante todo, laboratorios".



CONCIERTOS EN MADRID Y BERLÍN

EL LABORATORIO



MARÍA JOSÉ RASERO

Leonardo Balada es una de nuestras figuras más apreciadas internacionalmente, y está reconocido como uno de los mejores pedagogos del momento. Su talante como profesor es resultado de una huida permanente del dogma. "Creo que hay que respetar la personalidad del intérprete, facilitando que surja su talento. Además, cada alumno es distinto, por lo que mi aspiración es que consiga un estilo propio".

Balada, nacido en Barcelona en 1933, es radical en su visión de que la música debe ser un vehículo emocional. "Es posible que estos aspectos no sean válidos para los dodecafonistas", afirma con contundencia, "pero para mí esa visión no sirve. La música debe transmitir sensaciones a flor de piel. Como no puedo permanecer frío ante el sonido, quiero y aspiro a ser emocional. Cuando planifico una composición tengo un concepto, un plan general de trabajo, que luego se desarrolla a partir de empujones emocionales".

A pesar de que no la practica, sin embargo respeta la gran importancia que la atonalidad ha tenido en la historia de la música. "Aunque en los años setenta se decía que esta corriente se acababa, esto no deja de ser incierto. En mi opinión, la ruptura de Schönberg tuvo mucho de artificiosa, pero el arte es por concepción artificial. Sí es constatable que no fue apreciado por el público por las razones que sean, y que esa falta de conexión generó una actitud de rechazo en aquellos que aspiraban a no quedarse en un círculo cerrado, como me pasó a mí".

"Pero todas las corrientes artísticas sirven siempre para algo", puntualiza. "Y el atonalismo ha permitido hacer cosas muy importantes. Lo que se ve como ruptura acaba asimilándose. Igual que,

gracias a Varèse, lo que se concebía como 'ruido' se integró en el mundo de la música y en la actualidad cualquiera lo usa sin mayor problema".

Vuelta a la tonalidad

Precisamente algunas corrientes en Estados Unidos, país que Balada conoce bien, han devuelto la actualidad a la tonalidad. Tal es el caso del minimalismo. "Desde Terry Riley a Steve Reich, al que conozco bien porque estudiamos juntos, todos han seguido este camino", comenta sin demasiado entusiasmo. "Creo que, lo mismo que otras corrientes, puede aportar cosas. También ahora hay una fuerte presencia de eso que podríamos llamar 'tendencias ét-

"Cuando estrené el *Cristóbal Colón*, todas las críticas internacionales fueron muy positivas, pero en España la actitud fue bastante agresiva, sobre todo la de la crítica catalana"

nicas' que yo he asimilado en mis últimas obras. Me interesa menos lo que está haciendo Philip Glass, intentando unir el pop con el mundo clásico. En estos experimentos siempre gana el pop".

El creador siempre se enfrenta de alguna manera al problema de la crítica. Para Leonardo Balada, ésta tiene en este momento un problema mucho mayor que en otras épocas a la hora de valorar las cuestiones técnicas. "Éstas son cada vez más complejas de apreciar. Nunca saben si lo que ven como un error es sencillamente una exigencia del autor. A lo mejor da la sensación de barullo algo que ha sido pretendidamente buscado así por el creador. Por lo que a veces parece que el crítico sólo

puede decir aquello de 'es más o menos original', 'tiene interés' y poco más. Cuando no hay normas absolutas, como ahora, todo resulta relativo".

A pesar de las limitaciones de la crítica, Balada reconoce el peso que ésta puede llegar a tener. "En Estados Unidos, las únicas críticas que importan son las del 'New York Times' o el 'Washington Post'", afirma. "En Broadway no duermen hasta que las leen porque pueden llegar a arruinar un espectáculo. De todos modos, su papel no deja de ser relativo. Depende del prestigio y de la honestidad del que escribe. Cuando estrené el *Cristóbal Colón* en el Liceo, todas las críticas internacionales fueron muy positivas, pero en España

sólo la que hizo Antonio Fernández-Cid para 'ABC' se movió en esa línea. En el resto de los periódicos la actitud fue bastante agresiva, sobre todo la de la crítica catalana, lo que me dolió mucho, porque aunque vivo en Estados Unidos, me sigo sintiendo muy catalán".

Precisamente la sorprende la escasa trascendencia que ha tenido esta ópera,

que no ha vuelto a representarse desde las celebraciones del Quinto Centenario, cuando se estrenó en el Liceo de Barcelona con un lujoso reparto encabezado por Montserrat Caballé, José Carreras y Carlos Chausson. "Este tipo de cosas sólo pasan en España", señala. "Desconozco la razón última, pero no se justifica una inversión de trescientos millones de pesetas para luego hacer sólo cinco representaciones en el Liceo. Supongo que todo vino de las típicas rivalidades entre algunos o de la incompetencia de otros. Ni siquiera el disco ha podido salir. Y es una pena, porque el DAT tiene un sonido estupendo".

Luis G. IBERNI

DE LEONARDO BALADA

LA MÚSICA EN LAS ONDAS

DOMINGO 23

Radio Clásica

A las 9'00, en *Plaza Mayor*, 50 años de Radio Nacional de España en Valencia (VIII). Obras de Talens, Mussorgski y Mahler por la Unión Musical de Tavernes de Valldigna. A las 11'30, desde la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de

Madrid, Ananda Sukarlan (piano) y la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida por Miguel Groba interpretan un monográfico Igor Stravinski. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, Documentos históricos de la UER. Composiciones de Berg, Ligeti y Berlioz por el Cuarteto Juilliard, Friedrich Cerha y la Orquesta Filarmónica de Nueva

York, bajo la dirección de Leonard Bernstein. A las 17'55, en directo desde el Gran Teatro del Liceo, Concierto final del XXXVII Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas. A las 23'00, en *Ars sonora*, El mundo sonoro de Hildegard Westerkamp, con grabaciones de la autora. A las 0'00, en *Música viva*, Festival de Nueva Música de Estocolmo.

LUNES 24

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Debussy, Mussorgski/Genin y Prokofiev por **Dmitri Hvorostovsky** (barítono) y la Filarmónica de Rotterdam dirigida por Valery Gergiev. A las 15'00, en *Producción propia*, el Trío Mompou



y la Orquesta de Córdoba dirigida por Leo Brouwer interpretan a Mikroutsikos, Marco y Brouwer. A las 18'00, en *Música en el aire*, *Timón de Atenas* de Henry Purcell por el Deller Consort. A las 20'25, desde el Clementinum de Praga, *Temporada de Conciertos de Euroradio 1999-2000*. Obras para órgano de Frescobaldi, Froberger, etc.

MARTES 25

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Días Bach de Berlín 1999. Obras de Corelli, Vivaldi, J. S. y W. F. Bach y Sammartini por Europa Galante bajo la dirección de Fabio Biondi. A las 13'00, en *Álbum de discos*, *Cantata BWV 80* de J. S. Bach por

Philippe Herreweghe y obras sacras de Maurice Duruflé dirigidas por Michel Plasson. A las 15'00, en *Producción propia*, Liane Issakadse (piano) y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Adrian Leaper interpretan a Rossini, Mendelssohn y Liadov. A las 19'30, en directo desde la Fundación Juan March, *El clarinete del siglo XX*. Obras

de Montsalvatge, Cano, Brotons, Musgrave, Penderecki y Horowitz por Joan Enric Lluna (clarinete) y Nicholas Clayton (piano).

Canal+

A las 2'35, en *Música noche*, el legendario pianista Artur Schnabel toca a Beethoven, Debussy y Chopin en un recital de 1975 en el Centro para la Juventud de Jerusalén.

MIÉRCOLES 26

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival Oleg Kagan 1999. Obras de Prokofiev, Weber, R. Strauss y Brahms por Natalia Gutman (violonchelo), Eduard Brunner (clarinete), Viktor Tretiakov (violín) y otros. A las 12'30, en *A mi manera*, el

poema sinfónico *La rueda de oro* de Antonin Dvorak por la Orquesta Nacional Escocesa dirigida por Neeme Järvi. A las 15'00, en *Producción propia*, XVI Festival de Música de Cámara Sierra Musical. Composiciones de Ernani Aguir y Navascués por José M^o Gallardo del Rey (guitarra) y la Orquesta de Cámara Abadía, y recital de la soprano Estrella

Estévez. A las 18'00, en *Música en el aire*, conciertos con arpa de Gliere, Spohr y Haendel. A las 19'25, en directo desde la Fundación Juan March, ciclo *Bach en el siglo XX*. Obras de J. S. Bach, Shostakovich y Brotons interpretadas por Ananda Sukarlan (piano). A las 0'00, en *Grandes ciclos*, prosigue el dedicado a la obra de J. S. Bach.

JUEVES 27

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival Oleg Kagan 1999. Obras de Mozart, Janacek, Milhaud, Mendelssohn y otros por el Quinteto Moragués. A las 15'00, en *Producción propia*, composiciones de Brahms, Beethoven, Turina y Falla

por la Sinfónica de RTVE dirigida por Enrique García Asensio. A las 19'30, desde el Auditorio de Barcelona, Ángel Jesús García (violín) y la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña bajo la dirección de **Franz Paul Decker** interpretan a Homs, Balada y Mahler. A las 23'00, en *La hora española*, *Fuego fatuo* y *Homenajes* de Manuel de Falla.



Enrique García Asensio interpretan a Balada, Angulo y Copland. A las 23'00, en *La hora española*, monográfico dedicado a Luis de Pablo, que incluye las obras *Comentarios*, *Concierto de cámara*, *Notturmo* y *Libro de imágenes*. A las 0'00, en *Grandes ciclos*, segunda parte del *Pequeño libro para órgano* de J. S. Bach por Marie Claire Alain.

VIERNES 28

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival Oleg Kagan 1999. Obras de Haydn, R. Strauss, Debussy y Mozart por Eduard Brunner (clarinete) y la Orquesta de Cámara de Munich dirigida por Christoph Poppen. A las 15'00, en *Producción*

propia, composiciones de J. S. Bach, Brahms y Hindemith en versión del Coro de RTVE dirigido por Jordi Casas. A las 19'30, en *Cuatro siglos de ópera*, escenas de *Peter Grimes* de Britten. A las 20'00, en directo desde el Teatro Monumental de Madrid, Ernesto Bitetti (guitarra) y la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de

Boris Blacher. A las 19'00, en *El fantasma de la ópera*, escenas de *La Bohème* de Puccini por Riccardo Chailly. A las 20'00, *Temporada de Ópera de Euroradio 1999-2000*. Desde el Teatro Lirico de Cagliari, *Cherevichki* de Chaikovski por Ludmila Semchuk, Valeri Popov, Vladimir Okenko, dirigidos por **Gennadi Rozhdestvenski**.

SÁBADO 29



Radio Clásica

A las 11'55, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obras de Hindemith, Bartók y Enesco por Solistas de la Orquesta Sinfónica de RTVE. A las 13'30, en *La opereta*, selección de *Magdalena* de Heitor Villa Lobos. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, 25 años de la muerte de

REVISTAS

CD COMPACT

Número 128. Enero, 2000.
650 pesetas

CD Compact abre el presente número con una entrevista a Paolo Pandolfo, uno de los más reputados violagambistas en el panorama actual de la música barroca, quien en breve presentará un disco dedicado al compositor francés Marin Marais. Renata Scotto, de nuevo en Valencia, habla de acercar la ópera al pueblo, pero siempre con elegancia y estilo, y el pianista Arturo Benedetti-Michelangeli es recordado en un artículo en el que se perfila su trayectoria musical. Con ocasión del año Bach, se ofrece un dossier con los discos más importantes aparecidos desde el nacimiento del compacto y las nuevas ediciones conmemorativas. Reseñas y críticas de los conciertos más relevantes completan las páginas, junto a las novedades jazzísticas: Vilchez o Duke Ellington/Teldec.

MELÓMANO

Número 39. Enero, 2000.
825 pesetas

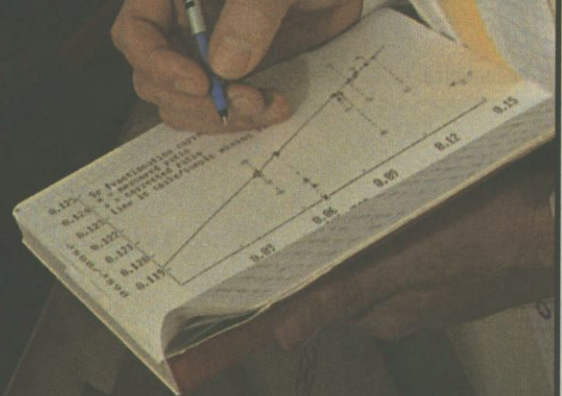
Para comenzar el año, Melómano entrevista al pianista, catedrático e investigador Guillermo González, quien desvela algunos aspectos desconocidos de la *Iberia* de Albéniz en la edición más completa que se ha realizado hasta la fecha. La soprano valenciana Isabel Monar habla sobre su trayectoria profesional y las obras que ha interpretado, un repertorio que trata de adaptar a su voz. Las Sinfonías completas de Sibelius son analizadas en un extenso artículo, y la música del siglo XX es perfilada análogamente a la historia del mismo en un análisis en el que se aportan al oyente las claves para un auténtico disfrute musical: *Desde Debussy hasta hoy*. Federico Trillo habla sobre la ópera y Shakespeare, y Helena Kriúkova explica la historia de escenógrafos y figurinistas. En el mundo de la danza, la Compañía Nacional cumple diez años con Nacho Duato al frente, y *El caballero de la rosa*, de Richard Strauss, figura como la ópera del mes. **A. F.**

RELOJES MOLECULARES

LA TIERRA, MINUTO A MINUTO

MERCEDES RODRÍGUEZ

El profesor Agustín Pieren Pidal ante un prototipo de reloj molecular



CIENCIA

La verdadera edad de la Tierra⁷⁴⁻⁷⁷ "Un nuevo mundo bajo el suelo", por Paul Davies⁷⁸⁻⁷⁹ Inventos⁸⁰

ÚLTIMOS AVANCES EN DATACIÓN DE ROCAS Y FÓSILES

LA VERDADERA EDAD DE

¿Quién diría, al contemplar un paisaje, que las rocas que le rodean existen desde hace más de 3.000 millones de años? ¿Quién podría afirmar que en el suelo que pisa se acumulan cientos de millones de años? Los últimos avances de la geología han permitido a los científicos fechar con una gran precisión rocas y fósiles. El desarrollo de la genética también ha contribuido a conocer la evolución de los seres vivos mediante los relojes biológicos moleculares. Esta civilización, especialmente obsesionada por el tiempo, se ha propuesto conocer la verdadera edad de la Tierra, y a juzgar por los hechos, está a punto de conseguirlo. El paleontólogo del CSIC Juan Carlos Gutiérrez Marco explica para EL CULTURAL las aplicaciones más notables en datación de fósiles y rocas.

La gran influencia de las ideas religiosas, que predicaban el origen divino de la Tierra, como la creación en siete días, contribuyó al retraso en la investigación sobre la historia de nuestro planeta y por lo tanto dificultó el desarrollo de la geología respecto a otras ciencias", afirma Agustín Pieren Pidal, del Departamento de Estratigrafía de la Facultad de Geológicas de la Universidad Complutense de Madrid. La datación de las distintas capas y rocas del suelo ha sido sin embargo uno de los problemas que más ha inquietado a los geólogos desde su origen.

En 1669, Steno observó por primera vez que en las distintas capas superpuestas que componen el suelo, o lo que es lo mismo, en una

sucesión estratigráfica, poco o nada deformada, el orden de superposición de los estratos es el mismo que el de su depósito. Es decir, toda capa superpuesta a otra es más reciente que la primera. Este supuesto tiene algunas excepciones que pueden ser debidas a la erosión o a la deformación tectónica. "Existe otro principio elemental que es que si un sedimento incluye cantos de otras rocas, éstas se encontraban consolidadas y son anteriores al sedimento que las incluye como cantos. Por ejemplo, si un conglomerado incluye cantos de un determinado granito, sabemos que ese granito, generado a gran profundidad, se encontraba por efecto de la erosión ya en la su-

perficie, antes de la sedimentación de la capa que incluye sus fragmentos", explica Pieren.

"Si una capa se pliega posteriormente, y por soterramiento sufre un cambio por el calor interno del planeta, que altera sus características convirtiendo por ejemplo una arcilla en pizarra o esquisto, o una caliza en mármol, tendremos que esa capa depositada originalmente de manera horizontal o subhorizontal, se encontrará basculada o plegada, y habrá sufrido compactación con pérdida de agua y porosidad, o incluso metamorfismo con mayores alteraciones físico-químicas de la roca. Luego otro sedimento se depositará horizontalmente sobre esta primera capa,

que presenta un basculamiento que los geólogos llaman buzamiento. El contacto entre las dos capas es una discordancia que puede ser angular, erosiva o de salto metamórfico. Los conjuntos de rocas normalmente se agrupan entre discordancias".

Dataciones precisas

Basándose en estos principios elementales, los científicos del siglo XIX distinguieron los materiales de los distintos periodos de la vida de la Tierra: cristalinos, primarios, secundarios, terciarios y cuaternarios. Haciendo una gran simplificación para Europa, en el caso de los primarios, observaron que presentaban metamorfismo; los secundarios deformación y buzamiento; los terciarios eran subhorizontales; y los cuaternarios, que son los depósitos actuales, aparecen generalmente en valles y ríos.

Los geólogos y paleontólogos observaron que los materiales de las distintas eras podían distinguirse mediante fósiles, y que éstos correspondían en muchos casos a grupos diferentes. Así dieron nombre a las eras que componen la vida de la Tierra en función de su contenido fósil. En primer lugar se distinguen tres eones: Arcaico, que corresponde a la primera mitad de la historia de la Tierra, en el que la composición, atmósfera y procesos geológicos fueron distintos; Proterozoico, en el que solamente

Panorámica del Siccar Point, una de las zonas más ricas para el estudio paleontológico



LA TIERRA

aparecen evidencias de vida muy elementales como bacterias y algas; y Fanerozoico, durante el cual el desarrollo de las formas vivas que fosilizaron es muy abundante.

Así, según los fósiles encontrados, el Fanerozoico, se divide a su vez en tres eras: el Paleozoico, que corresponde al primario, con formas relativamente primitivas de vida como trilobites y graptolitos; el Mesozoico o secundario, del que los fósiles más conocidos son dinosaurios y amonites; y el Cenozoico o terciario más cuaternario, durante los que se desarrollaron las formas actuales de vida y el hombre, respectivamente. "En función de la evolución de las especies, postulada por Darwin, y de su aparición y desaparición, se pueden realizar dataciones relativas bastante precisas. Así según los tipos de fósiles podremos saber si los terrenos corresponden al Cámbrico Inferior, o a un piso mucho más concreto. Unos géneros tienen una evolución más rápida que otros y por lo tanto son mejores marcadores bioestratigráficos. Esto por sí sólo no nos permitirá saber la edad exacta de una roca, sino que como los métodos estratigráficos, la paleontología permite dar una datación relativa", señala Agustín Pieren.

Pasos de gigante

Las nuevas tecnologías aplicadas a la Geología han permitido dar auténticos pasos de gigante en lo que respecta a la datación de la Tierra. De los principios elementales aplicados por los científicos del siglo XIX, pero que continúa en vigor, se ha pasado a procedimientos basados en la desintegración espontánea de los elementos radiactivos naturales. "Un elemento radiactivo natural se convierte en estable mediante la emisión de partículas atómicas o mediante una cadena radioactiva, es decir, sucesivas

transformaciones a través de elementos inestables o radioactivos", afirma Agustín Pieren. Aunque este fenómeno es fortuito, su progresión es invariable en el tiempo y viene definida por un periodo de semidesintegración de cada ele-

mento radiactivo. Basta citar como ejemplo el uranio-238 (U^{238}), que se transforma en plomo Pb^{206} mediante una cadena radioactiva cuya duración es de 4.510 millones de años, una edad prácticamente igual a la de la historia del planeta. "Esto

quiere decir que si una roca tenía 1 kg. de este isótopo de uranio en el momento de formación de la Tierra, la mitad de este material se habrá transformado en plomo por radioactividad natural. Este es precisamente uno de los fenómenos



Dimorfos sexuales de una misma especie de ammonites, conchas de un cefalópodo jurásico

que ha permitido que el núcleo del planeta mantenga calor, por la generación espontánea de energía", añade Pieren.

El elemento cuyo periodo de semidesintegración es más largo es el rubidio Rb^{87} , con 46.000 millones de años. Por el contrario, uno de los más cortos es el carbono C^{14} , con tan sólo 5.750 años. De hecho se tiene constancia de que del carbono original presente en la Tierra no debe quedar ningún átomo, pero este isótopo se genera de manera continua en las capas altas de la atmósfera, en fenómenos de interacción con el campo magnético, como es el caso de las auroras boreales. Los científicos también aseguran que tampoco queda plutonio en estado natural, puesto que se semidesintegra en 24.500 años, y como no se genera en la naturaleza, sólo se descubrió tras los ensayos nucleares.

"Si conocemos el número de átomos iniciales de un elemento y el número que nos ha quedado después de la transformación, así como su periodo de semidesintegración, podremos calcular la edad absoluta de la roca, entendiendo por edad absoluta el momento en el que el magma que la originó se cristalizó, o el enfriamiento de una colada volcánica", señala Agustín Pieren.

Estadios de evolución

Existen varias transformaciones isotópicas que pueden utilizarse para conocer la edad exacta de las rocas, aunque los procedimientos más empleados son: Uranio/Plomo; Torio/Plomo; Rubidio/Estroncio; Samario/Neodimio; Potasio/Argón y Carbono 14. "En el Laboratorio de Geocronología, Centro de Asistencia a la Investigación de la Universidad Complutense, en el que trabajan los doctores Carmen Galindo y César Casquet del Departamento de Petrología, los métodos disponibles hasta el momento son: Potasio/Argón; Samario/Neodimio; y Rubidio/Estroncio", añade Carmen Galindo, su directora.

Para datar con Uranio/Plomo existen varias metodologías; sin embargo, una de las más recientes se aplica sobre cristales de Circón extraídos de la roca que se desea datar. Mediante un haz de

Las nuevas tecnologías han permitido dar pasos de gigante en la datación de la Tierra. De los principios elementales del XIX se ha pasado a la desintegración de elementos radioactivos naturales

electrones o láser se vaporiza una parte del cristal mientras que se selecciona una zona muy concreta con el microscopio. Con ello se logran datar, de forma separada, el núcleo del cristal y las partes correspondientes a diferentes cambios que la roca ha podido sufrir. "Así no sólo se conoce la edad de

la roca, sino la de todos los procesos que ha experimentado a lo largo de su particular historia geológica".

Existe un procedimiento denominado Ar^{39}/Ar^{40} , variante del K/Ar, que utiliza el argón generado como consecuencia de la desintegración natural del potasio, y que es un gas

retenido en la estructura cristalina de los minerales (micas y anfíboles). Las distintas fracciones del gas analizado, liberado en distintas condiciones de energía producidas por sucesivos incrementos de calor, permiten también conocer los diferentes estadios en la evolución del material estudiado.

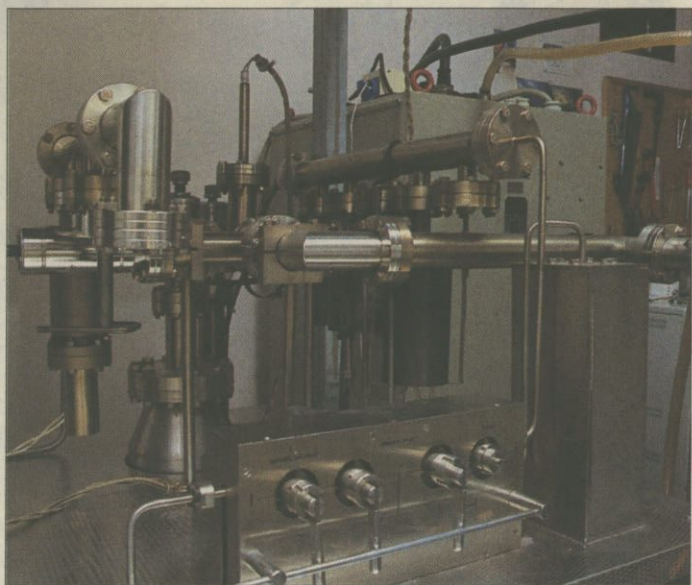
Sistemas comparativos

Para poder realizar una tabla cronestratigráfica, los geólogos tienen que integrar las escalas geológicas relativas y absolutas. Para ello buscan, por ejemplo, coladas volcánicas intercaladas en sedimentos con un rico contenido fósil. La edad de la colada puede medirse mediante procedimientos radioactivos de datación geocronológica absoluta, que pueden contrastarse con la datación bioestratigráfica obtenida del registro fósil. "De esta forma hemos podido establecer la edad de los diferentes pisos, series y sistemas. Así, el sistema Carbonífero, por ejemplo, está delimitado entre los 350 y 300 millones de años. Y el Cuaternario comenzó hace tan sólo 1.800.000 años", argumenta Agustín Pieren.

Utilizando estos sistemas comparativos también ha podido saberse que la primera explosión importante de vida ocurrió durante el Cámbrico, hace unos 540 millones de años, relativamente poco tiempo si se tiene en cuenta que la Tierra tiene una historia de 4.550 millones de años.

Existe una cierta ambigüedad sobre cuál puede ser el procedimiento más exacto; el geocronológico o el bioestratigráfico. En este sentido, Agustín Pieren afirma que miden cosas distintas. "Los primeros datan la cristalización de un magma, o el proceso de ascensión por erosión y enfriamiento de una roca, mientras que los segundos registran la aparición y extinción de las especies, cuando los seres vivos quedan en condiciones de fosilizar". Se da la circunstancia de que algunas especies fósiles, de evolución muy rápida, precisan el tiempo geológico en cientos de miles de años, en estos casos con mayor precisión que los métodos absolutos.

Existen otros procedimientos de datación magnetoestratigráfica, que utiliza la polarización magnética de



Modelo de reloj molecular para la medición de la edad del suelo

RELOJES MOLECULARES

Allá por los años setenta, cuando comenzaron a conocerse los primeros descubrimientos sobre el DNA, los expertos en Genética del Desarrollo afirmaron que podría utilizarse el DNA como un auténtico reloj del tiempo, capaz de marcar los años transcurridos entre una especie actual y cualquier fósil hallado, no importa cuál fuera su origen. El biólogo y experto en Genética del Desarrollo, Antonio García-Bellido, del Centro de Biología Molecular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), señala que "estos relojes biológicos irían asociados a cambios metabólicos y rit-

mos de sustitución de determinados aminoácidos que fueran neutrales, es decir, que no estuvieran expuestos a procesos de selección. Si se comparan determinadas proteínas de la especie actual con la fosilizada, se puede llegar a tener una idea aproximada del espacio de tiempo transcurrido". Uno de los principales inconvenientes de esta teoría es que existen proteínas que cambian mucho y otras muy poco, por lo que los cálculos siempre son muy aproximados: "La globina, por ejemplo, evoluciona muy deprisa, en unos 50 millones de años, mientras que la citocromo oxidasa precisa 600 millones de años para cambiar".

Utilizando los sistemas comparativos actuales ha podido saberse que la primera explosión importante de vida ocurrió durante el periodo Cámbrico, hace 540 millones de años

las rocas por el campo magnético terrestre. Este sistema permite situar las coordenadas de los continentes y reconstruir su posición a lo largo de la deriva continental. Así, mientras se produjo la apertura del Atlántico Norte que comenzó en el Cretácico Inferior, las rocas basálticas que surgen en la dorsal mediooceánica y que son ferromagnéticas, quedan polarizadas hacia el Norte o el Sur según periodos sucesivos de inversión magnética en el campo terrestre. Los minerales ferromagnéticos de los sedimentos también se orientan al depositarse. Mediante una desmagnetización de la roca en laboratorio y por calentamiento, se llega a alcanzar la magnetización remanente original de la misma. Aplicando este proceso a rocas de edades conocidas, se ha elaborado una escala magnetoestratigráfica, con la que se trata de datar rocas de edades no conocidas. A este método se le llama paleomagnetismo.

Hasta el momento, con los fósiles hallados y las rocas estudiadas en el laboratorio, la edad de la Tierra se clasifica de acuerdo con la Tabla Cronoestratigráfica descrita anteriormente; es una Tabla dinámica que se modifica constantemente. "Por ello no podemos hablar de periodos absolutos y establecidos de forma permanente, puesto que el hallazgo de nuevas rocas y fósiles nos puede conducir a periodos de la Tierra poco o nada documentados. La Ciencia nos proporciona continuas sorpresas y el descubrimiento de nuevos materiales y restos de seres vivos puede deparar avances significativos en un futuro no muy lejano", concluye Agustín Pieren.

Nuria MARTÍNEZ

LOS TESTIGOS DEL TIEMPO

La Paleontología tiene una de sus aplicaciones más notorias en la datación de las rocas sedimentarias fosilíferas. En ellas suelen conservarse tanto partes esqueléticas de organismos pretéritos (conchas y caparazones, huesos o dientes), como también diversas señales de su actividad vital (pisadas, heces, madrigueras, etc.), además de restos de plantas e innumerables formas microscópicas de pared orgánica a débilmente mineralizada. El conjunto del registro fósil difiere y es peculiar para cada época geológica, debido a la inexorable marcha de la evolución biológica, donde cada organismo no es más que un compendio de caracteres primitivos y derivados, que permiten reconstruir la historia filogenética de su propio grupo, animal o vegetal.

La datación que proporcionan los fósiles es forzosamente de carácter relativo, ya que se fundamenta en el principio de superposición de los cuerpos rocosos fosilíferos (bioestratigrafía), así como en el grado de "primitivismo" de cada fósil en el linaje evolutivo del grupo al que pertenece (biocronología). No obstante, hay muchos fósiles que destacan entre los demás por el grado de precisión que aportan a las correlaciones geológicas, y se conocen por ello como fósiles guía. Esta clase de fósiles corresponde a organismos muy abundantes en su tiempo, donde alcanzaron una vasta dispersión geográfica, tenían facilidad para fosilizar (es decir, poseían partes esqueléticas significativas y fáciles de identificar), y manifestaron un ritmo evolutivo rápido (con duración media de las especies muy breve). Para entenderlo mirando al presente, los humanos podríamos servir como fósiles guía potenciales dentro de muchos millones de años, pero nunca lo seremos porque no fosilizamos bien: de ahí que descubrimientos como Atapuerca re-



Fósiles de graptolitos, de hace 480 millones de años

sulten tan singulares. Sin embargo, los dientes de las ratas en los ecosistemas terrestres, o los minúsculos caparazones de un grupo de protozoos unicelulares (los microforaminíferos), en los ecosistemas marinos superan, a estos efectos, nuestra propia vanguardia del mundo orgánico inteligente. No obstante, otras señales durables de la actividad humana, como por ejemplo las variaciones en el diseño de las botellas y las anillas de latas de una conocida marca de refrescos, se utilizan ya como fósiles guía en la investigación del desarrollo urbano, sirviendo para datar y correlacionar sondeos emplazados en grandes basureros de ciudades muy alejadas.

Los auténticos fósiles de origen orgánico no sólo nos fechan en términos relativos las rocas que los contienen: si sus datos se combinan con las dataciones geocronométricas de lugares clave, como son los estratos que sirven de referencia internacional para la escala cronoestratigráfica, entonces podemos asociar muchos fósiles guía con unos intervalos concretos de edad. Los fósiles se convierten así en valiosos relojes geológicos, que ganan en precisión a medida que se agregan nuevas dataciones absolutas, como si de múltiples "puestas en hora" se tratase. Y la paradoja es que, utilizados en un principio como herramientas indirectas del tiempo geológico, muchos fósiles llegan a superar en precisión a los propios métodos geocronométricos. Tal es el caso de los ammonites

del Jurásico, que alcanzan una resolución de 150.000-200.000 años para rocas marinas sedimentadas hace más de 150 millones de años, o también de los graptolitos silúricos (en la foto), con resoluciones del orden de los 300.000 años para rocas de más de 400 millones de años de antigüedad. Ambos resulta-

dos superan los límites de incertidumbre de los métodos geocronométricos más sofisticados, aplicados a rocas de edad comparable, donde la resolución no es nunca superior a los dos o tres millones de años.

Pero los fósiles no debemos suponerlos mudos testigos de su tiempo. Son ante todo mensajeros de mundos perdidos, anteriores a los continentes y a las circunstancias actuales, gracias a los cuales podemos establecer hoy día dónde y cómo vivieron (un bosque tropical, un mar antártico somero, una árida estepa...), además de las vicisitudes experimentadas por las rocas que los contienen durante y después de su génesis (deformaciones, historia térmica y presión experimentada, entre otras).

Con frecuencia, ante la contemplación de un fósil y sus muchos millones de años, las personas experimentan cierto vértigo hacia un pasado que nos resulta casi inverosímil a la escala humana. Sin embargo, conviene resaltar que a diario fundimos con el presente otro pasado mucho más remoto y misterioso, del que son testimonio esos "fósiles de luz" que iluminan nuestras noches desde una galaxia cualquiera, tal vez desaparecida decenas de miles de millones de años antes de cuando la estamos viendo. La labor del paleontólogo se toma entonces más terrenal y optimista que nunca, al constatar la plena juventud del planeta y de nuestra propia especie.

J.C. GUTIÉRREZ MARCO

UN MUNDO NUEVO

En su libro *Viaje al centro de la Tierra*, el famoso escritor de ciencia-ficción Julio Verne narra la historia de una expedición al interior de la Tierra. Los intrépidos exploradores descubren todo un nuevo mundo bajo el suelo, ocupado por formas de vida exóticas que habitan en cavernas subterráneas. Por desgracia, la historia de Verne contradecía la evidencia geológica de su época. Los mineros saben muy bien que profundo significa caliente: la temperatura puede aumentar hasta 20 grados Celsius por cada kilómetro extra que uno descienda. Esto hace que por debajo de una profundidad de unos pocos kilómetros, la vida resulte imposible para la mayoría de los organismos. El gradiente de temperatura continúa dentro de la corteza de la Tierra, atraviesa su manto fundido y llega al núcleo, en donde la temperatura asciende a más de 3.000 grados Celsius. Cualquier viaje al centro de la Tierra significaría una incineración segura. El sueño de Verne de que podría existir vida bajo la superficie de la Tierra parecía ridículo. Los biólogos han tenido conocimiento desde hace mucho tiempo de que el mantillo contiene bacterias y de que las cuevas de piedra caliza pueden estar habitadas por organismos especialmente adaptados. Pero, aparte de estas excepciones, se decretó que el planeta estaba muerto por debajo del suelo. La misma era la opinión dominante respecto a las profundidades oceánicas. Nada podría sobrevivir, se creía, por debajo de la «zona fótica»: las capas superficiales del océano iluminadas por la luz solar. El descubrimiento de ecosistemas en los humeros negros cambió todo eso. Pero si los supermicrobios pueden existir a varios kilómetros de profundidad bajo el mar, ¿no podrían existir también a varios kilómetros bajo la tierra?

El primer científico en difundir públicamente la opinión de que la vida podría florecer a gran profundidad bajo la superficie de la Tierra parece haber sido un geólogo de

El popular divulgador científico Paul Davies –autor de *La mente de Dios* y *Sobre el tiempo*–, publica estos días su último ensayo científico, *El quinto milagro* (Crítica).

Basándose en recientes hallazgos, el físico londinense propone una “nueva y radical teoría sobre el origen de la vida” –de la que adelantamos un fragmento–, según la cual la vida comenzó en el interior de la Tierra.

Chicago llamado Edson Bastin. En los años veinte, Bastin se preguntaba por qué el agua extraída de los campos de petróleo contenía sulfuro de hidrógeno. Él sugirió que el gas podría haber sido producido por bacterias reductoras de sulfato que viven a gran profundidad en las bolsas de petróleo. Sin embargo, con poca evidencia en apoyo de su afirmación, Bastin encontró pocos seguidores.

Lo cierto es que por todas partes había indicadores de actividad biológica a gran profundidad, si tan sólo los geólogos hubieran sabido qué buscar. En los años sesenta, se descubrieron depósitos minerales subterráneos que parecían haber sido precipitados por microbios. Hierro, azufre, manganeso, zinc y otras sustancias que se sabía que eran utilizadas por las bacterias, aparecían concentradas de una forma sospechosa. Mientras, Lloyd Hamilton, un estudiante australiano licenciado en

A pesar de la evidencia creciente de vida subterránea, la opinión dominante de que la corteza de la Tierra es estéril no empezó a cambiar hasta finales de los años setenta

la Universidad de Londres, descubrió formas inequívocas de microbios fósiles en venas de mineral de jaspe. Él concluyó que éstas eran vestigios de microbios precipitadores de hierro que se habían hecho un hogar en los poros de las rocas.

A pesar de la evidencia creciente de vida subterránea, la opinión dominante de que la corteza de la Tierra es estéril no empezó realmente a cambiar hasta finales de los años setenta. En esa época, los gobiernos estaban financiando una investigación sobre el problema de la eliminación de los residuos nucleares. El material radiactivo había sido enterrado en estratos profundos sobre la hipótesis de que nada podría sucederle. Sin embargo, estudios del agua subterránea ya habían sugerido que las bacterias podrían habitar en los depósitos del subsuelo, y muestras de rocas extraídas de sondeos revelaban señales de procesamiento bacteriano. [...] Pero incluso a finales de los años ochenta, la mayoría de los científicos seguían resistiéndose a la idea de que la vida podía florecer muy por debajo de la superficie de la Tierra. Cuando el astrofísico Tommy Gold, de la Universidad de Cornell, anunció que había encontrado evidencia de actividad biológica en el granito sueco a casi siete kilómetros de profundidad, su afirmación fue acogida inicialmente con burla.

Fue necesaria la recuperación de microorganismos vivos para convencer a los escépticos. El departa-

mento de Energía de Estados Unidos puso en marcha un proyecto de perforación experimental en la región del río Savannah en Carolina del Sur, y los investigadores empezaron a extraer rocas de una profundidad de medio kilómetro con bacterias viables visibles para todo el mundo. Los ingenieros del proyecto tuvieron un cuidado escrupuloso en evitar la contaminación de las muestras con organismos de superficie, de modo que apenas podía haber dudas de que los microbios habitaban realmente en las profundidades. Proyectos de perforación similares en otros lugares de Estados Unidos y en otros países confirmaron estos hallazgos.

En algunos casos, se encontraron microorganismos en lugares mucho más profundos. Pozos de tres kilómetros, perforados a través del sedimento Triásico en la cuenca Taylorsville en Virginia, descubrieron hipertermófilos únicos en forma de bastón, incluyendo al imaginativamente bautizado como *Bacillus infernus*. Los microbios en lugares menos profundos tendían a ser mesófilos: organismos que crecen en condiciones calientes pero no abrasadoras. Por debajo de los dos kilómetros predominan los termófilos. Los científicos del proyecto estiman que el emplazamiento de Taylorsville ha estado ocupado por microbios durante al menos 140 millones de años. Algunos lugares, como la mina Stripa de roca dura en Suecia, están dominados por un puñado de especies; los sedimentos costeros friables en Carolina del Sur albergan comunidades que contienen centenares de variedades diferentes. El inventario total de especies de microbios que viven en las profundidades llega actualmente a los millares. Se han obtenido algunas muestras con hasta diez millones de bacterias por gramo. Empieza a parecer como si las rocas bajo nuestros pies estuvieran plagadas de formas de vida minúsculas.

Ahora que la existencia de super-

"EL QUINTO MILAGRO"

BAJO LA TIERRA

microbios subterráneos ha salido a la luz, los científicos se apresuran a reescribir los libros de texto. Todo tipo de curiosidades geológicas están siendo atribuidas a las actividades de microbios inusuales. Bacterias secretadoras de ácido, por ejemplo, pueden raspar roca sólida como el cuarzo, provocando marcas y erosiones. ¿Es posible que este proceso suceda también en el subsuelo profundo? Las redes de poros que hacen posible que el petróleo sea extraído de las rocas sedimentarias podrían deber su origen a estos pequeños y atareados organismos. Si así fuera, se abre la lucrativa perspectiva de aprovecharse de los supermicrobios para acelerar la extracción de petróleo.

El movimiento de las aguas subterráneas es otro objetivo para los cazadores de bacterias. Francis Chappelle, del U. S. Geological Survey en Columbia, Carolina del Norte, ha estudiado microbios en acción en acuíferos profundos, y ha encontrado que bacterias disolventes de hierro pueden crear poros y aumentar el flujo de agua, mientras que las bacterias que producen sulfuros precipitan de nuevo el hierro disuelto y cierran los poros. Él compara los microbios con minúsculos cerrajeros que conectan y desconectan el flujo según sus necesidades.

Una imagen similar ha empezado a emerger de las exploraciones marinas. Los microbios no sólo viven en y cerca del lecho marino, sino que también habitan en los estratos rocosos sedimentarios por debajo del suelo oceánico. El Programa de Perforación Oceánica internacional ha recuperado rocas que muestran señales de vida a casi un kilómetro de profundidad bajo el le-

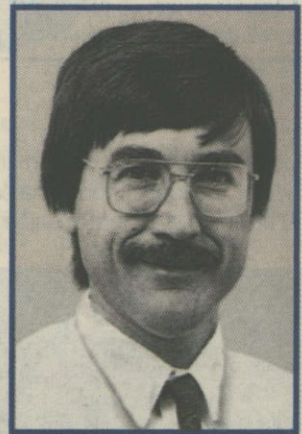
cho marino. Muestras procedentes de diez lugares en el mar Mediterráneo y en los océanos Atlántico y Pacífico han sido estudiadas por John Parkes y sus colegas en Bristol. Una vez más, se tomaron meticulosas precauciones para evitar el riesgo de contaminación. Se colocaron muestras del núcleo en una plataforma estéril especial llena de nitrógeno, y sus secciones centrales fueron cortadas utilizando una sierra para metales. Los extremos cortados de la mezcla fueron entonces llameados y sellados. Todo lo que estaba a la vista fue completamente esterilizado. Los núcleos fueron almacenados en un ambiente libre de oxígeno a cuatro grados centígrados hasta que pudieron ser analizados en el laboratorio algunas semanas más tarde. Allí, las muestras fueron cortadas y examinadas de nuevo.

Los resultados fueron sensacionales. Los investigadores de Bristol encontraron microbios en todas las muestras que estudiaron, hasta una profundidad de 750 metros. Las colonias microbianas en el lecho marino eran en todos los casos más prolíficas que las encontradas bajo los continentes. Parkes fue capaz de contar directamente en el microscopio las bacterias enterradas para confirmar su sorprendente fecundidad. Las poblaciones iban desde más de mil millones por centímetro cúbico, cerca de la superficie, hasta diez millones en regiones más profundas. Curiosamente, hay alguna evidencia de que los números empiezan a aumentar de nuevo por debajo de cierta profundidad, sin ningún límite a la vista. Es significativo que aproximadamente un 5 por 100 de las bacterias recuperadas fueron captadas en

el acto de dividirse, demostrando que estaban vivas y coleando cuando fueron sacadas de las profundidades. De hecho, algunas seguían siendo viables. Parkes ha sido capaz de cultivarlas en el laboratorio utilizando una olla a presión modificada.

Está claro, a partir de estos descubrimientos recientes, que la Tierra posee un submundo viviente generalizado cuya vasta extensión sólo ahora se está revelando. Debe de haber una enorme cantidad de biomasa en conjunto allí abajo. Si las bacterias proliferan a una profundidad de medio kilómetro o más, como los exámenes sugieren, entonces, sumando sobre todo el planeta, ellas darían cuenta de una décima parte de la biomasa de la Tierra. Incluso este número podría ser una subestimación, porque algunos tipos de microbios viven felizmente a profundidades aún mayores. Si 110 grados Celsius es todo el calor que pueden aguantar, el reino microbiano podría llegar hasta profundidades de cuatro kilómetros bajo el suelo terrestre y siete kilómetros por debajo del suelo oceánico. Y si hay que creer a Parkes, la temperatura superior podría ser de hasta 170 grados Celsius, y la zona habitable llegaría a una profundidad aún mayor.

Una pregunta obvia que plantera es cómo llegaron a estar por primera vez los organismos vivos en lugares tan profundos. ¿Se infiltraron en las rocas desde arriba, arrastrados por el agua subterránea? ¿O quedaron atrapados hace tiempo, cuando se formaron los sedimentos? Parece poco probable que se hayan seguido ambas rutas en alguna medida. Sin embargo, estas explicaciones se siguen de la hipótesis de que la vida de superficie es lo «normal», y la vida subterránea es una adaptación poco convencional. ¿Podemos estar seguros de esto? ¿Podría suceder que el razonamiento esté literalmente al revés, y que lo cierto sea precisamente lo contrario?



Paul Davies (Londres, 1946) está considerado uno de los científicos más populares del mundo. Es autor de 25 obras de divulgación científica que han sido traducidas a más de 20 idiomas, como *La mente de Dios* (1993), *El universo desbocado: del Big Bang a la catástrofe final* (1994) y *Otros mundos* (1994). Hace treinta años obtuvo el doctorado de Ciencias Físicas en el University College de Londres, y ha sido profesor de Filosofía Natural de la Universidad de Adelaide (Australia). Actualmente es profesor honorífico en el Imperial College londinense, si bien reside en la zona sur de Australia, donde se dedica por entero a la investigación y divulgación científicas.

Paul DAVIES

El Programa de Perforación Oceánica internacional ha recuperado rocas que muestran señales de vida a casi un kilómetro de profundidad bajo el lecho marino

INVENTOS

MASCOTA ROBOT

Aibo es una versión cibernética del mejor amigo del hombre. También ladra, se tumba y mueve la cola. Debajo de esta simpática recreación electrónica se encuentra una maravilla tecnológica desarrollada por Sony.

La mascota corre a por un objetivo que se le lance y lo trae de vuelta, intercepta objetos en el aire y hasta adopta una posición de amenaza si identifica peligro. Uno de los mayores retos logrados por los ingenieros encargados del proyecto ha sido lograr que Aibo mantenga el equilibrio y tenga coordinación con las cuatro patas, algo que hasta el momento no se había logrado en robótica.



WATER-SKI INDIVIDUAL



El sueño de muchos deportistas que practican el esquí acuático es poder manejar ellos mismos la lancha que les arrastra. Gracias a Solo Watersports esto ya es posible. Ha desarrollado un sistema que consiste en un bote de ocho pies de largo que se acciona a control remoto, desde unos mandos que el esquiador lleva incorporado. Su potencia es de 70 caballos y es muy sencillo de manejar.

TARJETA MULTIUSOS

Es un simple estuche del tamaño de una tarjeta de crédito, la empresa Tool Logic ha ideado toda una caja de herramientas, que se puede llevar en el bolsillo o la cartera. Desplegando las distintas herramientas, el usuario podrá disponer

de unas lentes de aumento, un cuchillo de sierra, abrecartas, abridor de botellas, palillo, cortauñas y compás, entre otros dispositivos de gran utilidad. Todas las herramientas están fabricadas en materiales de primera calidad y el precio de la tarjeta es de 25 dólares.



ALMACENAMIENTO DIGITAL

Los discos de almacenamiento digital para ordenador se desarrollan a una velocidad de vértigo, adaptándose a las necesidades que impone el desarrollo de las nuevas tecnologías y, sobre todo, haciéndose cada vez más pequeños y manejables. La compañía Iomega ha desarrollado el Click 40, un mini disco para PC que apenas necesita una tarjeta de PC especial para la inserción del disco. Su manejo es tan sencillo, fiable y duradero como el de un floppy o un CD-Rom y permite un espacio de almacenamiento de 40MB.



MOTO DE NIEVE ECOLÓGICA

Hasta ahora, los aficionados al snowmobile tenían que practicar su deporte preferido con motos de nieve que emitían altos gases tóxicos dañinos para el medioambiente. La llegada del Redline Revolution ha puesto fin a esto. Por fin se ha ideado el primer snowmobile limpio,

con un motor de cuatro velocidades. El motor es del tamaño de uno tradicional de dos marchas, lo que permite un ahorro en combustible. Su precio es de 12.500 dólares.



ZAPPING POR VOZ

No está lejos el día en el que sea normal hacer zapping de viva voz, y dar órdenes tanto al vídeo como a la televisión para ejecutar las operaciones deseadas. Thomson ya ha desarrollado el NaviVox, un sistema de reconocimiento de voz que queda incorporado al mando a distancia. Simplemente se aprieta al botón para hablar y se ordena la operación. El televisor "escucha" lo que desea por medio de una radiotransmisión en frecuencia modulada, y ejecuta la operación.



CONVOCADOS

POESÍA

Premio Gabriel Celaya

Dotado con 500.000 pesetas y publicación de la obra, podrán participar poetas de cualquier nacionalidad con trabajos originales e inéditos, escritos en lengua castellana y de una extensión de entre 500 y 1.000 versos. Los trabajos se enviarán por sextuplicado, antes del 27 de marzo, a: Ayuntamiento de Torredonjimeno, plaza de la Victoria, 2, 23650 Torredonjimeno (Jaén) (tel: 953 57 19 34).

XXI Concurso de Poesía

Dotado con un primer premio de 50.000 pesetas y un segundo de 25.000, podrán participar todos los estudiantes matriculados en las distintas Universidades, públicas o privadas, de la Comunidad de Madrid, menores de treinta años. Los textos, de tema libre, originales e inéditos, deberán estar escritos en castellano y no superar los cien versos de extensión. Éstos se enviarán por cuatuplicado, bajo seudónimo y acompañados de fotocopia del DNI y carnet universitario, antes del 14 de abril a: Concurso Literario, Poesía. Colegio Mayor Isabel de España. Ciudad Universitaria, 28040 Madrid (tel: 91 533 61 04).

XVII premio Carmen Conde de poesía escrita por mujeres

Dotado con 500.000 pesetas y publicación de la obra, podrán participar escritoras de cualquier nacionalidad con libros en castellano no premiados anteriormente. Los originales, de entre 600 y 800 versos, inéditos y de tema libre, se presentarán por triplicado. Éstos se enviarán por correo certificado, antes del 15 de abril, a: Ediciones Torremozas "Para el premio Carmen Conde", apartado 19.032, 28080 Madrid (91 350 50 27).

RELATO

XXI Concurso de Cuentos

El Colegio Mayor Isabel de España invita a todos los universitarios de la Comunidad de Madrid menores de treinta años a participar en este certamen. Con una dotación de 75.000 pesetas distribuidas en dos pre-

mios, podrán presentarse textos escritos en castellano, de tema libre, originales e inéditos de una extensión de entre 3 y ocho folios. Éstos se enviarán por cuatuplicado y bajo seudónimo, antes del 14 de abril a: Concurso Literario, Cuentos. Colegio Mayor Isabel de España. Ciudad Universitaria, 28040 Madrid (tel: 91 533 61 04).

XLV Premio Gabriel Miró 2000

La Caja de Ahorros del Mediterráneo convoca este certamen dotado con un primer premio de 500.000 pesetas y un segundo de 250.000 pesetas. Podrán presentarse escritores en lengua castellana (siempre que no hayan obtenido el primer premio en ediciones anteriores de este certamen) con cuantos originales, de tema libre e inéditos, deseen. Éstos, de una extensión máxima de ocho folios, se enviarán por triplicado, bajo lema o seudónimo, y acompañados de plica, antes del 31 de enero, a: Obras Sociales de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, c/ San Fernando, 40, 03001 Alicante (tel: 965 90 57 87) (e-mail: rcg5787@red.cam.es)

IX Premio Manuel Murguía de narraciones breves

El Concello de Arteixo convoca este certamen dotado con 400.000 pesetas. Podrán participar todos los autores que lo deseen con una sola obra de tema libre, escrita en lengua gallega. Los trabajos deberán presentarse por cuatuplicado con el título de la obra y un lema y se enviarán bajo plica, antes del 1 de marzo, a: Concello de Arteixo, plaza Alcalde R. Dopico, 1, 15142 Arteixo (La Coruña) (tel: 981 64 02 93 / 981 60 24 13).

III premio "Cruzando culturas", de relato juvenil.

El Ayuntamiento de Mérida convoca un certamen de relatos breves dotado con un primer premio de 100.000 pesetas y dos accésits de 25.000 pesetas, al que podrán concurrir jóvenes con edades comprendidas entre los quince y los veinticinco años. Los trabajos, originales e inéditos, han de versar sobre temas

relacionados con el racismo, la xenofobia o la intolerancia, y tendrán una extensión mínima de tres folios y máxima de cinco. Los originales se remitirán antes del 31 de enero, por correo certificado, al Premio Cruzando Culturas, Ayuntamiento de Mérida. Centro Municipal de la Juventud, c/Concordia, 1, 06800 Mérida (924-30-32-67).

NOVELA

XI premio de Literatura Infantil

La editorial Luis Vives (Edelvives) convoca el certamen Ala Delta de Literatura Infantil estableciendo un premio de 2.000.000 pesetas y publicación de la obra. Se enviarán cuantos originales inéditos se desee de tema y género literarios libres. Éstos, escritos en castellano o cualquiera de las lenguas autonómicas y de entre 80 y 140 folios de extensión, se enviarán por duplicado y bajo plica, antes del 31 de mayo a: Ed. Luis Vives, Xaudaró, 25, 28034 Madrid (tel: 91 334 48 79).

PINTURA

Certamen S. Soria de Villa Benissa 2000

El Ayuntamiento de Benissa convoca este certamen dotado con un primer premio de 600.000 pesetas y un accésit que consiste en el montaje de una exposición. Podrán participar todos los artistas españoles y de la Unión Europea residentes en España, con un máximo de dos obras por autor, inéditas, originales y no premiadas anteriormente. Las obras, de tema y técnica libres, y de entre 1 y 2 metros, se presentarán sin enmarcar, protegidas como máximo con listón. La entrega de los trabajos se realizará entre el 13 y el 17 de marzo en el Edificio de las Escuelas Valles, calle Bilbao s/n, planta baja, Benissa (Alicante). Información y bases: Centro de Cultura, Pare Andrés Ivars, 21, 2º, 07720 Benissa (tel: 96 573 13 13).

Bienal de pintura Cola-Cao

Nutrexpa convoca este certamen al que podrá presentarse cualquier expresión pictórica referida a "Cola-Cao" y a su relación

con el deporte, por lo que se requieren los elementos necesarios que identifiquen el producto y su envase. Dotado con un primer premio de 10.000 euros y un segundo de 3.000 euros, podrán optar todos los artistas residentes en España mayores de edad, con obras realizadas con óleos, acrílicos o técnica mixta sobre cualquier soporte bidimensional. Los trabajos, de entre 92x73 cm. y 162x130 cm., se presentarán, enmarcados con listón y baquetón de madera que no exceda los 3 cm, entre el 10 y el 14 de abril, en: Nupa, S.A. Lepanto 410-414, 08025 Barcelona. Las solicitudes se realizarán entre el 1 y 15 de marzo en la misma dirección (tel: 93 290 02 90)

TEATRO

XVI premio Carlos Arniches

Dotado con 1.000.000 pesetas, podrán participar autores de cualquier nacionalidad, con cuantas obras teatrales en castellano deseen. Éstas, originales e inéditas, y de una extensión sujeta a los límites de duración normales para una representación teatral, se presentarán por cuatuplicado en el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Alicante, c/Jorge Juan, nº1, 03002 Alicante (tel: 965 14 92 34).

Premio de Teatro-Espectáculo Romería Vikinga de Catoira

El Ayuntamiento de Catoira convoca este certamen dotado con 800.000 pesetas para obras inéditas escritas en gallego, de tema relacionado con cualquiera de los aspectos de las incursiones vikingas y la defensa de las mismas, leyendas, costumbres, personajes, símbolos, etc. Los originales han de enviarse antes del 30 de enero al Concello de Catoira, Rúa do Concello, 6 36612 Catoira (Pontevedra) (tel: 986 54 64 34).

MÚSICA

X Concurso de piano Infanta Cristina 2000

Dirigido a jóvenes pianistas y distribuido en tres categorías se establecen los siguientes premios: Infantil (hasta los 13 años al 1-

1-2000), 125.000 pesetas (1º) y 75.000 pesetas (2º); Juvenil (hasta los 17 años al 1-1-2000), 250.000 (1º) y 125.000 pesetas (2º); Jóvenes concertistas (hasta los 21 años al 1-1-2000), 500.000 pesetas (1º) y 250.000 pesetas (2º). Los participantes presentarán cuatro obras de libre elección y estilos diferentes, y deberán enviar junto al boletín de inscripción un C.V., programa de las obras, copia de partida de nacimiento o DNI, 2 fotografías recientes y un talón bancario de 5.000 pesetas, en concepto de derechos de inscripción. Las pruebas (eliminatória y final) se realizarán del 9 al 14 de mayo en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El plazo finaliza el 30 de marzo. Información e inscripciones: Fundación Hazen Hosseschrüeders (secretaría del concurso). Carretera de La Coruña km. 17.200, 280230 Las Rozas (Madrid) (tel: 91 639 55 48).

INVESTIGACIÓN

Ribadeneyra. Edición crítica

Convocado por la Real Academia Española. Los participantes optarán por 1.000.000 pesetas con la edición crítica inédita de un texto literario español anterior a 1900. Las obras deberán ser inéditas y no premiadas en otros certámenes, escritas en castellano y presentadas por triplicado antes del 30 de septiembre en la Real Academia Española, c/Felipe IV, 4, 28014 Madrid (tel: 91 420 14 78).

Premio Gonzalo Torrente Ballester

El certamen tiene como objeto analizar y estudiar la figura y obra de Torrente Ballester en su relación con la ciudad de Pontevedra. Dotado con 1.000.000 pesetas, podrán concurrir autores de cualquier nacionalidad con originales en cualquier idioma y sin límite de extensión. Los originales se presentarán en copia impresa o disquete, antes del 1 de marzo, en: Caixa de Pontevedra (para el Premio Torrente Ballester), c/Augusto González Besada, 2 y 4, 36001 Pontevedra (tel: 986 86 21 12).

CERNUDA. REALIDAD, DESEO, OLVIDO

El sevillano Luis Cernuda coincide de niño, en Málaga, con el también sevillano Aleixandre. Van juntos al colegio. Toda esta generación del 27 está trenzada como una alfombra de nudos: nudos de amistad, de compañerismo, de amor y desamor, de lejanía y destino.

Perfil del aire, el primer libro de Cernuda, es guilleniano ya desde el título, pero el poeta negaría siempre eso, que llegó a ser una mala obsesión en su vida. En hombre tan inteligente, y que haría obra tan propia, después, el arranque desde otro poeta de su generación no es ningún escándalo. Pero ocurre que Cernuda ni siquiera admite esa generación, tiene destino de solitario y ese destino se lo confirma la guerra y el exilio. Pues claro que la guerra le hizo mucho daño a Cernuda, como a todo el mundo, pero es que en él "llovía sobre mojado". La guerra venía a aislar en los plurales exilios a un hombre de por sí aislado y aislante.

Me contaba Gerardo Diego que en aquellos primeros tiempos en que eran jóvenes y amigos, Cernuda anduvo una vez cerca de la pobreza, y entre todos reunieron un dinero o socorro que le enviarían a través del citado Gerardo:

—Cogió el dinero, se lo guardó sin mirarlo y se fue sin darme las gracias.

Cuando Gerardo —ya que estamos en él— sacó su famosa antología, Cernuda le criticó por haber dado un retrato de perfil, mientras que él se encontraba más guapo de frente. Gerardo, que tenía esa elocuencia subitánea de los tímidos, replicó:

"Pues agradézcame usted que no doy su segundo apellido". El segundo apellido de Cernuda era y es Bidón. Fueron la última generación que se trató de usted. Quizá el usted permite mayores y mejores fintas dialécticas que el agresivo y directo tú. En el exilio de Londres, el pintor Gregorio Prieto le planchaba las camisas y los pañuelos a Cernuda.

—Se pone como una furia si no se lo tengo todo a tiempo— me contaba Prieto siglos después.

Su paraíso perdido parece que lo encuentra en México, gracias a la guerra y el exilio, y allí escribe lo

mejor de su obra poética y crítica. Ya poeta maduro y consagrado, aspiraba a la pureza y la desnudez del verso, como su rechazado maestro Guillén, sólo que Cernuda elige la palabra precisa y preciosa para decir lo atroz, mientras que Guillén hizo del lenguaje un espejo limpio de un limpio universo joven. Como el dolor tiene siempre más pervivencia, Cernuda es hoy el más influyente del 27 (no sé si con justicia, pero qué es la justicia), mientras que Guillén se ha ido volviendo panteónico. Eso de cantar siempre el optimismo es una manera de que te entierren los pesimistas.

Lo que hay en Cernuda, purísimo y logrado, es como un cierto énfasis por encima del bien y del mal. ¿Desde dónde habla Cernuda? Desde el Cosmos, como Dios. Es gran poeta de la experiencia de la vida, pero con una tendencia a enfatizar sus verdades personales que a veces cansa.

"¿Príncipe, tú, de un sapo?", le dice a Federico, y el sapo es Dámaso Alonso, que se había opinado de tal bajo el principado poético del fusilado. Y es que están muy a la mano las imprecaciones de

Lo que hay en Cernuda, purísimo y logrado, es como un cierto énfasis por encima del bien y del mal. ¿Desde dónde habla Cernuda? Desde el Cosmos, como Dios

Pablo Neruda, en su gran poema a Federico:

"Los dámasos, los gerardos, los hijos de perra".

Neruda da contra los dos veintisietes que se quedaron en España, callando y callándose la muerte de Lorca (Aleixandre pasa al exilio interior). Por otra parte, están en alguna medida con el sistema, con Franco. Cernuda, tan sensible para la presencia masculina, ve al bajo y rechoncho Dámaso como un sapo. De estos episodios hay muchos en Cernuda, que no sé si es el mejor del 27, pero desde luego es el inquisidor de la generación y el que no perdona nada a nadie, cosa grave para ellos, ya que por encima tenían las inquisiciones de Juan Ramón Jiménez, que más que Andalúz Universal se quería Único.

Bueno, pues a eso lo han llamado "generación de la amistad".

Cernuda es muy imitado porque su fórmula parece fácil: una poesía

narrativa que deja el relato en el mero tuétano de luz, eligiendo las palabras una a una y maldiciendo de la metáfora. Pero eso ya lo había hecho Azorín: "Escribir con imágenes es hacer trampas". En Azorín, la frase es una defensa de su impotencia en ese sentido. En Cernuda es —y no se da cuenta, obseso como está con Guillén—, otra manera de ser guilleniano, sustituyendo la metáfora por el silogismo lírico, que ya hemos analizado aquí a propósito del vallisoletano.

Sólo Juan Ramón y Cernuda han leído "poéticamente", o sea creadoramente, a los metafísicos ingleses, y en ellos está el poema como configuración de un matiz del alma, sin adornos externos —Shelley—, y eso es lo que tienen de grandes poetas europeos. Pero sobre el 27 pesa el siglo español barroco, el Gran Siglo, y siempre tuvo más difusión el surrealismo de Aleixandre. Surrealismo: Góngora pasado por Mallarmé, Mallarmé pasado por André Breton.

No diremos que ahora se está haciendo justicia, pues se cumplen 25 años de la muerte de Aleixandre y muy pocos han pensado en ello, en él, mientras Cernuda sigue creciendo. Aprendamos de los franceses, que siempre tienen toda la cartelera vigente, de Villon a Jean Cocteau, de Apollinaire a Saint-John Perse. Así es como se puede presentar al mundo un centón completo y enceguedor de grandes nombres, siempre.

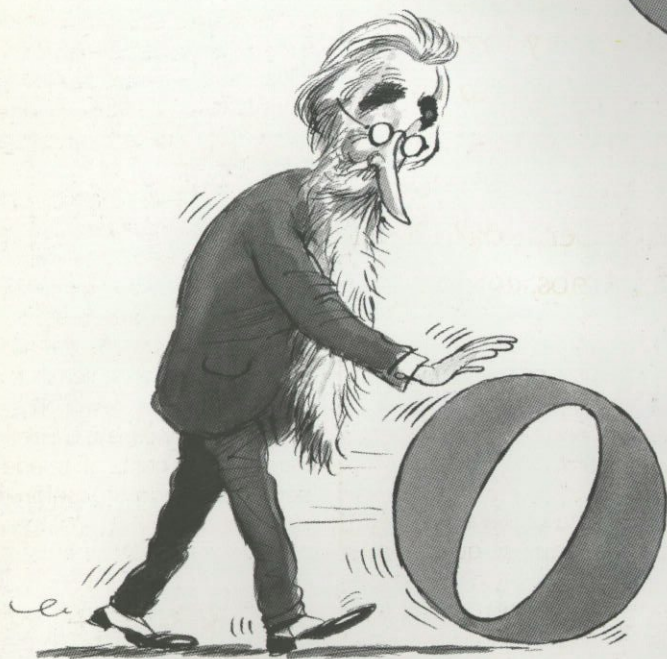
El sistema español es un sistema cementerial que consiste en ir enterrando a unos para desenterrar a otros, o a la inversa; nos parece tétrico y, sobre todo, empobrecedor. Parece que aquí sólo hay sitio y público para dos o tres. Si queremos seguir fieles a Cernuda, que lo merece, olvidémonos de Aleixandre, que cabe igualmente en la consternación gloriosa y general. Pobre España, España pobre.

Pero ahí queda la luz quieta de Cernuda, el museo imaginario de sus mares y sus cuerpos. Todo sostenido en una palabra hallada de penúltimo vivo. Por gusto o por disciplina, uno siempre lee a Cernuda.

Francisco UMBRAL

Más Teatro en el

20



GALLEGO & REY 1999

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 .



fundación autor



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

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

que no me permitan llegar a t

Telefonica
MoviStar

Acortamos distancias. Acercamos personas.

