

EL CULTURAL

30 de enero - 5 de febrero de 2000

El pensador, de Rodin, que puede verse en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

EL MEJOR

RODIN

UMBRAL

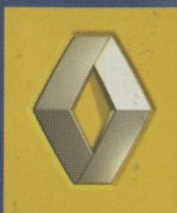
Y SU NUEVA NOVELA

LA BERLINALE

50 AÑOS DE BUEN CINE

MARGARITA SALAS

INVESTIGAR LOS VIRUS



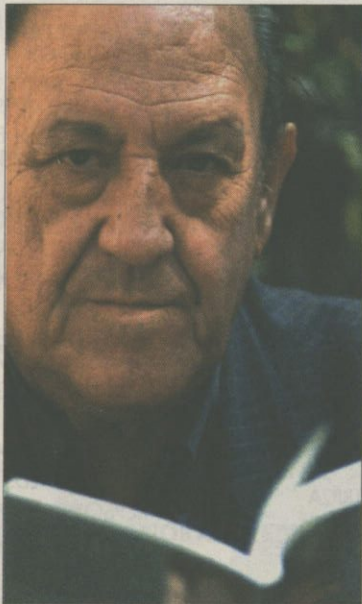
RENAULT Espace

¿Y si el verdadero lujo fuera el espacio?



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

NAPOLEÓN VII NACIÓ EN LA HABANA



Año 1993. Javier Gurruchaga viaja a La Habana para rodar *Tirano Banderas*, dirigida por José Luis García Sánchez, con guión de Rafael Azcona. Interpreta el papel de Marqués de Benicarlés. Ruedan la película en un precioso palacio de estilo renacentista, que hace años perteneció a un rico azucarero. En ese palacio está instalado un museo dedicado exclusivamente a Napoleón, por el que el azucarero en cuestión sentía una gran admiración.

La veneración de ese industrial cubano por Napoleón no es, desde luego, algo que deba sorprendernos excesivamente. Se han conocido ya muchos hombres que, en un momento puntual de sus vidas, llegaron a creer que eran una versión más o menos reducida de "Napoleón" y a creerse incluso vencedores de batallas en las que ni siquiera llegaron a participar. Soldados rasos, que no se resignaron al anonimato del batallón y que, aunque fuese a niveles inconscientes, prefirieron identificarse con un Napoleón triunfador.

Llevando esa devoción a extremos patológicos (recordemos que existe una continuidad entre la psicología normal y la patológica y que lo que diferencia a los hombres normales de los alienados es sólo una cuestión de grado) no han faltado, en los anales clínicos, personas que han renunciado para siempre a su verdadera identidad para identificarse plenamente con

ese gran Napoleón, dueño de media Europa y considerado como símbolo del poder.

Estamos hablando ahora de los famosos "delirios napoleónicos" que no son más que una variedad del delirio de grandeza. Los hombres considerados normales delatan sus desequilibrios en momentos puntuales y de forma matizada. Nos obligan, en cierto modo, a leer su locura "entre líneas". Los dementes, por su parte, se exhiben sin el menor disimulo, como dicen los alienistas franceses "dans tute salutite".

Volviendo, sin embargo, a lo que ahora nos importa, también Javier Gurruchaga se sintió fascinado por Napoleón. Visita el museo y de pronto se encuentra a sí mismo en una caricatura del Emperador, realizada a principios del siglo XIX durante el exilio en Santa Helena.

—¡Ese soy yo! —se dijo, admirado.

Fue el principio de una idea que germinó cinco años más tarde, cuando regresó a la capital de Cuba para rodar *El Cuarteto de la Habana*, a las órdenes de Fernando Colomo. Esta vez un amigo común,

Esperamos que cuando Gurruchaga se ponga en la piel del emperador francés, no encuentre entre el público un juez implacable que le acuse de criminal de guerra y genocida

Luis Alegre, acompañaba a Javier Gurruchaga en la visita al Museo. Se detienen ante la vieja caricatura del Gran Corso y Luis confirma la primera impresión de Gurruchaga.

—¡Ese eres tú, desde luego! —le dijo maravillado— ¡La misma boca de piñón! ¡La misma nariz! ¡El mismo flequillo! ¿No te das cuenta? ¡Te pareces más a Napoleón que el propio Napoleón se parecía a sí mismo!

Todas las cosas que se parecen no son idénticas, decía Shakespeare. De cualquier modo, Javier Gurruchaga, que había sido ya muchos y fastuosos personajes históricos, quiso también ser Napoleón y me propuso la idea de escribir un texto dialogado inspirado en la vida del emperador francés. Un texto, obviamente, que luego debería ser convenientemente "dramatizado" por alguien que conociese los entresijos teatrales, porque de todos es bien sabido que los parámetros de la novela no coinciden con los parámetros teatrales.

Acepto el desafío y empiezo a escribir. Gurruchaga está cada vez más ilusionado con el proyecto. Es un hombre poderoso que vive intensamente todos sus sueños. Lee la primera versión del texto y le parece bien. El proyecto va cobran-

do forma. Se cuenta, en principio, con la colaboración de un prestigioso director escénico, Mario Gas, que ya había dirigido a Gurruchaga en *Golfus de Roma*.

Se anuncia por fin una lectura del texto en la sede de la Sociedad General de Autores, en Fernando VI. Rueda de prensa en Madrid. Gran expectación. Mucha gente se queda en la calle. Napoleón Gurruchaga encandila al público.

Quedan ciertamente algunos cabos por atar y el diálogo está sometido todavía a las consabidas y necesarias "purgas". Escribir, todos lo sabemos, es una especie de proceso alquímico en el que el autor se empeña por alcanzar una perfección que tal vez está más allá de sus posibilidades. Sea como fuere, debemos esforzarnos por conseguir la famosa "ecuación de la margarita".

Hoy seguimos encandilados por el proyecto. Personalmente estoy convencido de que Javier Gurruchaga será un magnífico y convincente Napoleón VII.

Esperamos, de todos modos, que cuando se ponga en la piel del emperador francés, no encuentre entre el público un juez implacable que le acuse de criminal de guerra y genocida.

Javier TOMELO

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
ÁGBAR	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 ARAGON	FUNDACIÓN CAJA DE MADRID	DE ESPAÑA, S.A.
CAJA DE AHORROS DEL	FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA	PASCUA 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 BARRÍE 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
RADIO 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

PORTADA: "EL PENSADOR", DE RODIN. PRIMERA PALABRA, POR JAVIER TOMEOS
LETRAS VARIOS AUTORES: LAS VÍRGENES LOCAS⁹ EUGENIO DE
 NORA: OBRA POÉTICA REUNIDA¹⁰ JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO: MAESTRO
 HUIDOBRO¹³ EL SOCIALISTA SENTIMENTAL, DE FRANCISCO UMBRAL¹⁶⁻¹⁹ JOHN
 BAYLEY: ELEGÍA A IRIS²² ISAIAH BERLIN: LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO²⁵
 ÚLTIMA PALABRA: ÁLVARO VARGAS LLOSA²⁶ **ARTE** TODO RODIN, EN
 SEVILLA²⁸⁻²⁹ LOS PINTORES DEL ALMA³¹ FRANCESC TORRES, EL ETERNO
 RETORNO³² FRANCISCO LEIRO, HUMOR MORDAZ³⁶⁻³⁷ VIK MUNIZ³⁸⁻³⁹
 ARCO 2000: NUEVOS CRITERIOS DE SELECCIÓN⁴⁰⁻⁴¹ "COMPOSICIÓN V", DE
 KANDINSKY, POR SIMÓN MARCHÁN FIZ⁴²⁻⁴³ LE CORBUSIER, EL SECRETO DE LA
 FORMA⁴⁴ **TEATRO** HOMENAJE A CASTELAO CON "LOS VIEJOS NO
 DEBEN ENAMORARSE"⁴⁶⁻⁴⁷ COMIENZA LA ALTERNATIVA DE MADRID⁴⁸⁻⁵¹
 MAYORGA ESTRENA "EL GORDO Y EL FLACO"⁵²⁻⁵³ CITAS Y REVISTAS⁵⁴
CINE PANORAMA ESPAÑOL EN LA BERLINALE⁵⁶⁻⁵⁸ "EL ASFALTO DE
 MADRID", POR D. CALPARSORO⁵⁹ JEANNE MOREAU. "UN CORAZÓN EN BRASAS",
 POR JORGE BERLANGA⁶⁰⁻⁶¹ FRITZ LANG. EL MAESTRO DE LAS TINIEBLAS⁶²⁻
⁶⁴ **MÚSICA** YO-YO MA EN MADRID⁶⁶ VÍCTOR PABLO PÉREZ:
 "WAGNER SUPONE UN PASO DE GIGANTE"⁶⁸⁻⁷⁰ LOS CUARTETOS DE
 BEETHOVEN⁷¹ DISCOS⁷²⁻⁷³ RADIO Y TV⁷⁴ **CIENCIA** MARGARITA
 SALAS: "NO HAY QUE TENER MIEDO A LA CLONACIÓN"⁷⁶⁻⁷⁸ INVENTOS⁷⁹
 AVANCES CIENTÍFICOS⁸⁰⁻⁸¹ LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL⁸²

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Bianca Berasátegui

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

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

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

Ilustración

Julián Grau Santos

Críticos

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

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

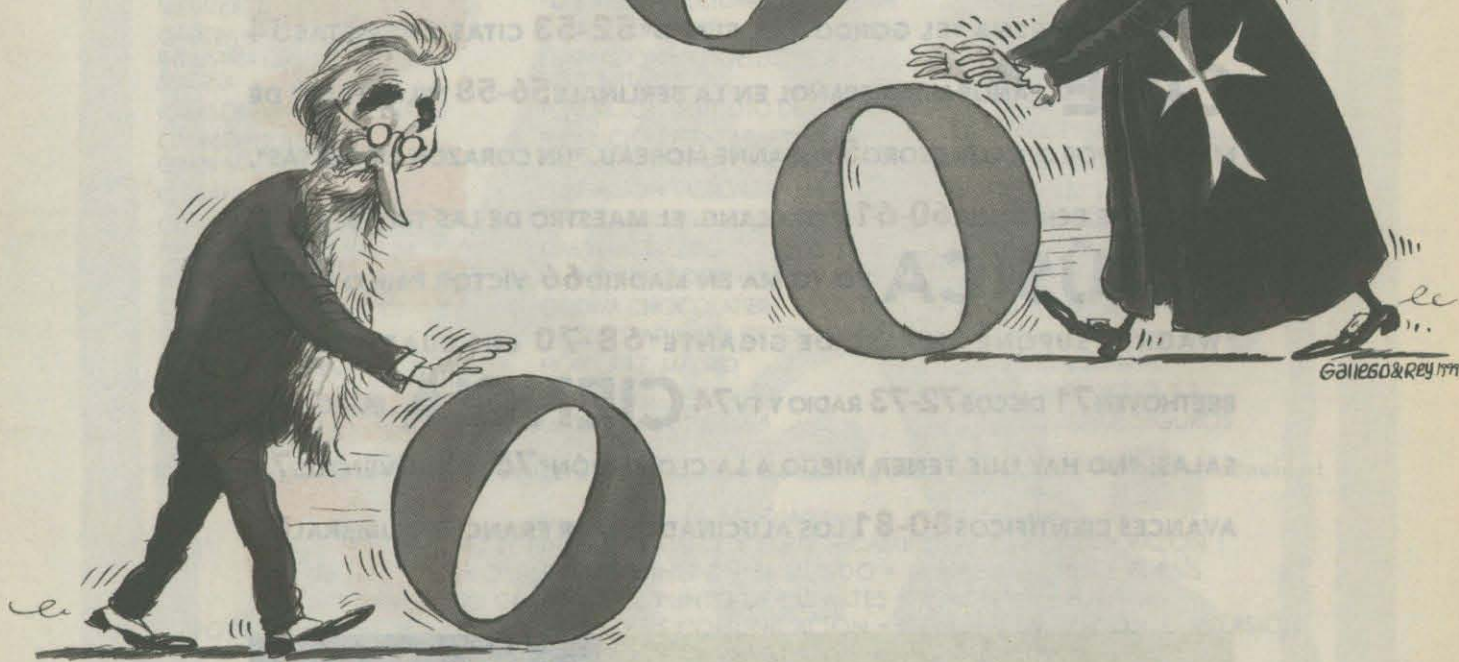
Edita Prensa Europea S.A. (Josefa Valcárcel, 42. 28027 Madrid)

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

Más Teatro en el

2000



Otro milenio a escena



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Ajuntament  de Barcelona

Institut de
cultura.



fundación autor



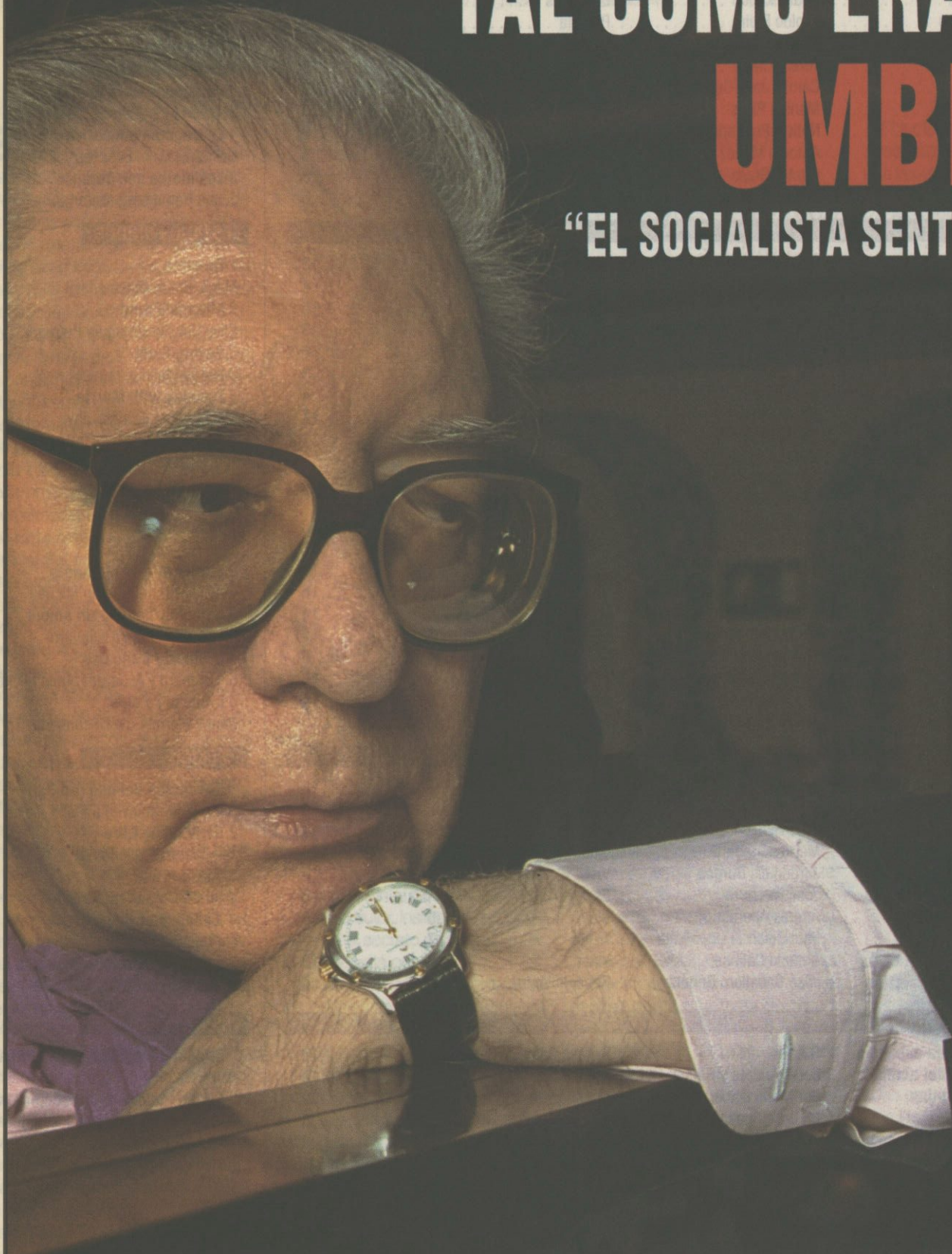
Ayuntamiento de Madrid
Concejalía de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes

NOVELA

TAL COMO ÉRAMOS

UMBRAL

“EL SOCIALISTA SENTIMENTAL”



MERCEDES RODRIGUEZ

LETRAS

Varios autores: Las vírgenes locas⁹ Eugenio de Nora:
Obra poética reunida¹⁰ José Jiménez Lozano: Maestro
Huidobro¹³ El socialista sentimental, de Francisco
Umbral¹⁶⁻¹⁹ Isaiah Berlin: Las raíces del
Romanticismo²⁵ Última palabra: Álvaro Vargas Llosa²⁶

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	1	13
2 Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	2	9
3 Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	3	10
4 Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	6	12
5 Madera de boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	8	16
6 Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	7	13
7 El egoísta	Nativel Preciado	Planeta	9	8
8 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	4	6
9 Mi siglo	Günter Grass	Alfaguara	5	13
10 El hereje	Miguel Delibes	Destino	10	6

NO FICCIÓN

1 Lo es	Frank McCourt	Maeva	1	10
2 Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	2	4
3 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	3	15
4 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	5	3
5 La sección femenina	Luis Otero	Edaf	4	6
6 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	8	3
7 Estupidario. Antología del disparate	R. Gabilondo/Del Val/Zumeta	Aguilar	6	4
8 Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	7	17
9 El Vaticano contra Dios	Los Milenarios	Ediciones B	9	11
10 Caminando por Roma	Paloma Gómez Borrero	Plaza & Janés	-	1

BOLSILLO

1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	18
2 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	2	17
3 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	3	18
4 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	7	16
5 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	6	14
6 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	5	17
7 El silencio de los corderos	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	4	9
8 El Aleph	Jorge Luis Borges	Alianza	8	13
9 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	9	14
10 El Club Dumas	Arturo Pérez Reverte	Alfaguara	10	15

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	18
2 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	2	18
3 Vida	José Hierro	Aguilar	4	2
4 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	6	5
5 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	3	18
6 Antología poética	José Hierro	Espasa Calpe	10	14
7 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	5	16
8 Obras completas	Paul Celan	Trotta	7	2
9 El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	8	18
10 Poesía amoratoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	9	7

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	16
2 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	13
3 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	4	9
4 Comida amiga	Mª José Roselló	Plaza & Janés	5	8
5 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	3	4
6 Plantas y remedios naturales	Txumari Alfaro	Plaza & Janés	-	1
7 Relajación para saber vivir	Calle/Torreiglesias	R. B. A. libros/Integral	6	11
8 Duérmete niño	Estivill/De Bejar	Plaza & Janés	8	15
9 Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	9	5
10 Gramática descriptiva de la lengua	Bosque/Demonte	Espasa Calpe	7	11

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: Alfár. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Seoane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Internacional, Zubieta. Segovia: Vallés. Sevilla: Lázaro, Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia. Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ARGENTINA

- 1 El alquimista
Paulo Coelho (Planeta)
- 2 Alexandros
Valerio M. Manfredi (Grijalbo)
- 3 Corazones en la Atlántida
Stephen King (Plaza & Janés)
- 4 La tragedia educativa
Guillermo Jaim Echeverry (F. C. E.)
- 5 Los nietos nos miran
Juana Rotemberg (Galerna)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Timeline
Mitch Albom (Doubleday)
- 2 Atlantis Found
Clive Cussler (Penguin Putman)
- 3 Saving Faith
David Baldacci (Warner)
- 4 Tuesday with Morrie
Mitch Albom (Double-day)
- 5 The Greatest Generation
Tom Brokaw (Random House)

FRANCIA

- 1 Je m'en vais
Jean Echenoz (Minuit)
- 2 Stuper et tremblements
Amélie Nothomb (Albin Michel)
- 3 Autobiographie d'un amour
Alexandre Jardin (Gallimard)
- 4 L' Omerta française
S. Coignard y A. Jardin (Albin Michel)
- 5 L-bas si j'y suis
Daniel Mermet (La Découverte)

MÉXICO

- 1 El regreso del hijo pródigo
Henri J. M. Nouwen (PPC)
- 2 Todo un hombre
Tom Wolfe (Ediciones B)
- 3 Alexandros
Valerio M. Manfredi (Grijalbo)
- 4 El seductor de la patria
Enrique Serna (Joaquín Mortiz)
- 5 La globalización imaginada
Nestor García Canclini (Paidós)

REINO UNIDO

- 1 Bridget Jones: The Edge of Reason
Helen Fielding (Picador)
- 2 Adrian Mole: The Capuccino Years
Sue Townsend (Michael Joseph)
- 3 The Fifth Elephant
Terry Pratchett (Doubleday)
- 4 Who Wants to be a Millionaire?
Question Masters (Boxtree)
- 5 Delia's How To Cook Book
Delia Smith (BBC)

Medios consultados

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

LAS VÍRGENES LOCAS

VARIOS AUTORES

Edición de Rafael Reig. Lengua de Trapo. Madrid, 1999. 153 páginas, 2.490 pesetas



De modo semiburlón o burlón del todo se escribió *Las Vírgenes locas*. Nadie se preocupó de quitarle su desdén por la coherencia artística

Entre mayo y octubre de 1886, se fue publicando por entregas en el semanario "Madrid Cómico" la novela *Las vírgenes locas*, parodia de las disparatadas peripecias folletinescas que por entonces hacían la delicia del común de los lectores. La idea inicial fue de Sinesio Delgado, director de la revista; a él se le ocurrió publicar "una novela sin género ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan"; a él se le ocurrió también el título. La intención era que participaran en el proyecto los novelistas más prestigiosos: Galdós, Pereda, Palacio Valdés. Finalmente sólo se consiguió la participación de Clarín, colaborador habitual de *Madrid Cómico*, y dos novelistas menores: José Ortega Munilla, director más tarde del primer gran suplemento literario, *Los Lunes de El Imparcial*, y Jacinto Octavio Picón. El resto fueron autores cómicos, algunos de ellos muy celebrados en su tiempo: Vital Aza, Ramos Carrión, Luis Taboada.

No era un proyecto demasiado original. Antes y después se escribieron obras en colaboración y a partir de un asunto, o sólo de un título, propuesto de antemano. Tomás Luceño, en quien Sinesio Delgado pensó para participar en *Las vírgenes locas*, cuenta en sus memorias que, en ese mismo año de 1886, "varios jóvenes y algunos viejos" fundaron un Círculo Artístico-Literario y que uno de sus primeros proyectos fue comprometerse "a escribir un sainete cada uno, con título forzado, en el término de treinta días, a condición de que aquel que en dicho espacio de tiempo no cumpliera, había de pagar, durante una semana, el almuerzo y la comida de todos nosotros". Las angustias y las dificultades de los participantes para llevar a cabo el proyecto, según nos las refiere Luceño, son las mismas que las del imaginario autor de *Las vírgenes locas* contadas por "Flügel" en el capítulo quinto.

Durante un tiempo se pensó que Flügel era un pseudónimo de Sine-

sio Delgado, pero una carta dada a conocer por Martínez Cachero nos indica que se trata del propio Clarín: "Amigo Sinesio: allá va el final del capítulo. No pude mandárselo para el viernes porque me vi loco de trabajo urgente. Después de éste irá el que yo firmaré Clarín, y para después busque usted autor. Insisto en que guarde usted el secreto respecto del capítulo que está publicando".

Las vírgenes locas son en realidad dos novelas: la parodia folletinesca de los cuatro primeros capítulos, rotos simbólicamente en el quinto, y la sátira sobre los excesos de la educación idealista que en ese capítulo se inicia y culmina en el siguiente, "Un paraíso sin manzanas". Pero esta segunda novela, en cuanto la abandona Clarín, también naufraga, teniendo que recurrir al final al fácil recurso de la locura de todos los personajes e incluso de los autores.

¿Nos acordaríamos hoy de *Las vírgenes locas* si no hubiera participado en ella Clarín? El prologuista, Rafael Reig, asturiano de Cangas de Onís, profesor en Estados Unidos, novel novelista, piensa que sí. En su

opinión, *Las vírgenes locas* "es una novela francamente divertida" que presenta un gran interés literario, arqueológico, cultural y crítico. "Es dinamita pura desde el punto de vista de la crítica", afirma entusiasmado, "came de hermenéutica". Hay que tener en cuenta que, para Rafael Reig, de acuerdo en eso con una tendencia muy generalizada en las universidades de EE.UU., el interés crítico de un texto nada tiene que ver con su calidad literaria: "A menudo he comentado con Lou Chamon-Deustsh (su maestra en la Universidad de Stony Brook, "maestra de hispanistas") la utilidad de leer novelas malas, es decir, fuera del canon y sin el prestigio de la literatura seria. Las grandes obras literarias siempre disimulan. Es en las novelas sin tantas pretensiones literarias donde se encuentra a simple vista lo que la ambición literaria esconde". Por eso *Las vírgenes locas* es una fiesta para ciertos críticos: "La novela se puede psicoanalizar, deconstruir, descodificar, admite a Derrida, Lacan o Foucault y se deja analizar por feministas, formalistas y postestructuralistas".

El lector común, sin embargo, es posible que encuentre más divertidas las elucubraciones de cierta crítica, como el prólogo de Reig, que los caducos disparates de *Las vírgenes...*, una novela que no es la primera vez que se rescata de las amarillentas páginas de *Madrid Cómico*. Aparte de una edición, inencontrable, de 1887, Laura Rivkin la reprodujo en *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos* (Júcar, 1985). En el prólogo a *La diosa nº 2*, novela escrita por Hernández Catá, José Francés, Concha Espina y Alberto Insúa, y que antes de publicarse en volumen apareció en el almanaque de *La Esfera* para 1931, leemos: "Una colaboración de esta clase habíase realizado otras veces, pero siempre de modo semiburlón, que consistía en preparar al continuador una añagaza, en dejarle en situación enredosa de difícil desovillamiento. La originalidad única aportada por nosotros ha sido quitarle a la obra ese carácter de compromiso, ese dejo desdeñoso, y el acometerla con fervor, cual si no se tratase de un trabajo efímero ajeno a nuestros mejores deseos".

De modo semiburlón o burlón del todo se escribió *Las vírgenes locas*; cada capítulo, según se nos indica en nota a la primera edición (no reproducida por Reig), se encargaba "con anticipación de algunas horas [...], resultando [así] una verdadera improvisación". Nadie se preocupó de quitarle su carácter de compromiso, su desdén por la coherencia artística (que nada tiene que ver con la verosimilitud), por eso quizá interesó tan poco a los lectores como a los estudiosos. Ahora, cuando según Reig, "la primera obligación de un escritor es desaparecer, para que aparezca el autor, como desaparecen, en el abismo de la demencia, los autores de *Las vírgenes locas*", es posible que sirva de pretexto para alguna indagación de la nueva crítica en el "inconsciente colectivo (masculino)", indagación que será sin duda, si no más disparatada que la propia novela, sí más regocijante.

José Luis GARCÍA MARTÍN

OBRA POÉTICA REUNIDA

EUGENIO DE NORA

Cátedra. Madrid, 1999. 357 páginas, 1.600 pesetas

El nombre de Eugenio de Nora (nacido en 1923) está indisolublemente unido al cambio radical que se produjo en la poesía española en 1944, el año de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, de *Sombra del Paraíso* de Aleixandre, en el que comienza una época de compromiso ético con la condición humana, de exaltación del lenguaje cotidiano y la voluntad de comunicación: la llamada poesía "desarraigada" o "rehumanizada", y "neorromanticismo". El programa de la revista *Garcilaso*, fundada en 1943, suponía todo lo contrario: continuidad clasicista, intimismo amoroso y religioso, tibio y sereno.

reseñas, "el lenguaje poético marfilesco y mandarinesco" o "la influencia del azúcar en la joven poesía". Un soneto heterodoxo de Blas de Otero, alusiones de Nora a Pemán como poeta oficial del franquismo, y otros textos que censuraban la falta de libertades y proponían actitudes revolucionarias, llevaron la revista al cierre en 1951. La línea de *Espadaña* es, en términos generales, coherente con las dos grandes orientaciones de la obra de Nora, el humanismo existencial y el realismo social, si dejamos a un lado su primer libro, *Amor prometido* (1945), no del todo ajeno, en su dependencia de Guillén y Juan Ramón, a la impersonalidad garcilacista.

La poesía existencial de Nora se ocupa del amor, de la muerte, de Dios y la posible trascendencia de lo humano, de la soledad. La síntesis de esos elementos desemboca en la afirmación de la vida, aceptando el lastre de sus servidumbres pero al margen, salvo mínimas concesiones, del tremendismo que priva de credibilidad a tanta poesía de aquel momento. En *Cantos al destino* (1945), bajo el signo del vitalismo de Aleixandre, se declara "afirmado en mi hombridad, como una dura roca", sin que ello le impida reconocer que todo

hombre "sufre y está solo", destino de "la carne dolorosa, esclava, insurrecta" que ha de rebelarse diciendo "¡Yo acuso, yo golpeo, yo clamo!". *Contemplación del tiempo* (1948) explora la necesaria convivencia de amor y muerte ("andamos firmes una ruta/de sed y zarzas abrasadas/en que el dolor es nuestra ayuda"), una dualidad contradictoria que se resuelve en proclamación jubilosa del amor en *Siempre* (1953).

La poesía social aparece en *Cantos al destino*, cuando Nora evoca la guerra civil entre sus re-

cuerdos infantiles, y sobre todo en el poema "Otra voz", declaración de principios que debe destacarse por su carácter fundador, dada su fecha. Se trata de una acusación irónica dirigida al poeta "ciego, cruel, extático, infantil", refugiado en la "lejana e impasible belleza", al que se incita a unirse a "la sangre, el anhelo y la voz de los hombres". Al año siguiente, Nora se consagra definitivamente como pionero de la poesía española de crítica y resistencia política al publicar, anónima y clandestinamente, *Pueblo cautivo*, denuncia inequívoca de la falta de libertad en la España posterior a 1939, de la represión sufrida por los vencidos y de la mezquindad de los vencedores. *Contemplación del tiempo* (1948) incluye el poema "Lo que yo pienso sobre ello", crónica de la muerte de un disidente perseguido por la policía, caído en la calle mientras "pidiendo un rifle pasa descalzo un niño". *España, pasión de vida* (1954) condena el secuestro de España, por los nostálgicos del Siglo de Oro imperial, y en "Poesía contemporánea" escupe (sic) sobre los "cobardes, envenenadores, vendedores de sueños" que ponen "sedas sobre la lepra" cuando "es tiempo de no plantar rosales". En "Palabras y palabras", tras reflexionar sobre su condición de escritor: "¡No seré el que ornamente/los muros de una cárcel!".

Al prólogo del preparador de esta edición, Santos Alonso, le falta la situación de la obra de Nora en el contexto literario español de la primera posguerra; al afrontarla fuera de él le hace poco favor. Quizá por eso intenta rescatarlo presentándolo como un poeta atento a los valores formales y estéticos, y heredero del Baroco y el Modernismo: diríase que, olvidada la poesía social, las lanzas se han tornado cañas. En cuanto a la posibilidad, que también se apunta, de que el existencialismo de Nora pueda ser un magisterio para los actuales "poetas de la experiencia", a ellos toca aceptar el legado.

Guillermo CARNERO

ANTOLOGÍA

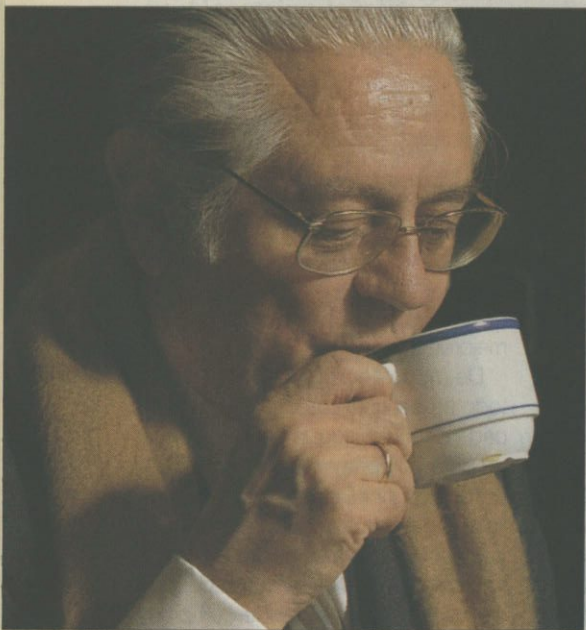
MÀRIUS TORRES

Ed. bilingüe. Trad. L. Santana.

Pre-Textos. 93 págs., 1.750 ptas.

La calidad de la obra de Màrius Torres (1910-1942) es una prueba irrefutable de cómo pueden las macro-tendencias que usamos para fijar la cartografía de una época dejar escapar entre sus mallas una parte importante de la realidad que intentan definir. Torres, salvo unos primeros ejercicios puristas, quedó al margen de las corrientes de vanguardia, y luego de compromiso, que son distintivas de su tiempo, y si retuvo algo de aquel episodio purista fue para incorporarlo, a través de Valéry, a su vocación marcadamente clásica, reforzada por la relación con Carles Riba y manifiesta en la elección del soneto como forma expresiva predilecta. Fue un poeta de orientación clásica pero de talante simbolista y romántico, nutrido en la poesía francesa del XIX y cultivado en el ocio forzoso del sanatorio antituberculoso donde hubo de pasar los seis últimos años de su corta vida. En ellos escribió la mayor parte de sus poemas, aparecidos en ediciones póstumas, desde la primera de 1947 a la de 1993, prologada por Pedro Gimferrer.

Destacan en él la profunda sensibilidad insinuada sin patetismo, la mirada morosa atenta a los colores del cielo según las horas y estaciones, o a la textura de los objetos, y la imaginación desvelada y nocturna. Contemplativo por naturaleza y por su forzada pasividad, se ocupó, con serenidad y hondura, de la muerte, del amor, del enriquecimiento de la propia identidad gracias a la música, del atractivo de las esperanzas ilusorias, de la belleza de lo efímero. Recordó, como hermanos en la grandeza de ser víctimas inocentes, a los mendigos y marginados con los que había aprendido a identificarse leyendo a Baudelaire. Y se planteó dos grandes asuntos: la servidumbre y la grandeza de la libertad humana, en contraste con la determinación de las demás criaturas y en función de su sentido moral; y la posibilidad y naturaleza de la supervivencia más allá de la muerte, y de la conciencia y entidad personal en que pueda consistir. G. C.



M.R.

En el número 4 de la revista madrileña *Cisneros*, Nora dio la voz de alarma, y lo secundó en el 6 el P. Antonio González de Lama. Ambos pedían una literatura de mayor "vibración anímica", y con ese lema fundaron en León y 1944, la revista *Espadaña*, junto a Victoriano Crémer. En sus páginas aparecieron poemas sobre la tragedia y la angustia de la existencia y de la duda religiosa, y las primeras manifestaciones de poesía social. Nora, mientras publicaba metapoemas exigiendo una actitud realista y de denuncia, vapuleaba, en críticas y

CANTOS ÓRFICOS Y OTROS POEMAS

DINO CAMPANA

Traducción, prólogo y notas de Carlos Vitale. DVD. Barcelona, 1999. 197 páginas, 1.700 pesetas

Entre los "crepusculares" y los "herméticos" hay en Italia un espacio que no es, ni mucho menos, una tierra de nadie: en torno a Voce se desarrolla una poesía que cuestiona el signo y el lenguaje, que los lleva a sus límites y que pone a prueba su resistencia y posibilidad; una poesía que coincide en el tiempo con la violenta escritura de los expresionistas alemanes y que mezcla el fragmento, la reflexión autobiográfica, el verso y la prosa, en un intento de dar forma poética a una realidad convulsa, en la que las fronteras aparecen como desdibujadas y un yo, cada vez más difuso, siente nostalgia de un paraíso perdido que se identifica con una cada vez más ausente totalidad. En ese espacio, en el que la tradición entra en quiebra, están, entre otros Giovanni Boine, con la fractura del sistema lingüístico que supone Frantumi; Piero Jahier, que, en sus partituras rítmicas, escritas entre 1912 y 1917, tematiza distintos aspectos de la vida urbana, formalizándolos en la lengua propia de la cultura de masas; Arturo Onofri, con sus osadas formaciones nominales y verbales; Vincenzo Cardarelli y su escritura abierta, antes de ser "rondista"; y los Poemi lirici de Riccardo Bacchelli, editados en 1914. Ellos, junto con Sbarbaro y Rebora, definen un período en el que los más atrevidos ensayos se suceden y en el que la lengua es sometida a un intenso proceso de experimentación.

En ese acelerado horizonte intelectual se incubaba la innovadora obra de Dino Campana, un poeta maldito, al que se ha querido ver como un híbrido entre Rimbaud y Nerval. Las crisis de su espíritu, sus dilatadas estancias en hospitales y centros psiquiátricos, sus viajes por Europa e Hispanoamérica, su condición errante y errática han hecho un mito de él. Sus cartas, recopiladas por Carlo Pariani en su Vita non romanizzata di Dino Campana, dan cuenta de la transformación de su carácter, de hechos puntuales de



Dino Campana es un poeta de fragmentos plásticos y sonoros, que conjura los fantasmas de una modernidad a la que, en no pocos puntos, se adelanta

su vida y de las obsesiones y angustias en que tanto ésta como su obra se desarrolló. Podría decirse que las cartas de Campana son como su diario. Dentro de ellas destacan las dirigidas a la revista La Difesa dell'Arte, en la que se presenta como conocedor de cinco lenguas y del "pensamiento real y vivamente moderno"; a Papini, al que manifiesta su "respeto hacia la inmortal pedantería italiana" y le critica todo el "monótono" contenido de Lacerba, y al que, el 23 de marzo de 1916, incluso amenazará: "Si dentro de una semana no he recibido el manuscrito [...] me presentaré en Florencia con un buen cuchillo y..."; a Prezzolini, ante el que se define como "un pobre diablo que escribe como siente" y que desea "ser publicado" para saber que existe y porque su poesía tiene "una pureza de acento [...] poco común entre nosotros; a Cecchi, al que le agradece haberle "tratado mal" y al que, en marzo de 1916 escribe una alusión de confidencias interesantes y significativas; (entre otras, la del subtítulo en alemán de los Canti orfici, Die Tragödie des letzten Germanen in Italien, y su polémica dedicatoria al Kaiser: "A Guglielmo II Imperatore dei Germani"); a Geribò, denunciando la "progresiva putrefacción de la lengua italiana"; y a Boine, al que escribe en francés contra Soffici, que extravió su manuscrito de Il piú lungo giorno que Campana tuvo que reescribir de memoria y que no se encontró hasta 1971.

El "viaje hacia la noche" que, según Galimberti, la obra de Campana es, supone la irrupción del simbolismo visionario en Italia y, con ello, una especie de confesión, tan íntima como fragmentaria, en la que el tiempo queda abolido y la consciencia flota en medio de imágenes "emergidas de las cortinas de la luz". Inscrito en la línea de la cultura negativa del Ottocento, y bajo la potente influencia de Baudelaire y Nietzsche, Campana lanza como fogonazos en medio de la oscuridad y practica un uso

casi automático de la analogía en una experiencia que puede calificarse como extrema, porque aspira a una identificación entre el negado yo y la materia e historia del mundo.

En cierto modo, la poesía de Campana resuelve bajo un signo lo que en Aleixandre tiene siempre dos. Algunos de sus temas coinciden con los de Mallarmé y Darío; otros, como "La tarde de feria", podrían haber sido escritos o pintados por Rusiñol. Aparecen en él "el humilde llanto de las lámparas eléctricas" y las ventanas vistas como "criaturas del paisaje cubista". Hay en él correlatos verbales de la plástica vanguardista y moderna y, a la vez, "figuras de una santidad hecha espíritu". El manicomio y el monasterio son interpretados aquí en unidad: Ribera y Ghirlandaio son citados juntos. Campana vive "la divinidad de sentirse más allá de la música, en el sueño habitado por imágenes plásticas", no distantes de algunas de Kandinsky, como la púrpura del tren muerde la noche. Si los primeros versos de "Viaje a Montevideo" ("Vi desde el puente de la nave / desvanecerse / las colinas de España...") preludian otros, muy posteriores, de Alberti, y sus "Barcas Amarradas" contienen, en esquema, uno de los mejores textos de Altolaguirre, "Plaza Saizano" remite a Azorín ("El aire puro está apenas manchado de nubes ligeras. El aire es rosá") y a Gómez de la Serna: "el reloj verde, en lo alto, abrocha como un botón el tiempo de la plaza a la eternidad". Precursor de Ungaretti en versos como En mi antigua patria, en la gran nada, o en el tipo de composición, como en "Ante el arco del intercolumnio", Dino Campana es un poeta de fragmentos plásticos y sonoros, que conjura los fantasmas de una modernidad a la que, en no pocos puntos, se adelanta. Antonio Colinas había traducido una serie de poemas suyos; Carlos Vitale nos propone ahora una visión de su totalidad.

Jaime SILES

PUERTO ANGEL

MARCOS ORDÓÑEZ

Destino. Barcelona, 2000. 381 páginas, 2.500 pesetas

Tengo a Marcos Ordóñez (1957) por un escritor voluntarioso, esforzado y serio cuya constancia ya le ha permitido, aparte de labor como dramaturgo, crítico teatral y periodista, publicar media docena larga de novelas; novelas de considerable envergadura, no de esas leves y breves postmodernas, lo cual habla también de su ambición. Pero hasta la fecha hay un desequilibrio entre los propósitos y el acierto, relacionable también con sus cambios de tema, propios de quien no tiene seguridad en sus motivos y busca el modo de acertar. Es curiosa la hostilidad de Ordóñez hacia algún colega más afortunado en el reconocimiento público, que le lleva, con el pretexto de referir la aventura íntima de un escritor, a prodigar sarcasmos contra Muñoz Molina en Una vuelta por el Rialto.

Esa trayectoria alcanza en Puerto Angel la madurez y plenitud que antes eran promesas. Es ésta una novela compleja en la forma, pero clara en su línea anecdótica de fondo. Cuesta algún esfuerzo entrar en ella porque la historia central se fractura acaso un poco en exceso. Por dar una idea de esa exigencia, el lector ha de recorrer un centenar de páginas para encontrarse con un hecho básico del argumento, una catástrofe natural con resultado de muertes. Y tiene que recorrer las restantes 200, hasta alcanzar el epílogo, para descubrir otro dato capital, relacionado con el anterior y a cuya luz se entienden la peripecia conjunta de la narración y su sentido entero.

Este enfoque tiene algo que ver con la práctica del suspense, aunque no mucho. Agrega incertidumbre positiva al argumento, pero las acciones de varios personajes avanzan un tanto al margen de ese esclarecimiento final. Todo se debe a una afortunada correspondencia entre cierto modo de ver el mundo o ciertas preocupaciones apuntadas en la novela y la manera de construirla. En un momento de la narración se habla de los fractales y el relativismo que esa teoría supone viene a convertirse en

Puerto Angel es una turbadora y convincente imagen del fatalismo que rige los inciertos destinos del universo y de sus extraños inquilinos



M.R.

el modo de presentar la realidad: multiplicada, fracturada, de aspecto caprichoso y algo incomprensible, o al menos imprevisible.

En todos estos resquicios o vertientes del mundo investiga Puerto Angel. Bajo el aparente desorden de la novela —reflejo de la vida— hay, sin embargo, un hilo conductor. Siguiendo ese hilo se sale del laberinto. Montadas las piezas del puzzle, la obra cuenta una his-

toria familiar, una especie de saga que se remonta al abuelo, varios decenios atrás, y llega al nieto, y narrador destacado, en nuestros propios días, con noticias incluso de Internet y de la red. Esa historia va de Barcelona a varios lugares de América y aun visita otros puntos europeos. Habla de cantantes populares; de una actriz, un músico y un matemático; de ocultismo, magia y drogas; de amor romántico, de sexo triste y de homosexualidad; de ideales y frustraciones...

En este puñado de datos van implícitas dos cualidades de *Puerto Angel* relativas a los personajes y a los sucesos. Muestra Ordóñez destreza para dibujar numerosos tipos singulares, variados, densos y conflictivos. A la vez, llena el relato de peripecias pequeñas o grandes interesantes, resultado de una inventiva fecunda, al mismo tiempo que bien controlada. Con ello se sitúa en un ámbito cercano a lo testimonial, con algunas notas de irónica crítica y con dosis de patetismo. Pero no es esa voluntad documental o de crónica de un tiempo en sentido directo lo que interesa al autor.

La afición de Ordóñez a las mayúsculas que convierten hechos y experiencias en alegorías lo dice todo de su voluntad generalizadora. Tras ella se oculta una parábola pesimista del mundo que lo ve como un caos, regido por casualidades, misterioso, tal vez supeditado a la ley del eterno retorno y sin un sentido claro: "un proceso caótico produciendo un patrón ordenado". Por eso este retrato de una familia un tanto especial viene a ser una turbadora y convincente imagen del fatalismo que rige los inciertos destinos del universo, y de nosotros, sus extraños inquilinos.

Santos SANZ VILLANUEVA

MEMORIA DE AYER

JUSTO MERINO

Morandi. 159 páginas, 1.200 ptas.

Un narrador no está obligado a contar el mundo sino la parte del mundo en la que se ha detenido, escribió J.M^a. Guelbenzu. Y sus palabras vienen al caso porque este cordobés, Justo Merino Belmonte, de quien nos llega esta primera noticia de su esforzada y conseguida dedicación al relato, parece haber escogido el recuerdo de su Andalucía natal como parcela desde la que narrar en qué consiste la vida de ese lugar. Sin más armas que una sobriedad asombrosamente expresiva, un vocabulario de escogidos vocablos terruñeros y la tensión derivada de un inteligente dominio de movimientos elípticos que suprimen todo aquello que son rémoras cuando se trata de adelgazar la extensión de una historia y ensanchar su intensidad.

Y consiste, la materia de estos diez relatos sumados a la novela breve que da título al volumen y unidad temática al conjunto, en narrar historias mínimas, vidas apiladas a un medio huraño, confinadas a la repetición de sus tareas ("Picapedrero"), dañadas por la degradación ajena ("La tonta"), o por la impotente certidumbre del abandono ("Lo que la mula ve"). Sobre esa geografía humana de historias ciertas o inventadas puede leerse el sentimiento a la tierra, el desamparo trágico... Porque una voz en primera persona enfatiza lo que, sin expresarlo, sugiere su tono poético. El tono que acompaña al recuerdo, aunque no siempre sea cálido lo que éste evoca. Y es que somos nuestra memoria, escribió Borges. Y a ella se somete el narrador de lo más logrado de este libro: *Memoria de ayer* (premio "Ciudad Real" de Novela Corta). Al relato de una infancia sometida a otra, al retrato de dos mundos sociales irreconciliables. Es el recuerdo de un personaje evocado, con la fuerza de impresiones fugaces y diálogos sincopados, en la conciencia de otro personaje. Un buen argumento para corroborar la fuerza expresiva de un autor subrayado por tantos merecimientos.

Pilar CASTRO

MAESTRO HUIDOBRO

JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO

Anthropos. Barcelona, 1999. 126 páginas, 1.700 pesetas

Este nuevo relato de José Jiménez Lozano –Langa (Ávila), 1930–, que no sobrepasa demasiado la extensión de lo que solemos entender como novela corta, representa muy bien, como en cifra, el mundo peculiar del autor. Tres antiguos discípulos evocan la figura de su viejo maestro rural, que acaba de fallecer. En breves capítulos jalonados por amplias elipsis y con una gran economía de medios, vemos desplegarse ante nuestros ojos escenas diversas de la vida de Isidro Huidobro –llamado Idro– desde su niñez: el aprendizaje en la escuela con don Austreberto; las enfermedades y travesuras de la infancia; el traslado como alumno interno a un colegio que se presenta, tras la libertad anterior, como “una servidumbre y un exilio”, pero en el que los alumnos, para contrarrestar la situación, “montaron un sistema de defensa de durvíros y triunvíros contra el sistema de opresión, y ganaban algunas batallas contra el absolutismo” (página 64); la huida del colegio, al que seguiría el paso por otros centros de los que el niño salía siempre estigmatizado con las notas de “discolo y extravagante” (pág. 73), y, por último, sus estudios de Farmacia. Se habla también de “una guerra que hubo”, tras la cual “Alopeka y sus habitantes habían envejecido mil años” (página 77). Idro viaja a Rusia, para volver, después de muchos años, convertido en “Maestro Huidobro”, y, como un moderno Juan de Mairena, abre una escuela libre de carácter socrático, más acorde con los ideales pedagógicos institucionistas que con los modelos escolares de la posguerra y aun de nuestros días.

Hay que destacar el pulso firme de la escritura, ese estilo evocativo que trae ecos de la narración oral e ingenua –a lo que ayudan algunos elementos imaginativos bien dosificados, como la marioneta Barbarroja o el perro que formula adivinanzas–, y también el perfil, compuesto de pocos y sugestivos trazos, de algunos personajes: mosén Pascual, don Austreberto, el señor Benedicto, Asterio...

Existen, incluso, algunos tipos procedentes de otras narraciones del autor, como las hermanas Clemencia y Constanza, que desempeñaban un papel medular en la obra anterior de Jiménez Lozano, *Las señoras* (1999). Hasta el propio autor se incrusta, muy cervantinamente, en el relato. Cuando mosén Pascual ayuda a Maestro Huidobro a ordenar los libros que éste ha traído en su voluminoso equipaje, aparece uno titulado *Sara de Ur* –que es en realidad una obra de Jiménez Lozano, como saben bien sus lectores, publicada en 1989–, y mosén Pascual, remediando al cura de Don Quijote, comenta: “¡Buen libro, que ha sacado a más de un viejo de su vejez, y a más de un muerto de su sepultura!” Y añade: “¡Ojalá también pudiera haberlo hecho con su autor!” Maestro Huidobro pregunta: “¿Es que ha muerto?” Y el cura responde: “No, pero está viejo y melancólico” (págs. 93-94).

Estas observaciones, junto a otras análogas que podrían hacerse, darán idea de los elementos literarios que, como juego intertextual, se insertan en las páginas de *Maestro Huidobro*. Existen reminiscencias deliberadas de historias conocidas, como la de Paolo y Francesca, reescrita aquí en clave de narración tradicional que una anciana relata al amor de la lumbre

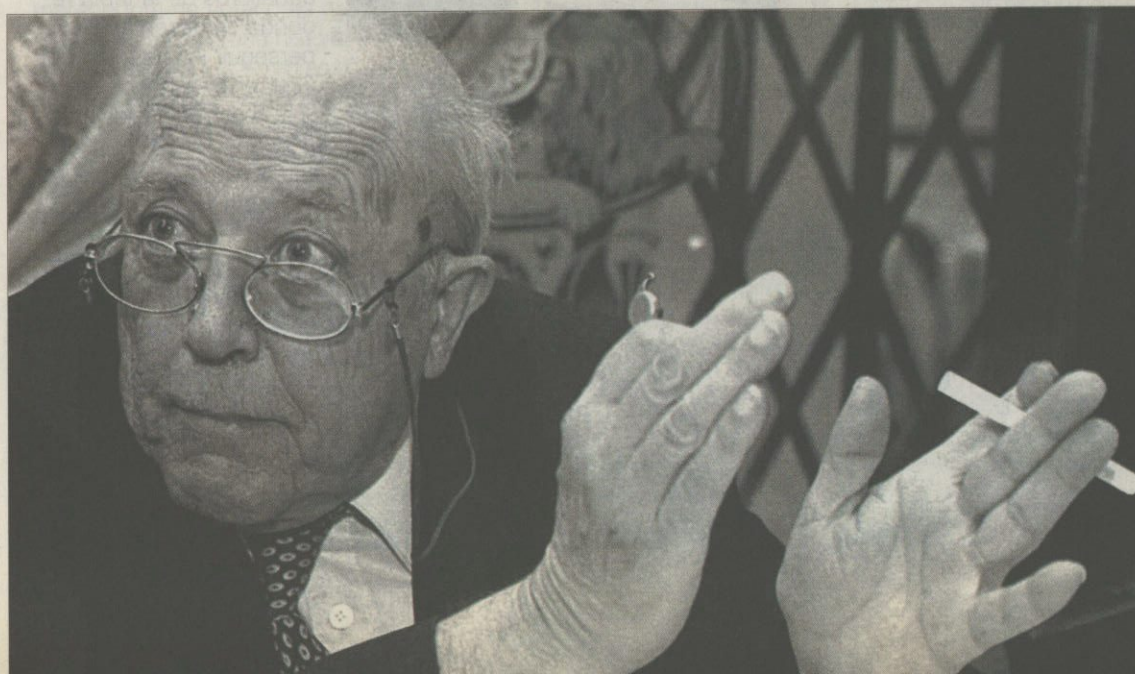
en una venta, en presencia de Maestro Huidobro y de varios personajes, entre ellos un anónimo escritor manco que “había perdido sus carpacios al bajarse de un tren” y “llevaba buscándolos mucho tiempo, pero no aparecían” (pág. 116). La novela de Jiménez Lozano está, en efecto, traspasada de literatura, impregnada de recuerdos libresco bien asimilados que el lector atento notará. Pero nada de esto debe oscurecer el hecho irrefutable y mucho más decisivo de que, a pesar de su brevedad, *Maestro Huidobro* encierra sugerentemente la historia de una colectividad –no en vano las noticias de los primeros Huidobro se remontan a la Edad Media–, esboza unos comportamientos y unas formas de vida pacíficas y tolerantes –atropelladas alguna vez por la vesanía de unos cuantos– y contiene múltiples apuntes acerca de la educación ideal,

Maestro Huidobro contiene múltiples apuntes acerca de la educación ideal, de la libertad y de la búsqueda incansable de un paraíso personal

de la libertad y de la búsqueda incansable de un paraíso personal que sólo parece existir plenamente en la imaginación pero que, en cualquier caso, no es posible lejos de las raíces íntimas del ser humano. El largo viaje de Maestro Huidobro y su vuelta al paisaje natal tiene este sentido, y confirma que Alopeka no es sólo uno de esos lugares rurales que Jiménez Lozano ha pintado con frecuencia en sus obras, sino que tiene el carácter de un microcosmos simbólico. Los ingredientes deliberadamente “inverosímiles” que el autor incluye en el relato alertan sobre el peligro de interpretarlo de un modo “realista” que trivializa tanto la intención de la obra como los resultados.

Además de otras virtudes, *Maestro Huidobro* posee una que sí conviene subrayar, aunque no sea extraña en Jiménez Lozano: se trata de una obra escrita en un jugoso castellano, lleno de voces rotundas y sonoras. Sorprende un solo y reiterado desfallecimiento, relativo a una moción genérica: “Llegó el hambre, y con él aquellas filas interminables de pobres [...] Había hambres y hambres, y no había ningún hambre igual a otro” (pág. 78). Vale la pena sumergirse en el hechizo de esta historia melancólica y teñida de noble poesía.

Ricardo SENABRE



LA ROSA DE PLATA

SOLEDAD PUÉRTOLAS

Espasa Calpe. Madrid, 1999. 261 páginas, 2.700 pesetas

Si hasta ahora todos los títulos de esta escritora de renombre, todas las novelas, cuentos y reflexiones sobre su propio quehacer —desde *Queda la noche* (1979) hasta *La señora Berg* (1999), pasando por *Gente que vino a mi boda*, *Recuerdos de otra persona* o *La vida oculta*—, han estado del lado de la condición más real y humana de personajes tomados por su cotidianeidad, de las vivencias que les nutren y las experiencias que les empujan... Este nuevo libro, sin renunciar al sello de su personalidad literaria, a su estilo sencillo y eficaz —aquí lleno de alicientes seguros para toda clase de lectores y lectoras—, decide alejarse de lo conocido, otear en la memoria de la tradición narrativa artúrica y rescatar el escenario, los personajes y los móviles de aquellas primeras novelas medievales que transcurrían en la lejanía de lugares acotados por la acción de caballeros en busca de honor y renombre, siempre en torno a una corte habitada por la magia y el misterio.

Las razones de esta incursión en ese mundo narrativo, que puso en marcha la imaginación de Chrétien de Troyes y cuajó en materia novelesca de todo un ciclo de narraciones obedientes a los imperativos del código sentimental y caballeresco difundido en la segunda mitad del siglo XII, no hay que buscarlas más allá de los postulados creadores de Soledad Puértolas (Zaragoza, 1947). Ni fuera de las páginas de esta historia que, si retoma las figuras míticas del rey Arturo, la reina Ginebra, Lanzarote y el mago Merlín en un argumento tomado por las más legítimas tretas de la fabulación y la fantasía, es con el loable afán de rendir homenaje a la imaginación creadora de las más genuinas aventuras, a los orígenes del arte, por excelencia, de contar cuentos. Y a la posibilidad,

siempre abierta en estos feudos, de reinventar y recrear argumentos de una tradición que hemos ido descubriendo como un cuento de nunca acabar.

Un cuento, éste, que permite resucitar las proezas entonces favoritas, aderezadas con combates sin seriedad trágica, con torneos exhibidores de las habilidades caballerescas, con peripecias llenas de obstáculos y extraños encantamientos..., y habitarlas con personajes ahora revestidos de una condición humana que dignifica sus cualidades y su renom-



M. R.

bre. En virtud de ese nuevo atributo, asignado también a sus acciones, pierden el acartonamiento propio de los seres este-reotipados y se manifiestan con toda su humanidad. Es decir, sufren de amor y de desamor, padecen su soledad, cavilan sobre sus deseos, desnudan su intimidad, conjuran sus miedos, se rebelan contra el destino... Y es que la autora, fiel al afán de ejemplaridad incorporado al sentido de los afanes del mundo de la caballería, también opta por rodear de significado los relatos de amor

contenidos en *La rosa de plata*. Por sugerir que nada hay seguro y definitivo en materia de afectos y emociones humanas, que todo es imprevisible, "mudable" y "complejo", como lo es una realidad de la que no hay que fiarse, porque en ella hay dobleces y engaños, y nada es lo que parece.

De ahí que sean hadas, ninfas y magos quienes, con sus pócimas y sus encantamientos, confunden a las doncellas y caballeros víctimas de este enredo, desencadenando, así, el entramado de episodios secundarios —cada uno concebido como una aventura con unidad y sentido propio— en los que se vertebra la trama principal. Arranca, ésta, con el último de los desmanes de la hermana del rey Arturo, el hada Morgana, quien, movida por los celos, encierra en su castillo a siete doncellas —todas ellas portadoras de una cualidad que las singulariza— a las que considera rivales amorosas. Su tiranía sólo parece dispuesta a ceder si siete caballeros demuestran su valor y, por él, el merecimiento de cada una de las damas cautivas, en un torneo celebrado para la ocasión. Mientras, en la mítica corte de Camelot, los caballeros de la tabla redonda se ausentan para perseguir la posesión del Grial; el rey asiste con des-

consuelo a la pasión nacida entre Ginebra y Lanzarote; Merlín vive entregado al amor recién descubierto.... Hasta que deciden intervenir para frenar las malas artes de Morgana y dar un giro a la historia y a sus historias. El resultado es un bonito relato, cuidado, trabado y de preciosa ambientación, pero sobre todo atento a guardar el decoro sin olvidar sus fines: recuperar el buen tono de una tradición parafabular sobre la experiencia humana humanizada.

Pilar CASTRO

EL EXTRAMUNDI NÚMERO 20

2.000 pesetas

El número de Invierno de "El Extramundi" abre sus páginas con la voz de su director y fundador, Camilo José Cela, reproduciendo el discurso que pronunció en el acto de presentación de su última novela *Madera de Boj*. "Gracias por haberme azuzado, hostigado y despreciado: todo nutre y lo que no mata, reconforta" manifiesta el premio Nobel a su público. En poesía, "Algunos aspectos de la estética novísima" a través del poema de Guillermo Carnero "El embarco para Cytorea" y el paseo de Toni Montesinos Gilbert por la obra de Jorge Guillén. "El rayo y la esperanza" es la sección que abarca los poemas de David Conte, Jorge Urrutia y José Alberto Santiago para quien "la vida esta saciada:/la poesía nunca es ilusoria". El estupendo escritor almeriense Miguel Naveros, completa esta última entrega con un relato "Al calor del día".

LA EXPEDICIÓN NÚMERO 9

800 pesetas

Decía Kundera que lo peor que le puede pasar a un escritor es que su vida se conozca más que su obra, algo que comparte el editorial de esta revista: "cuando un escritor comienza a medirse por lo que dicen de él, es un escritor muerto". Muertos o no, ahí siguen, "apoteósicos, amos de la noche, cultivadores de la verborrea más frágil". La ciudad, la madre más cruel, capaz de devorar "a sus propios hijos", es el tema que David Trueba aborda en su artículo, una disertación sobre la insignificancia del hombre, "abejas que por hacerse preguntas se consideran superiores". ¿Primera novela, primer fracaso? A esta pregunta intentan contestar José Luna Borge, Julián Rodríguez y Carlos Castán, en tres artículos por los que pasean Borges, Pessoa, Carver o Camus. Los poemas de Gamoneda y López-Vega, entre otros, dan paso a un puñado de relatos encabezados por *Soldaditos* de Espido Freire.

MENOS DA UNA PIEDRA

VICENT MARTÍNEZ

Nadir. Valencia, 1999

156 páginas, 1.450 pesetas

Hay una pregunta que el novelista debe formularse antes de abordar la escritura de una novela: ¿Quién narra? De la respuesta depende en gran medida lo que viene después. En este caso, Vicent Martínez Vila, valenciano de cuarenta y cinco años, que debuta como novelista, ha escogido una peculiar voz narrativa para su intriga de corte policiaco.

Su narrador no es uno, sino dos. Predomina aquí la tercera persona omnisciente, aunque el yo hace una fugaz aparición en el segundo capítulo. Tan fugaz como, a mi modo de ver, innecesaria. Pero lo chocante de *Menos da una piedra* es el tono.

Desde una pretendida jovialidad fundamentada en el constante chiste fácil, Vicent Martínez Vila se esfuerza por hacernos creíble un narrador que abusa de lo coloquial hasta el agotamiento, comete errores de bulto e incluso se equivoca cuando cita conocidos versos de un tango gardeliano. Si este tipo de discurso resulta ya ficticio y cargante en la primera persona, es incomprensible esgrimido por la voz omnisciente. ¿Cómo fundamentar que este narrador sea tan gracioso y facilón? Martínez Vila ni se lo plantea. Tal vez porque es la suya esa voz que tan fuertemente se impone. La historia es la de un ex funcionario metido a detective estereotípico.

También sus clientes serán estereotipos. Una millonaria de buen ver será la cliente de su mejor caso: el del robo de un turbio collar de esmeraldas. De ahí al final con beso media una intriga previsible en la que los matones, las furcias y los ricachones no podrían faltar.

Menos da una piedra inaugura la colección "Noveles", con la que la editorial valenciana Nadir pretende apoyar a nuevas firmas. Encomiable iniciativa, aunque para que tenga algún valor se impone un mayor rigor editorial. Y no sólo a la hora de elegir originales. **C. S.**

EL HOMBRE DE ESPALDAS

PILAR ADÓN

1 premio Ópera Prima. Ópera Prima. Madrid, 1999. 213 páginas, 1.900 pesetas

En estos tiempos en que todo el mundo escribe y tiene prisa por publicar y tan pocos leen, ya no sorprende tropezarse con proyectos como el de Ópera Prima, una editorial que publica sólo a los autores que "comparten los riesgos de la edición", dice el eufemismo. Lo cual significa que pagan por ver publicadas sus obras. Una, que es una romántica, no puede evitar pensar que esa no es la vía por la cual ciertos libros deberían llegar a las manos de los lectores,

máxime en estos tiempos en que publicar resulta tan fácil y en que abundan los editores a la caza del último talento por descubrir. Sin embargo, hay que aplaudir a los responsables de Ópera Prima por su honestidad, ya que jamás han disfrazado su proyecto editorial de otra cosa, como también empieza a ser habitual en estos tiempos de confusión y abundancia. También hay que aplaudirles su constante inquietud, cuyo último exponente es la primera convocatoria del premio Ópera Prima de Nuevos Narradores, que obtuvo Pilar Adón con la novela que hoy comentamos.

Adón, madrileña de 28 años, colaboradora en revistas culturales y merecedora de anteriores galardones, ha trazado una historia de afectos y desafectos familiares entre dos hermanos —Jakob y Sofía— que sucede en un entorno tan irreal como un paisaje de cuento de hadas. Es innegable que la autora posee una voz persuasiva y gene-



MERCEDES RODRÍGUEZ

rosa, que es diestra manejando los sutiles mecanismos de la introspección, la intuición y los sentimientos. Como lo es que el enorme lastre poético de su discurso se convierte en ocasiones en un peso demasiado grande para el lector.

El terreno de la metáfora es resbaladizo, y hay que saber afianzarse bien en él para no perder pie. Y no se trata de ser realista por encima de todo. No. La novela española lleva demasiadas décadas adoleciendo de un realismo feroz. Se trata, simplemente, de dosificar la carga poética y de acortar terreno a lo imaginario hasta hallar las dosis perfectas de ensoñación y realidad que permitan al lector merodear a sus anchas por lo fantástico sin perderse del todo.

Y no hay que dejar de detenerse en lo mejor de esta historia: sus personajes. Contradictorios hasta el extremo, la autora se divierte despistando a su lector con juegos de contrarios. El mundo de la infancia

se contrapone al de una cruda violencia. El de la historia de amor que en ocasiones parece apuntar al odio desgarrador que al final prevalece. El del bosque de ensueño que contiene la acción, a los negros vaticinios que amenazan a los personajes (su mundo interior contrapuesto al exterior, en suma).

Tal vez sea casual —o tal vez no— que la atmósfera de la novela sea tan parecida a la de *Irlanda*, primera entrega de Espido Freire. Tal vez tampoco sea casual —o tal vez sí— que el nombre de la protagonista femenina sea Sofía Freyre. En todo caso, estamos ante otra novela poblada por personajes femeninos, historias familiares y escenarios simbólicos que más tienen que ver con el alma que con ningún paisaje físico. La de Adón es una historia que poco aporta a lo que ya tenemos, pero su voz, su evidente talento, puede aportar mucho en un futuro.

Care SANTOS



PEDRO ZARRALUKI

Para amantes y ladrones

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

ARDASHIR VAKIL

El chico de la playa

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



ANAGRAMA

UMBRAL PRESENTA SU ÚLTIMA NOVELA

EL SOCIALISTA



MERCEDES RODRÍGUEZ

Después de verlo todo de riguroso azul viagra, de callejear por los recovecos de *Madrid 650* y de perderse en la *Capital del dolor*, Francisco Umbral desnuda sin piedad los vicios, renuncias y decepciones de *El socialista sentimental*. Es la suya una crónica inmisericorde de los felices ochenta y los corruptos noventa, los de las manifestaciones contra la OTAN y Tejero, la revolución imposible del puño y la rosa, el adosado, el pelotazo... Literatura en estado puro de la historia de un desencanto. Umbral descubre en estas páginas el andamiaje sobre el que se sustenta su novela, al tiempo que desvela qué fue de todo ello, en qué ha quedado y cómo son hoy aquellos personajes protagonistas de su historia. Además, EL CULTURAL publica las primeras páginas de la novela, que lanza Planeta el 8 de febrero.

SENTIMENTAL

SUSAN

hace un último intento por volver con su marido, Asís, fingiendo que va a buscar el armario de su padre. Asís le muestra las astillas del armario y cuando ella se ha ido, iracunda, comprende que Susan había venido para quedarse, cosa que tampoco le apetece mucho, pues ya está de novio con la maestra del pueblo. Ella se pierde en Madrid, en el mundo de los negocios, con el marido separado para siempre y el amante muerto (en brazos de una meretriz).

ASÍS

Su amor con la nueva maestra del pueblo, una ecologista, marca la llegada de una nueva juventud que, saciada de los fracasos socialistas, encuentra la última pureza de la vida en la protección de la naturaleza y del hábitat que nos puede hacer felices. Este noviazgo, sin que el novelista lo diga, naturalmente, está representando el salto generacional de la utopía socialista del 82 a la utopía de ahora mismo: el Medio Ambiente.

BUSTARVIEJO

Con Bustarviejo muere la vieja guardia socialista, nunca valorada por los renovados: Tierno, Gómez Llorente, Nicolás Redondo, etc. El entierro paupérrimo de Bustarviejo, sin nadie, equivale al abandono de la tumba de Pablo Iglesias en el cementerio civil de Madrid.

LOS QUINCE AÑOS SOCIALISTAS

Las leyes de divorcio y aborto, más algunas otras leyes y medidas sociales fueron un arranque brillante del PSOE, que luego iría decep-

cionando a la calle y desarbolándose a sí mismo como partido y finalizando en el hombre/Estado, como podríamos definir a Felipe Glez.

FELIPE GONZÁLEZ

tenía todas las condiciones para liderar un socialismo moderado de corte europeo, y así lo hizo, bajo el beneficio de Brandt y los yanquis, pero la realidad de la política y su tendencia al protagonismo absoluto acabaron convirtiéndole, como hemos dicho, en el hombre/Estado, es decir, el gobernante que se va alejando del Parlamento, haciéndose invasivo con la Justicia e indiferente con los ministros.

DESCAMISADOS

movimiento que llevó sobre todo Alfonso Guerra y que está referido al campo andaluz. Explotado verbalmente por socialistas de otras regiones y de las grandes ciudades, se consigue que pierda sentido, a lo cual también contribuye la caída abrupta y nunca bien explicada de Guerra.

LA MANI CONTRA TEJERO

La mani contra Tejero, de un millón de madrileños, tiene un tono unánime donde todo el mundo apuesta por el antimilitarismo y el PSOE (también al PCE lo encuentran militarista, como memoria de la guerra), cosa completamente absurda.

OTAN, NO

La mani contra la OTAN, forzada y confusa, es la respuesta a aquella ambigüedad, "de entrada no". Sólo el monoclovismo y algunos intelectuales defendieron la entrada

en la OTAN, que ya había decidido Calvo Sotelo, por otra parte, pero el referéndum lo ganó el Gobierno, para sorpresa de Asís, que había pegado carteles con Susan, su mujer, toda una noche, cuando lo de "entrada sí".

LA MOVIDA Y TIERNO GALVÁN

tierno Galván, abandonado a su suerte como todos los "bustarviejos", gana por sí mismo la alcaldía de Madrid y se lanza a una acracia ilustrada, camino por el que le sigue un millón de jóvenes madrileños, los que había en su entierro. Es una táctica que le permite diferenciarse del socialismo burocrático e identificarse con los movimientos no violentos de extrema izquierda, o sea la Movida.

PCE

La asistencia a una fiesta del PCE en la Casa de Campo, hacia el principio de la novela, le descubre a Asís que hay otra izquierda más a la izquierda, y le crea dudas sobre la legitimidad de su afiliación al PSOE, pero Susan le demuestra con los votos -como Felipe a Anguita- que aquella gente está de romería y ya no representa nada.

LA CORRUPCIÓN

en el mundo mínimo del pueblo donde ocurre la novela, la gran corrupción no es más que municipal e inmobiliaria, desde el chalet adosado sin entrega de llaves hasta la finca que se compraron algunos alcaldes.

ANA BELÉN

Se cita en una fiesta comunista de la Casa de Campo, y es

simbólica del giro de todo un comunismo festivo hacia el poder económico y cultural del PSOE. Actualmente se manifiesta por Nueva Izquierda.

LOS BANCOS Y LAS HUELGAS

Asís, como modesto bancario, asiste al patrocinio del PSOE por una parte de la gran BANCA, aunque sus jefes de sucursal le dicen que la Banca no se mete en política y le reprochan su afiliación y "la huelga de la tortilla".

TVE

La televisión no es un factor decisivo en un pueblo pequeño donde los "mandas" están a la mano y la política, aunque modesta, es más real y personalista que en las grandes ciudades sobreinformadas, sí, pero en abstracto.

MORALEJA

La derrota del PSOE en el 96 acaba con el socialismo "weltter" en que creía Asís, con reservas, y posteriormente trae la marginalidad voluntaria de Glez. y la despersonalización política del partido, que, como ha denunciado Aznar, hoy no presenta un candidato claro, a mes y pico de unas generales, pero la novela se detiene en el 96.

Mis personajes, hoy, sin la fe histórica del desaparecido Bustarviejo, dudarían entre un nuevo PSOE renaciente de las generales (Asís), una tentación hacia la derecha rampante (los alcaldes) y una mayor expectativa ante los pactos que ante las urnas. Quizá Bustarviejo llegó a decir alguna vez (o debió decirlo) que las elecciones no se ganan ya en las urnas sino en los pactos. Este es el cambio fundamental y espurio de nuestra democracia.

“LA PRIMERA BRONCA...”

La primera bronca política que tuvimos la Susan y yo, qué cosas, fue por una camiseta. Yo, aunque me esté mal el decirlo, siempre he usado camiseta de tirantes, desde chico, que decía el médico de casa que el sudor no es bueno que se enfríe sobre la piel, debe empapar la camiseta, aquellos médicos de antiguamente, sin seguro ni nada, sí que eran médicos, y en esto que la Susan, hecha una Juana de Arco, de modo que anda Alfonso Guerra haciendo la revolución de los descamisados y tú por ahí en camiseta, vaya un socialista de mierda, pues sí que me he casado yo con un descamisado de los cojones, espera, mujer, si es sólo por el invierno, mira, lo cual que no se daba a razones, todas tus asquerosas camisetas se las voy a dar al traperero, cuando pase, y olvídate del tema, machirulo, pero mujer, ahora con el socialismo, ya no va a haber traperos, que ésas eran profesiones parasitarias, lo dice en los informes comerciales del banco, que lo traen todo y le están ayudando mucho a Felipe, los banqueros, o sea, a hacer un Estado fuerte, y en esto la Susan, que parece tonta pero las ve venir, huy, la Susan, ésa ve crecer la hierba:

—No me gusta a mí un pelo que Felipe ande en tratos con la banca, aunque seas del oficio, los bancos no regalan duros a cuatro pesetas y lo que le den al socialismo se lo cobrarán mañana crecido y aumentado, parece mentira que estés en el tema y no hayas caído, descamisado.

La Susan llevaba razón, no creas, digamos que cierto busillis sí tenía su explicoteo, en la sede del partido, que voy yo algunas tardes a co-dearme con los compañeros, nos habían dicho que esto era la nacionalización de la banca, la revolución del puño y la rosa, y ahora resulta que, nada más ganar por goleada, los jefes dándose el pico con mis jefes, el pico y la lengua, como decía la otra tarde Bustarviejo, que es un socialista histórico de los de

antes, y habla sin pelos en la lengua. De modo que me quedé pensando lo que había dicho mi señora, o sea la Susan, y con la camiseta ocean en la mano, o lo que sea, sin saber si quitármela o ponérmela, que a Marlon Brando le he visto yo en camiseta en la tele, algo de un tranvía, y eso con ser Marlon Brando, me miro el torso en el armario de luna, regalo de la madre de Susan, una antigualla que no pega en esta casa, en este adosado, pero hace su servicio, me miro el torso y no me veo mal cuerpo, habrá que lucirlo, que la Susan es capaz de verme la cama si me presento en camiseta, lo del torso aprendí a decirlo de ella, que en casa a lo de los hombres le decíamos tetillas, pero llega la Susan y se pone que lo moderno es el torso, los hombres tenéis torso y las mujeres tenemos tetas, qué pasa, me encantan los torsos de los tíos, tú qué sabrás, y déjate de tetillas, que no has salido de las faldas de tu madre, eres un niño falandero, vergüenza debería darte, a fin de cuentas he ganado unas elecciones, pero he perdido una camiseta, no hay mal que por bien no venga, y la Susan erre que erre, los socialistas tenéis torso, tetillas tienen los señoritos, qué risa tía Felisa.

Lo que les decía, que por culpa de una camiseta tuvimos nuestro primer rifirrafe político, una cosa ideológica, digamos, que en lo demás andábamos a quién más rojo, que la Susan y yo nos conocimos en la mani contra el tejerazo, un millón de madrileños en el paseo del Prado, allí nos hicimos novios y empezamos a meternos mano en los ma-

cizos de los jardines, que no es que pasásemos de mani, pero estábamos haciendo la revolución y lo único que me cortaba a mí era el banco, si me diña alguien del banco a ver qué digo yo mañana a don José, el interventor, ya le veo venir, de modo que usted, pollo, nos ha salido revolucionario, y no podría contestarle que Felipe también se veía con Escámez, o sea al revés, Escámez con Felipe, porque me habría contestado pero usted no es Escámez, pollo, y ahora a pasar esos apuntes, que lleva usted el libro de transferencias muy atrasado, así fueron las cosas en realidad, los grandes se entendían por arriba y los pequeños estábamos pillados por abajo, que don José, el interventor, tenía la costumbre de llamarme pollo, por humillarme, claro, y sólo cuando me iba a pedir un trabajillo extra me llamaban Asís, que es mi nombre de pila y no se me caen los anillos.

El armario de mi señora suegra, decía. Es un armario que no va con el adosado, pero la Susan se empeñó en meterlo en el dormitorio matrimonial, que la Susan es que es de ideas fijas y su familia lo primero. A mí el armario no es que me moleste por mi señora suegra, que me molesta por mi señor suegro, que en paz descanse, pues el mueble huele todavía por dentro, al tabacazo de aquel hombre (yo no fumo, que me quité del vicio cuando ganamos las elecciones, a ver una promesa), y lo mal que le olía la ropa, yo creo que se meaba las braguetas, todos los viejos tienen

la orina floja, una mezcla de olores que no veas, pues el armario era de uso casi exclusivo de mi señor suegro que en paz descansa, de profesión el Catastro, como todos los españoles de antes, y hasta los zapatos le olían mal, mucho betún los domingos y mucho no lavarse los pies, es lo que me dijo Bustarviejo, el compañero, el más viejo de la casa, una vez que estuvo a ver la casa, mira, Asís, huele, este armario huele a España antigua, a aquella España que no se lavaba los pies ni la cabeza, y por eso no pensaban o sólo pensaban cosas sucias, la nicotina les había tapado las neuronas, es como asomarse al franquismo y todo lo anterior, Asís, el compañero Bustarviejo es que habla muy culto, muy literario, en seguida le saca punta a las cosas, tienes un armario franquista, le digo yo a la Susan, repitiendo lo de Bustarviejo, y la Susan se pone hecha una furia, como una basilisca, que a su padre no le falta nadie y que dejemos que los muertos entierren a sus muertos, estas progres van bien en la cama, por descaradas y liberadas, pero luego sacan un genio que es como para darles una hostia, y a ver cómo le das con la mano a una socialista, es capaz de montar un congreso extraordinario del partido, menuda es la Susan, para llamarme machista y que me expulsen.

Bueno, por un armario tampoco vamos a reñir, pero antes de casarnos, que vivía yo de pensión, la Susan me decía siempre que salíamos, hijo, hueles a aceite frito que es una peste, se conoce que su padre no olía a aceite frito, menos mal que el socialismo está quitando los malos olores, mira qué pronto lo notó Bustarviejo, el compañero más veterano, y que ha leído un rato, yo creo que hasta escribe, “Asís, hijo, aquí huele a la España de Cánovas, qué asco”, la Susan dice que ese tío barbas no vuelve a pisar esta casa, buena es la Susan, y eso que no le he dicho a Bustarviejo, el compañero veterano, que el padre de la Susan, o sea,

“Y en esto que la Susan, hecha una Juana de Arco, de modo que anda Alfonso Guerra haciendo la revolución de los descamisados y tú por ahí en camiseta, vaya un socialista de mierda, pues sí que me he casado yo con un descamisado de los cojones, espera, mujer, si es sólo por el invierno”



mi señor suegro, era del Catastro y votaba Gil-Robles.

"OTAN, de entrada, no." Estuvimos la Susan y yo pegando carteles, todavía me recuerdo, antes de casarnos por lo civil, que vivíamos ya enrollados, como todo el mundo, a ver, y la Susan y yo formábamos un comando de trabajo, ella desenrollaba los carteles y yo los pegaba en la pared, por Maravillas y Malasaña, que era el barrio que nos había tocado, los dejás todos arrugados, vaya una mierda de carteles, me dijo dice la Susan, y cogiendo la brocha se puso a pegarlos ella, la Susan era muy bravita, por entonces, yo es que no he nacido para pegar carteles, macha, uno es un bancario y no un obrero manual, qué te habías creído, y la Susan que esto no es un curro, Asís, que esto que estamos haciendo es política, mierda para la OTAN, la OTAN no va con Felipe ni con nosotros ni con el socialismo, y el gusto que me da a mí ver cada cartel pegado, un No como una casa, y se echaba para atrás mirando el cartel, como los pintores cuando miran el cuadro que están haciendo, la Susan iba en vaqueros, con una camisa de batista o algo, tacones altos y el pelo corto,

yo lo que estaba deseando era acabar con los carteles para irnos a la cama a echar un casquete, ya me dirás, a ver si no, colega, que es lo tuyo, o sea, lo propio.

Y por todo Madrid la movida de los carteles, que daba gusto ver al personal, que noche más hermosa, extraños en la noche, hasta me puse a silbar lo de mis tiempos.

Al día siguiente, Bustarviejo y yo nos tomamos unos vinos a la caída, como siempre, en el bar que hay frente al banco, o Rioja o del Duero, que estos antiguos, aunque sean republicanos socialistas, saben elegir el vino, el pescado y todo. Le conté lo de la noche anterior. Bustarviejo tiene la cabeza grande, el cuerpo fuerte, y gasta media barba, gafas de cuatro ojos y la cara sería y como preocupa, siempre. Sólo el riojita le anima un poco:

—En ese eslogan hay una trampa. Asís. Eso es un juego de palabras. Quiere decir que de entrada no, como cuando se dice a un vendedor ambulante, de momento no, pero voy a pensarlo, a lo mejor otro día. Tiempo al tiempo, ya te acor-

darás de esto que te digo y de los carteles que habéis pegado.

—No hay que ser tan negativo, Bustarviejo. Ya sé que esto no es la Segunda República, pero tampoco hay que ser tan negativo.

—Lo que no hay que ser es tonto. ¿Por qué han retorcido tanto la frase? Bastaba con decir que OTAN no. En ese "de entrada" está el truco. Parece decir que de entrar nada, pero también dice que de entrada —de momento—, no. Luego ya veremos. Es una frase ambigua, Asís, no tiene la rotundidad requerida, es el viejo barroquismo del lenguaje político español, como cuando Cisneros decía "estos son mis poderes", pero no se sabía bien qué poderes. ¿Los cañones, la Iglesia...?

Bustarviejo se rascaba dulcemente la barba, se complacía en sus rizos, hablaba con los ojos casi ciegos en el vacío, parecía haberse olvidado de mí. Me decía yo que

eso era mucho pesimismo y ganas de darle vueltas a las cosas, pero no tenía el habla de Bustarviejo para llevarle la contraria, y además que el tipo me imponía un respeto, a ver.

—Bueno, Asís, ¿hace otro riojita? Nos vamos a casa y mañana será otro día.

No veas cuando llegué a casa y se lo conté a la Susan, que ese viejo es un aguafiestas, que no vuelvas a salir con él, que te está comiendo el coco, a lo mejor es un comunista infiltrado, ya me está jodiendo a mí el anciano, no hace más que llenarte la cabeza de viento, pero cómo se puede hablar así de una cosa tan bonita como lo de anoche, pues que se vaya del partido y nos deje a todos en paz, ése tiene la fijación de la República porque entonces era joven, aunque ese tío yo creo que nunca ha sido joven, y además es un resentido, eso, un resentido, que anda jodido y amargado porque no le dan nada en el partido, ningún carguete, el intelectual de mierda, para hacer la revolución no necesitamos intelectuales, Asís, lo que yo te diga.

Y en este plan

Francisco UMBRAL

OBLÓMOV

IVAN A. GONCHAROV

Traducción de Lydia Kuper de Velasco. Alba. Barcelona, 1999. 644 páginas, 4.600 pesetas

Cuando Emilia Pardo Bazán preparaba sus conferencias ate-néísticas sobre *La revolución y la novela en Rusia* pudo leer tan solo fragmentariamente esta obra de Ivan A. Goncharov publicada originariamente en 1859, pues por aquel entonces la traducción francesa disponible lo era únicamente de la primera de sus cuatro partes. Nos llega ahora felizmente la versión española completa y muy cuidada de Lydia Kuper de Velasco, que no ha dudado en incluir algunas notas para aclarar los aspectos más insólitos del universo que esta novela reproduce con una voluntad y una resolución realistas verdaderamente admirables. A doña Emilia le seducían las similitudes existentes entre los *mujiks* feudatarios de las grandes casas perdidas en la vastedad de las estepas rusas y los labriegos gallegos dependientes de los pazos. Pero con su buen tino crítico, apunta que lo realmente valioso de *Oblómov* no es tanto la descripción abigarrada y verista de un paisaje o unas costumbres cuanto la "intensidad psíquica" que caracteriza a sus protagonistas.

Ciertamente la novela de Goncharov ofrece un raro logro téc-

nico y estético que la novela española decimonónica tardaría en alcanzar. En este sentido, *Oblómov* participa de las mismas virtudes que llevaron a Ortega a admirar la innovación y la técnica de Dostoievski. Para nuestro filósofo, el empleo de un abundante flujo verbal hace que los lectores de Dostoievski se saturen de las almas de sus personajes, hasta el extremo de que "van adquiriendo las personas imaginarias una evidente corporeidad que ninguna definición puede proporcionar". Esto implica la retracción del narrador, que, siendo omnisciente en cuanto al mundo que nos narra, deja no obstante que los protagonistas se expresen mediante sus propias palabras, confiriéndoles de este modo coherencia y solidez.

Este modelo de novela dialéctica y objetiva caracteriza tanto a Dostoievski como a Goncharov, y puede mostrar su sostenida eficacia ante los lectores de hoy. *Oblómov* tiene así —como también, por ejemplo, la novela de Dostoievski publicada por entregas aquel mismo año de 1859 *La alquería de Stepanchikovo y sus vecinos*— un cierto aire teatral, donde los acontecimientos importan mucho menos

Iván Alexándrovich Goncharov (Simbirks, 1812-San Petersburgo, 1891) nace en una familia burguesa y tras cursar estudios universitarios entra a trabajar en la administración estatal como censor. En 1847 publica su primera novela, *Una historia vulgar*, que recrea la frustración de los ideales de un joven provinciano. Su segunda obra, *Oblómov* (1859), consagra al escritor como un clásico de las Letras rusas. Goncharov escribe una tercera novela, *El declive* (1869), un espléndido retrato de la vida patriarcal que, sin embargo, no alcanza la calidad de su obra maestra. Fue un hombre solitario, que sólo salió de su país para emprender un viaje a Oriente que plasmó en *La fragata Palas*.

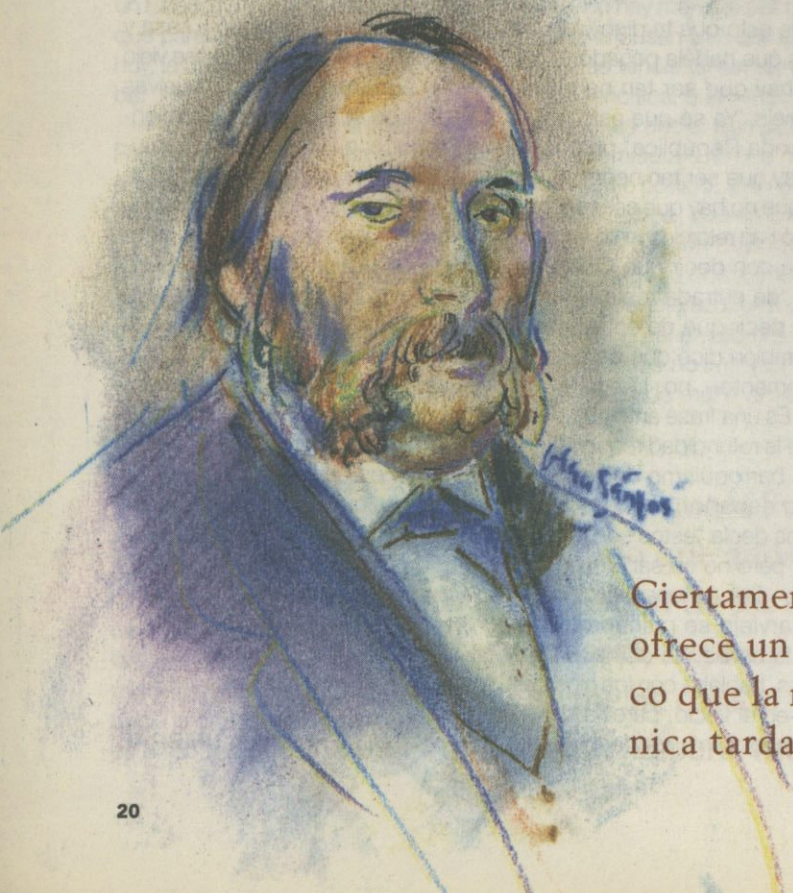
que las palabras cruzadas entre sus protagonistas. Por cierto, Goncharov hace referencia al personaje central de *Stepanchikovo*, Foma Fomicho, una especie de Tartufo que domina la mansión aldeana del coronel de húsares retirado Yegor Illich Rostaniev. También Iliá Illich Oblómov, propietario absentista de dos lejanas aldeas y de más de trescientas almas que viven en ellas, está rodeado de auténticos vampiros que hacen su agosto a costa de la indolencia del rentista. Dos de ellos, Tarántiev y Matvéievich, reconocen abiertamente que "mientras haya papanatas en Rusia que firmen sin leer podremos vivir" (página 474). Oblómov es uno de esos peleles, cuya abulia y dejadez alcanzan niveles patológicos. Es la suya una enfermedad del espíritu,

una especie de *spleen* característico de la clase social rusa a la que Oblómov representa y que da lugar a una acuñación verbal explícita en esta novela. Porque a diferencia de *Madame Bovary*, cuyo reemplazo de la realidad por la ilusión romántica de sus lecturas inspirará el término *bovarismo*, *omoblovismo* es el diagnóstico que sobre semejante personaje hace el otro protagonista, el ruso-alemán Shtolz. Incluso la novela concluye con un quiebro metanarrativo, cuando comentando la muerte de Omóblov, Shtolz, hijo de un maestro de Sajonia, tecnólogo en ciernes y gran experto en agronomía, se dispone a explicar el alcance del *omoblovismo* a "un escritor, amigo suyo, hombre grueso, de rostro apático y pensativo, de ojos un tanto somnolientos" (páginas 640), auténtico *alter ego* del propio novelista Iván A. Goncharov.

La maestría del escritor se muestra en su capacidad de definir todos los matices de la abulia *omoblovista* simplemente a través de la relación establecida entre el personaje que la representa y, fundamentalmente, otros dos. El primero de ellos es el mencionado Shtolz, una especie de ejecutivo de la pragmatidad *avant la lettre*, máximo develador de la patología vital de su amigo. Y le secunda la figura admirable de Olga, la mujer que amó a Oblómov pero que fue incapaz de vencer su galbana. Porque una de las virtudes de Goncharov es la de presentarnos a su protagonista a partir de la perspectiva humanizadora de Shtolz y Olga, quienes a un tiempo denuncian la dejadez que le hará perder toda su vida y le reconocen "un corazón honrado y fiel" (página 610). No faltan, con todo, proclamas regeneracionistas, al modo de nuestro 98, en el sentido de que Rusia necesitaría que naciesen muchos Shtolz y desaparecieran los Oblómov. Pero Goncharov no se ceba en la debilidad de su criatura, que muere "sin dolor, sin sufrir, como se para un reloj al que olvidaron de dar cuerda".

Ciertamente la novela de Goncharov ofrece un raro logro técnico y estético que la novela española decimonónica tardaría en alcanzar

Darío VILLANUEVA



LOS HEMISFERIOS DE MAGDEBURGO

ANDRÉS TRAPIELLO

Pre-Textos. Valencia, 1999. 470 páginas, 3.750 pesetas

La relativa escasez de obras memoriales en la literatura española, al menos hasta bien entrado el siglo XX, reclamaba de nuestros escritores mayor atención hacia las variedades de la literatura del yo, entre las que se encuentran las memorias, la autobiografía, los diarios y dietarios y las cartas. La citada parquedad ha venido siendo remediada en la segunda mitad del siglo por los testimonios personales de varios autores como son las memorias de Francisco Ayala, la autobiografía de Juan Goytisolo, los diarios de Andrés Trapiello, y la publicación de la correspondencia de escritores del primer tercio de siglo como Blasco Ibáñez, Baroja o Jorge Guillén, por citar sólo algunos ejemplos relevantes publicados en las últimas décadas.

Estas modalidades de la literatura del yo cumplen una doble función consistente en ayudar a comprender mejor —con las cautelas exigidas por su veladura literaria— la personalidad de sus autores y, al mismo tiempo, descubren informaciones interesantes acerca de la intrahistoria literaria, tanto en lo

concerniente a relaciones entre escritores como al proceso de gestación de sus obras. En el caso de Andrés Trapiello, poeta, novelista y ensayista, además de editor de poesía y hombre de letras por su presencia en la vida cultural española, los diarios ocupan una parte fundamental de su obra literaria, hasta el extremo de que puede afirmarse que este escritor leonés es dueño del proyecto diarístico más importante de la literatura española actual. Desde *El gato encerrado* (1990) han aparecido ocho volúmenes contando *Los hemisferios de Magdeburgo* (con cerca de 500 páginas en letra menuda), de una dilatada obra que su autor considera "Una novela en marcha" y a la que pone por título general *Salón de pasos perdidos*. Con ello pretende que estos libros suyos sirvan, como los salones de pasos perdidos de los antiguos palacios españoles, para "llegar a esos otros lugares donde nos espera el espejismo de que hemos encontrado algo. A ese espejismo lo llamamos novela, y a ese algo lo llamamos vida".

Vida y literatura se dan la mano en la construcción del yo de este diario en que Trapiello aborda sus temas recurrentes y da cuenta de lo sucedido en su andadura vital en el año 1994. El yo resultante de estas páginas es una persona culta, sensible y preocupada por cuanto sucede a su alrededor, desde los acontecimientos histórico-sociales, con indignada perplejidad ante la injusticia, la mentira y la estupidez, hasta su labor editorial de poesía, su pasión bibliófila y sus viajes, conferencias y presentaciones de libros, pasando por reflexiones, dudas y congojas del escritor a solas con la creación de sus propias obras.

Todas las facetas del autor están representadas. Del poeta aflora la percepción lírica de la naturaleza, sobre todo en sus frecuentes retiros en el campo; del novelista abundan los testimonios de hallazgos y discusión de asuntos novelescos en sucesos de la vida diaria; el ensayista se impone en la confrontación de ideas, en el análisis intelectual y subjetivo de múltiples fenómenos de actualidad; y del crí-

tico literario que Trapiello también es, sobre todo de sus lecturas apasionadas, proceden observaciones y juicios personales, arriesgados y polémicos sobre autores de la altura de Valle, Octavio Paz, Neruda, los Panero, Rosa Chacel, Valente y otros enmascarados en sus iniciales o en algunos atributos que permiten identificarlos. Creo, sin embargo, que resulta molesta la reiteración de tanta X encubridora de la identidad de quienes acompañan o se cruzan con el autor en su diario vivir. Y no se debe pasar por alto la sencillez y riqueza de estilo, adecuado a cada momento, elegante y siempre cuidado en su naturalidad y fresca, ingenioso y brillante en la invención de aforismos y máximas que con frecuencia dan paso a la greguería. Estamos, pues, ante una valiosa continuación de un importante diario que aspira a la construcción del yo autorial que arranca de la vida y se hace literatura, que enseña y entretiene con su agrí dulce celebración de ambas.

Ángel BASANTA

El libro de bolsillo

BIBLIOTECAS DE AUTOR

Jorge Luis Borges

Nueve ensayos dantescos
Siete noches
Libro de sueños

En colaboración con
Adolfo Bioy Casares
Dos fantasías memorables.
Un modelo para la muerte

LITERATURA

Arturo Ramoneda
Antología del cuento español

2. Siglos XIX-XX

Alberto Manguel
Las puertas del paraíso
Antología del relato erótico

Leandro Fernández de Moratín

La comedia nueva.
El sí de las niñas
Edición de M. Fernández Nieto

Charles Baudelaire
El esplín de París

Amin Maalouf
León el Africano

Julio Cortázar
Los relatos
1. Ritos
2. Juegos

HISTORIA

Fernando García de Cortázar (dir.)
El siglo XX
Diez episodios decisivos

Fernand Braudel
Carlos V y Felipe II

Augusto Frascchetti
Augusto

HUMANIDADES

Robert C. Solomon y Kathleen M. Higgins
Breve historia de la filosofía

Carlos García Gual
Introducción a la mitología griega



Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid

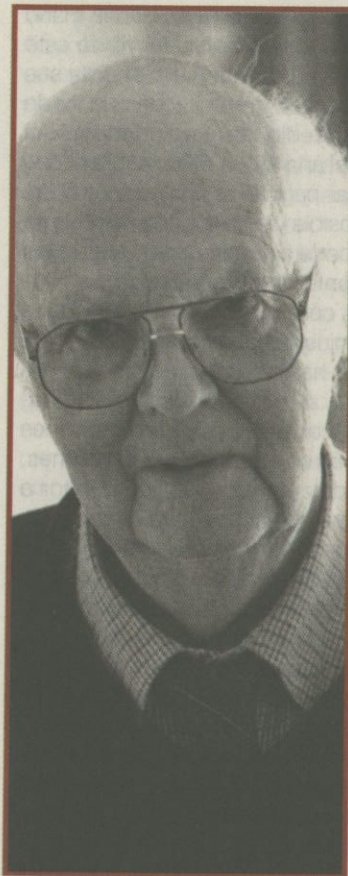
ELEGÍA A IRIS

JOHN BAYLEY

Versión española de Fernando Borrajo. Alianza. Madrid, 1999. 229 páginas, 1.900 pesetas

Si en la literatura inglesa contemporánea hay un equivalente del Shakespeare de *La Tempestad* o del Cuento de Invierno (sobre todo en lo que se refiere al enredo y los desarrollos temáticos) ese es el de Iris Murdoch. Existencialista en sus primeras novelas, dramática, romántica e irónica, lo que mejor se aviene al conjunto de su obra literaria es el término de meditativa. Sus "acciones entre los hombres", como podría definirse su novelística, es la adecuación entre un abarcador aliento filosófico y la compleja vida de sus personajes, entre la razón que piensa y el corazón que siente. Su filosofía por ello nunca es explícita sino que se encarna en el transcurrir de la vida de los seres que crea y dentro, por tanto, de una dialéctica existencial que intenta reflejar los conflictos entre el bien y el mal, la naturaleza del arte o la del amor. Podríamos hablar, por eso, de una literatura perturbadora no sólo en sus aspectos morales o reflexivos, sino también en sus realizaciones técnicas puestas al servicio de la intensificación de la trama y de su inmediato atractivo para el lector. Un atractivo que sin embargo en la literatura española no ha dejado la impronta que sería deseable, quizá por ese provincianismo que nos ha alejado de esta escritora genial, profunda y rigurosa.

Es por eso una feliz noticia la aparición en nuestro idioma de estas memorias sobre la Murdoch escritas por su viudo John Bayley, por otra parte uno de los críticos ingleses más reputados. Una feliz noticia y una noticia que viene cargada con todo el dramatismo y la tragedia de este retrato último de nuestra escritora enajenada por ese Alzheimer del que se hace un escáner de sus inicios, su evolución, su comportamiento y sus efectos. Una Murdoch cuya enfermedad sólo ha conseguido acentuar su bondad natural y que se pasa el día calmándose ante los dibujos animados de la televisión y con una recurrente pregunta en sus labios: ¿qué hacemos aquí, cuándo nos marchamos? Pero el libro afortunadamente es más que eso, es sobre todo el



Es el recuerdo de una historia de amor, un homenaje a esa solitaria de la literatura inglesa que fue Murdoch, a las claves para interpretar su obra y las revelaciones que la motivaron

recuerdo de una historia de amor que duró más de cuatro décadas, desde que se conocieron en los ambientes universitarios de Oxford en 1954. Y por supuesto una elegía al tiempo que se fue, a las cosas y a los momentos que se fueron marchando como nubes por el cielo de la vida, y un homenaje a esa solitaria de la literatura inglesa que fue Iris Murdoch, a las claves para interpretar su obra y a las anécdotas y revelaciones que la motivaron.

Con esa habitual perspicacia de los anglosajones para este género, y no exento de un solapado humor, Bayley nos la presenta sin tapujos como un "toro pequeño", independiente, rigurosa y poco femenina; y hasta que se casaron, una

deshinibida sexual que simultaneaba amantes y aventuras entre los variopintos colegas universitarios. Pero nunca son anécdotas baladíes sino que sirven para entender desde un prisma existencial aspectos de su obra: recordemos que en sus novelas concebía el amor como parte de un mecanismo formado por varias personas en la que ese sentimiento cambia y se transforma constantemente. Una perspicacia que Bayley no abandona al retratar los aburridos ambientes de Oxford, con sus juegos de apariencias, la naturaleza del matrimonio o la relación laica de la Murdoch con las corrientes espirituales o el budismo.

Iris Murdoch se sentía atraída por la visión de la vida que se deducía del cuadro *La Resurrección* de Piero della Francesca, sobre todo por su falta de desbordamiento emocional en los asuntos humanos. Prefería el ideal clásico del hombre independiente, "inmortalizado por su propio sentido del arte y de la forma". Eso mismo se podría decir de toda su obra narrativa y, como no, de estas memorias escritas desde

la contención aunque sin olvidar los climas de hondura que sin duda crean. Bayley es el memoriógrafo que está aliado con sus recuerdos, el que presta la memoria a una Murdoch desmemoriada por el Alzheimer, a una vida que, si no se escribe, se perderá para siempre. Lo suyo son pruebas de lucidez, modos de expresar verdades existenciales, formas de decir en voz baja lo que aquella fuerza intelectual y espiritual vivió en su existencia cotidiana, las casas que habitó y los objetos que amó con una indudable comprensión de lo humano, más allá de cualquier manipulación estrictamente realista o idealista.

HISTORIA CRÍTICA

J. A. ÁLVAREZ AMORÓS

Ed. Almar-Angléstica. Salamanca
327 páginas, 2.000 pesetas

La editorial Almar-Angléstica continúa su labor iniciada hace un par de años y vuelve a editar un nuevo volumen fundamental para los especialistas y estudiosos del mundo anglosajón. Se trata de un estudio crítico de la novela inglesa abordado por seis especialistas y coordinado por José Antonio Álvarez Amorós, catedrático de filología inglesa en la universidad de La Coruña. El primer problema que se plantea el editor de este tipo de estudio es la disposición estructural a adoptar. La opción escogida en el volumen combina la cronología y los movimientos literarios más importantes y abarca desde 1660 hasta nuestros días. La unanimidad de criterios, algo que se echa en falta en otras ediciones, es constante en todos los ensayos, pero al mismo tiempo se aprecia cómo cada uno de los profesores ha gozado de autonomía propia para estructurar su capítulo, al tiempo que no resulta difícil apreciar los gustos y prioridades de cada uno de ellos. Cada sección ofrece una detallada información de las obras, autores y características fundamentales del período o movimiento determinado y al mismo tiempo un elaborado y académico estudio, en lo que el editor llama "binomio metodológico historia-crítica". Los autores consagrados ocupan el espacio relevante que por méritos propios les corresponde pero en ningún momento se olvidan las nuevas incorporaciones que arrojan nueva luz sobre una narrativa fundamental para entender la literatura mundial.

Cada estudio tiene muy presente el momento histórico en que se produce la obra literaria, en un implícito reconocimiento al maestro Harry Levin, de forma que encontramos subapartados del tipo "El contexto histórico y cultural" o "La época". En definitiva, es éste un volumen donde se tiene muy presente a los estudiantes universitarios al pretender convertirse en el manual imprescindible para los alumnos de Filología Inglesa pero que no ignora al público en general y todos aquellos interesados en la literatura inglesa.

Diego DONCEL

José Antonio GURPEGUI

DICCIONARIO ESPASA DE CINE ESPAÑOL

AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES

Prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón. Espasa. Madrid, 1999. 1.055 páginas, 6.975 pesetas

En un diccionario, o al menos eso es lo que dice la añeja Enciclopedia Sopena, se catalogan y definen las dicciones o términos de un idioma, de una ciencia o de cualquier otra especialidad, generalmente por orden alfabético. ¿Puede un diccionario estructurarse bajo los parámetros de lo "subjetivo"? Debería ser subjetivo en la redacción de las entradas, pero no en el criterio de selección de las mismas: Martínez Torres, autor de este pionero *Diccionario Espasa del Cine Español*, confiesa haberlo sido al escoger las películas -1.050 entradas, de las 1.600 totales- que lo componen. Dudo que Leonard Maltin o Ephraim Katz, responsables de dos de las obras de referencia cinematográfica más completas que se han escrito contaran con la subjetividad como criterio rector. Quizá pensaban que los textos debían de ser creativos y críticos, lo menos parecido a lo que entendemos por un diccionario académico, pero digamos que la exhaustividad sería su cualidad más valiosa, el mínimo común denominador de un obra que nace con la voluntad de convertirse en libro de consulta.

Torres, que parece haber centrado sus investigaciones como crítico cinematográfico en el campo de la enciclopedia y la compilación -*Diccionario Espasa de Cine*, *El cine*

norteamericano en 120 películas...-, es, como Maltin o Katz, un pionero: nadie hasta el momento se había atrevido a codificar la historia del cine español en formato panorámico, alfabético y autóctono. Sin embargo, la tercera edición de este diccionario, que es la versión corregida y aumentada del que Torres había publicado en 1996 y 1997 como libro de bolsillo, no puede competir con la variopinta y estimulante fórmula patentada por la bibliografía anglosajona: el *Diccionario Espasa del Cine Español*, que a partir de ahora se convertirá en utilísimo instrumento de consulta (es el único), incurre en algunos errores imperdonables. Primero: el capricho. Segundo: el aburrimiento.

Que Torres no desprecie ninguna de las profesiones que componen el proteico mundo del cine es una de las virtudes de su esforzado trabajo. Que el criterio para escoger los personajes biografiados sea tan aleatorio como el de la lotería de Navidad es, también, bastante obvio. Si uno decide incluir entradas dedicadas a actores jóvenes, debe intentar aplicar una lógica democrática en la selección: no tiene mucho sentido que Felle Martínez y Jordi Mollá cuenten con el beneplácito de Torres en perjuicio de, por citar dos ejemplos maltratados, de Eduardo Noriega y Najwa



En la imagen, escena del rodaje de "La lengua de las mariposas", de José Luis Cuerda

Nimri. La reseña de las películas seleccionadas tiene siempre la misma estructura -sinopsis del argumento más comentario crítico, tan breve como desconcertante: según Torres, la fuerza visual de *La buena estrella* reside en "un hábil juego de primeros planos y planos generales" (sic) - y hace añorar los subjetivos -por originales y personales- textos del equipo de "Time Out" en sus anuarios o las espléndidas críticas de Tavernier en su imprescindible *50 años de cine*

norteamericano. Sólo hay una manera de reconocer una excelente obra de divulgación: cuando, a pesar de no necesitar consultarla, lees sus textos por el placer de leerlos. Que el diccionario de Torres no pertenezca a ese privilegiado grupo de libros útiles pero brillantes no quiere decir que su aportación no sea algo que debemos celebrar: todos los pioneros se merecen un aplauso bien fuerte.

Sergi SÁNCHEZ

CINE: 100 AÑOS DE FILOSOFÍA

JULIO CABRERA

Gedisa. Barcelona, 1999. 364 páginas, 3.300 pesetas

Hace un par de años, Jordi Balló y Xavier Pérez publicaron en castellano *La semilla inmortal*, librolinterna que iluminaba los temibles prejuicios del intelectual moderno acerca del cine como arte popular. Balló y Pérez se permitían el lujo de relacionar el itinerario moral de Van Damme en *Sin escape* con el sacrificio del Mesías. Demostraban la grandeza creativa del cine vinculándolo con los relatos fundacionales de la ficción universal.

La tesis de Cabrera es tan revolucionaria como la de Balló y Pérez: el

cine puede ayudarnos a comprender la esencia de los problemas filosóficos a través de una equilibrada posición mágica hecha de racionalidad y emoción. Cabrera apunta varias subteorías de lúcida radicalidad: 1/El cine es una forma de pensamiento que hace que lo emocional redefina lo racional; 2/La invención de los "conceptos-imagen", expansivos y frecuentemente alegóricos, frente a los "conceptos-idea" filosóficos; 3/La desmitificación de la categorización estética de algunos títulos fundamentales de la historia del cine; 4/El

cine es un arte apocalíptico, un arte que pone en crisis a la condición humana.

Cine 100 años de filosofía es un libro que no teme en hacer más asequibles las teorías filosofías de Heidegger, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche para vincularlas con películas tan poco filosóficas como *Thelma y Louise*. No en vano, el libro está estructurado en "ejercicios", ampliados con una biografía del filósofo en cuestión y una selección de sus textos. Cada uno de los capítulos demuestra una hipótesis, basa-

da en un filósofo y sus implicaciones cinematográficas. *El turista accidental* es una película profundamente hegeliana y *Blow up* demuestra que, como decía Descartes, es imposible creer en todo lo que vemos. No sería ninguna locura afirmar que, junto al modélico libro de Balló y Pérez, éste es el ensayo más inteligente sobre la naturaleza del cinematógrafo publicado en castellano. Sólo un "pero": la editorial ha olvidado "españolizar" los títulos. Un defecto que no empaña la calidad del texto: cosas de la rapidez editorial. **S. S**

UNIVERSO SIN FIN

CAYETANO LÓPEZ

Taurus. Madrid, 1999. 568 páginas, 3.500 pesetas

Tenemos un magistral recorrido por las teorías científicas que intentan explicar el nacimiento, evolución y final del Universo. Cayetano López expone las aproximaciones que la física ha hecho para tener una visión de cuanto puede acontecer



Cayetano López sigue reivindicando para la física la calificación de ciencia experimental

Buen momento el de la aparición de este libro. Cuando, ante la llegada del año 2000 se volvían a desatar, aunque quizá con no tanta virulencia como en otras ocasiones, falsos augurios de cataclismos, de la inminencia del fin del mundo y de gratuitas supercherías cuyo posterior incumplimiento deja impasibles a los sedicentes profetas, tenemos aquí un magistral recorrido por las teorías científicas que intentan explicar cómo puede describirse el nacimiento, evolución y final del Universo. Y, para empezar, un palmetazo que da el autor a los supersticiosos del número, sobre todo de un número tan redondo como el presente, recordándoles la obviedad de que es un número que arbitrariamente se ha puesto en un calendario y no en otros y que no tiene ningún poder sobre los hechos. Algo parecido a la boba discusión de cuándo comienza el nuevo siglo y milenio, a la que encima se ha querido adornar de ribetes científicos y que, después de todo, seguramente a nadie importa un cohombro.

Naturalmente, ésta no es más que la anécdota inicial, destrozada hasta el ridículo por el grueso del texto que expone exhaustivamente cada una de las aproximaciones que la física ha ido haciendo, simultánea o sucesivamente, para tener una visión de cuanto puede acontecer, tras interpretar igualmente con métodos rigurosamente científicos lo que en el Universo ha venido sucediendo. De tres índices se vale para ello: la constante de Hubble, la densidad media de materia y energía y la constante cosmológica. De ellos depende la evolución del Universo y cada orden de valores que se les supongan a esas constantes conforman un modelo cuya adecuación al Universo real es preciso verificar. Así, dentro del último siglo se ha ido pasando del Universo heredado del siglo anterior, estático, eterno, sin principio ni fin e infinito, a un Universo finito di-

señado sobre una geometría distinta de la lineal, a un estado estacionario después y todavía a un Universo cambiante en expansión que tiene un principio o con la presencia de una singularidad en el pasado e incluso a un Universo cíclico. Si se confirman los valores que hoy parecen más probables se llegaría a una nueva concepción que nos permita incluirlos de manera natural en nuestros esquemas: el autor sigue reivindicando así para la física la calificación de ciencia experimental.

Pero el fin del Universo que tan próximo ven, al conjuro de una cifra convencional, nuestros catastrofistas, y que tampoco tiene por qué coincidir con el fin de la Tierra ni el de ésta con el fin de la vida humana, no es previsible antes de centenares de millones de años. Y también para este fin se barajan distintas hipótesis. Una —correlativa a la del Big Bang, la Gran Explosión— sería el Gran Crujido, es decir, la contracción: si el Universo nació de la nada en una violenta singularidad, desaparecerá en esa misma nada por otra singularidad tan violenta como la que le vio nacer. A esta hipótesis, que los físicos no encuentran por lo visto muy deseable, se opone la todavía más tenebrosa del Gran Gemido, que hoy parece más probable, con una expansión indefinida del Universo, que lleva a un enfriamiento y a una dilución progresiva de la materia, algo similar a lo que se llamó la "muerte térmica".

Imposible resumir aquí el desarrollo de todo este argumento, que el autor logra felizmente de un modo asequible a todos, sin formulaciones explícitas, detallando incluso repetidamente y con la mayor claridad cada uno de los conceptos o de los pasos que la ciencia ha dado para emitir y confirmar sus hipótesis, en una progresiva ascensión que todavía sigue abierta. Y la impresión que produce, aun conociendo mejor o peor los temas de

que trata, al verlos ahora presentados en su conjunto, es, a mi ver, por una parte de pasmo ante las magnitudes espaciales y temporales que despliega y, por otra, de asombro y de admiración por el trabajo, el ingenio, el enorme esfuerzo y la inteligencia crítica puestos por la física en sus investigaciones para dar una explicación del Universo.

Quizá mejor que cuanto pueda decir ahora será transcribir uno de los párrafos que se puede entresacar de los que tanto abundan en el libro: "Por primera vez en la historia, aquel 23 de febrero de 1987 instrumentos diseñados por el hombre detectaron neutrinos procedentes de fuera de nuestra Galaxia. La muerte de una gran estrella, ocurrida hace unos 170.000 años, era la causa de las señales que llegaban a nuestro planeta tras un prolongado recorrido por el cosmos. La estrella explotó y expulsó al espacio exterior fotones y neutrinos cuando los primeros hombres Neanderthal deambulaban por la superficie terrestre, y ambos frentes, de neutrinos y de luz, separados constantemente por un intervalo de unas tres horas, se fueron desplazando durante todo ese tiempo, 170.000 años, mientras los humanos evolucionaban, se extendían por toda la tierra firme, se imponía nuestra propia especie de Homo sapiens y nacía y se desarrollaba el lenguaje, la agricultura, el arte, la civilización y la ciencia. Cuando ambas oleadas estaban al final de su viaje, faltando para llegar a su término en la tierra tan sólo unos 30 de los 170.000 años, consiguieron los humanos identificar los neutrinos, y sólo dispusieron de instrumentos capaces de distinguir los que venían de la SN1987A en el último instante, un año antes de su llegada."

La verdad es que da un poco de vértigo.

José Javier ETAYO

LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO

ISAIAH BERLIN

Edición de Henry Hardy y traducción de Silvina Marf. Taurus. Madrid, 2000. 226 páginas, 2.400 pesetas

Para Isaiah Berlin la influencia del Romanticismo a partir de 1820 impone un conjunto nuevo de valores: la sinceridad, la autenticidad y la tolerancia. Sin embargo, la tragedia que conlleva deja como herederos espurios al fascismo y al nacionalismo

Al comenzar la década de 1960 Isaiah Berlin (1909-1997) estaba en el cenit de su carrera académica. En Oxford era toda una institución y sus conferencias eran seguidas con devoción. Las solemnes cenas (*High Table*) de los *Colleges* más rancios o más de moda se abarrotaban en cuanto se conocía su asistencia. Su sabiduría, su ingenio, su aguda conversación se adueñaba de la mesa o de cualquier otro espacio en el que se pudiera oír su conversación. Recién casado con una inglesa de mucho dinero, su matrimonio dispuso cierta caspa intelectual tan típica en algunos de sus solterones colegas de Oxford. Mientras tanto sus frecuentes viajes a excelentes universidades norteamericanas como Harvard o Columbia le permitieron estar en contacto con lo mejor de la renovación del pensamiento político de los 60, marxistas incluidos.

En 1965, cuando fue invitado a pronunciar las conferencias A. W. Mellon que han dado lugar, una vez transcritas y anotadas, a este volumen, Berlin tenía 55 años. Su mezcla de cultura judía, rusa e inglesa iluminó con fuerza a un público diverso y apretado en las seis lecciones dictadas en la National Gallery of Art de Washington, entre marzo y abril. En ese mismo año, agosto y septiembre, la BBC emitió las conferencias. En 1967, 1975 y 1989 volvieron a retransmitirse. Junto a la fama universal de que gozaba Berlin, el interés de estas ponencias radica en que por primera vez se ponía de manifiesto, en el territorio escogido por el pensador nacido en Riga —esa mezcla poco ortodoxa de filosofía y de historia—, la importancia de la irrupción en Occidente del Romanticismo. Como ha señalado M. Ignatieff en su biografía de Berlin (Taurus, 1999), en las conferencias Mellon se presenta el Romanticismo como una nueva forma de pensar en la que ya no se asume que las respuestas a las grandes preguntas que todo ser huma-

no se hace deban tener una respuesta verdadera que a su vez ha de ser consistente con el conjunto de todas las respuestas verdaderas. Berlin plantea que el conflicto de valores, la contradicción de los mismos, puede darse.

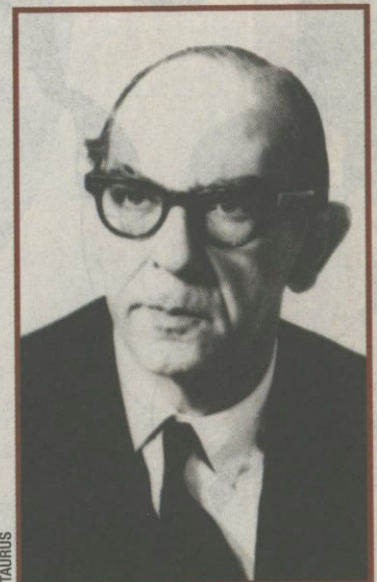
En el primer capítulo, primera conferencia Mellon, Berlin sitúa el comienzo del Romanticismo en el ambiente intelectual de la Alemania de 1760 y 1770. Herder y Kant serían así los fundadores del Romanticismo. Herder pone de manifiesto la importancia de la capacidad humana del lenguaje, del habla y subraya que todo ser humano pertenece a un grupo. Por último, Herder destaca que los verdaderos ideales pueden estar o entrar, en un momento dado, en contradicción. El discurso de la *Nación*, la pertenencia a un grupo —anticosmopolitismo— y la cohabitación con la contradicción se

ponen así a los ideales de la Ilustración del XVIII. Ya no es posible encontrar respuestas válidas y objetivas a las grandes preguntas de los hombres. Como señala Berlin, la sólida *philosophia perennis*, trabajosamente construida desde los griegos, queda rota.

Kant personificó el orden y la moderación. Los habitantes de Königsberg podían poner, al inicio de su paseo diario, sus relojes en hora, tal era la regularidad de sus costumbres y, como no podía ser de otro modo, detestaba el Romanticismo. Por otro lado, siempre creyó, como los ilustrados del XVIII, en la primacía de la voluntad. Sin embargo, la idea de la libertad humana estaba tan enraizada en Kant como para llevarle a afirmar que el hombre es hombre en cuanto elige y puede ejercer su capacidad para elegir. En el rechazo del determinismo mecanicista, incompatible con la idea de libertad y por tanto de moralidad, en el rechazo de los deterministas del XVIII como Spinoza o Holbach, en lo que tiene de énfasis en la capacidad de autonomía del ser humano, de voluntad, de libertad, es donde Berlin contempla a Kant como padre del Romanticismo.

Tras Herder y Kant el Romanticismo pasa a Inglaterra, se extiende por Europa y cambia la concepción de la política moderna. Si ya no hay una sola respuesta a las grandes preguntas, y si los valores pueden estar en contradicción, el conflicto se hace inevitable y la lucha estalla excepto cuando surge una moralidad distinta. Para Berlin la influencia del Romanticismo a partir de 1820 impone un conjunto nuevo de valores: la sinceridad, la autenticidad y la tolerancia. Sin embargo, pese a que la cultura europea descubre la tolerancia con el Romanticismo, la tragedia que conlleva deja como herederos espurios al fascismo y al nacionalismo.

En las conferencias Mellon, Berlin presenta el Romanticismo como una nueva forma de pensar en la que el conflicto de valores, la contradicción de los mismos, puede darse



TAURUS

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

Bernabé SARABIA

ÁLVARO VARGAS LLOSA

"MI PERIODISMO NO ES POLÍTICO SINO ÉTICO, CÍVICO"



El último libro de Álvaro Vargas Llosa, *Cuando hablaba dormido* (Grijalbo, 1999), es "un universo lleno de voces". Presidentes de gobierno, premios Nobel, guerrilleros, estrellas de la farándula y "razas aún peores" se pasean por estas páginas fruto de la experiencia en la radio de este periodista español nacido en Lima.

muy conducentes a la impudicia y a la reflexión.

P: ¿Qué diferencia, en términos generales, al periodismo español del latinoamericano?

R: El español es más libre, aunque hay ejemplos admirables de periodismo libre en Latinoamérica. Allí se informa mucho sobre España, y aquí menos sobre lo que ocurre allende el charco.

P: Usted tiene una relación muy directa con la política. ¿Se pueden dominar las pasiones políticas a la hora de ejercer el periodismo?

R: Mi periodismo no es político sino ético, cívico. La pasión es un ingrediente indispensable del periodismo, a condición de que esté gobernada por unos principios. Soy un periodista comprometido, aunque esa palabra hoy genere bostezos.

P: Usted fue coautor del *Manual del perfecto idiota latinoamericano... y español*. ¿Los otros siempre se equivocan?

R: Rimbaud decía: "Yo es otro". Yo también me equivoco, como los otros. Pero el error propio no es razón ajena, cuando éste supone ausencia de democracia o de prosperidad.

P: Desde la publicación de su libro, ¿ha disminuido el número de idiotas o por el contrario ha aumentado?

R: Es un libro que ya ha vendido más de 300.000 ejemplares, dicen. Si cada ejemplar lo leen cuatro personas, ¿quiere decir que hay 1.200.000 idiotas, ex idiotas o aspirantes a idiotas? No me atrevería a decirlo.

P: Política, periodismo y cultura... ¿Con cuál de estas armas se defiende mejor?

R: Son las tres hipótesis de mi santísima trinidad: inseparables. La política es asunto de poder y libertad. El periodismo, contrapoder. La cultura engloba todo, incluidos política y periodismo.

P: Cela y Saramago quedaron prendados de sus esposas cuando les entrevistaron. ¿De quién ha quedado prendado usted con motivo de una entrevista?

R: De Cela y Saramago.

P: ¿De quién horrorizado?

R: De una diva peruana de los años cincuenta, venida a menos, a quien entrevisté en los años ochenta y me vomité encima.

P: Isabel Allende piensa que llega un momento en que "la novela se escapa de control". ¿Quién lleva el control de una entrevista?

R: Isabel Allende, porque te embruja y te hace perder distancia crítica. El entrevistador debe mandar, pero saber aparentar por momentos que manda el entrevistado, pues así se confía y se abre más.

P: ¿Cuándo se pierde el control?

R: Cuando te enamoras, te deprimes o te pones nervioso.

P: ¿Con quién le ha ocurrido?

R: Casi me enamoro de..., me deprimí con el líder de la resistencia musulmana en Bihac y me puse nervioso cuando una bataclana argentina, Maritza, me enseñó, gradualmente, el ochenta por ciento del muslo en plena entrevista.

P: ¿Cómo reaccionó?

R: Me puse idiota con..., infantil con... y a jadear con Maritza.

P: ¿A qué personaje histórico le hubiera gustado entrevistar?

R: A Francisco Miranda, el más gran-

de americano de todos los tiempos.

P: Usted dice: "Es probable, a juzgar por las ventas de sus libros [de I. Allende], que pronto haya que decir de García Márquez que es Isabel Allende con calzoncillos". ¿Utiliza el sarcasmo para provocar o para enmascarar una intención?

R: No es una frase sarcástica sino irónica -y bien intencionada. El humor es una llave que abre la sensibilidad del público. En el libro lo usé en las viñetas e introducciones donde trazo perfiles de los personajes, más que en las entrevistas mismas.

P: ¿Es lo mejor lo que más vende?

R: No necesariamente. Pero no soy de los que desprecia por envidia a los que venden mucho. Si Paulo Coelho vende millones de ejemplares en todo el mundo, algo hay en su literatura que le dice cosas importantes a la gente.

P: "Pocos son los escritores que no se pelean con su país, y Saramago pagó su cuota". ¿En qué situación se encuentra su relación con su país?

R: Se lo contestaré cuando salga mi próximo libro, *En el reino del espanto* (cita de Quevedo), en Seix Barral, ahora en febrero...

P: ¿Cree que le pasará factura?

R: Los mejores escritores pasan factura a sus países. Si no, no hacen bien su trabajo.

P: ¿Qué precio está dispuesto a pagar?

R: Voy pagando ya diez años de ostracismo físico. No soy ningún héroe. Los personajes de *En el reino del espanto* sí que lo son, y como los auténticos héroes tienen su pequeña cuota de villanos.

P: Denos una pista para entrar *En el reino del espanto* y salir ilesos.

R: ¿Qué derecho tiene el lector de salir ileso de *En el reino del espanto*, si para reconstruir esta espeluznante historia de espías tuve que estar clandestino en mi país, descubrir un octavo círculo de Dante y volverme insomne?

P: En conclusión: ¿Qué es, para AVLL, el poder y para qué sirve?

R: La cosa más peligrosa del mundo.

Cristina JARAMILLO

RODIN EN SEVILLA



Pareja, 1991. Madera policromada, 210 x 135 x 60.
Escultura de Francisco Leiro
en la exposición del IVAM

LEIRO

REGISTRO
DE LO HUMANO

“COMPOSICIÓN V”
DE KANDINSKY

Todo Rodin en Sevilla 28-30 Los pintores del alma 31 Francesc Torres, el eterno retorno 32

Francisco Leiro, humor mordaz 36-37 Vik Muniz 38-39 ARCO 2000: nuevos criterios de

selección 40-41 “Composición V”, de Kandinsky, por Simón Marchán Fiz 42-43 Le Corbusier 44

ARTE

TODO RODIN EN SEVILLA

Museo de Bellas Artes de Sevilla. Plaza del Museo, 9. Sevilla. Hasta finales de marzo



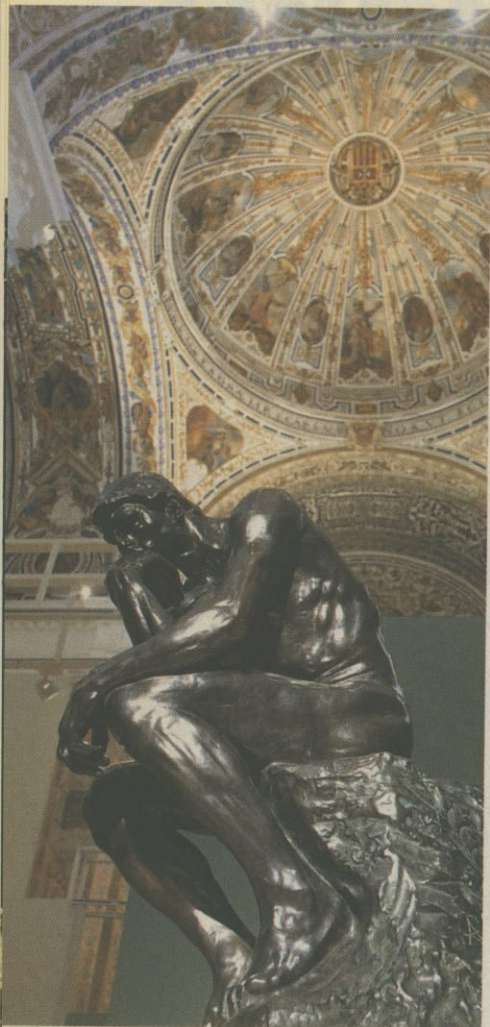
Monumento a Víctor Hugo, h. 1893
Bronce, 185 x 285 x 162. Escultura de
Rodin en el jardín del Museo de Bellas
Artes de Sevilla

La remodelación del Musée Rodin de París ha posibilitado que algunos de sus más codiciados tesoros viajen a España (ahora a Sevilla y más adelante a Valencia y a Bilbao). La exposición, producida por la Fundación "la Caixa" y comisariada por Jacques Vilain (director del centro francés), muestra 59 bronce, 7 mármoles, dibujos y fotografías, que

figuran entre lo mejor de la producción del célebre escultor francés. Hoy, y hasta finales de marzo, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en el antiguo espacio de la iglesia de La Merced, sus obras dialogan audazmente con la pintura barroca española y con la tradición que se encuentra en la base de su gran aportación a la escultura moderna.



No ha podido resultar más feliz la audacia, la osadía de presentar en la "sala grande" –antigua iglesia de La Merced– del Museo de Bellas Artes de Sevilla un conjunto sobresaliente de obras maestras del escultor Auguste Rodin (París, 1840-Meudon, 1917), provocando que estos bronce y mármoles emblemáticos de la modernidad (*La edad de bronce, La puerta del Infierno, El pensador, El beso, Los burgueses de Calais, Eva, Balzac, Victor Hugo, Meditación, Fugit Amor, El sueño...*) se enfrenten y dialoguen directamente con los cuadros de proporciones grandiosas de Herrera el Viejo, Roelas, Zurbarán y Murillo que recubren los muros de ese ámbito, entre manierista y barroco, que levantó Juan de Oviedo en el primer tercio del XVII, cuyas bóvedas y cúpula de-



El pensador, 1880. Bronce, 71,5 x 40 x 58

coró con pinturas al fresco Domingo Martínez un siglo después.

Lo relevante de esta conjunción de modernidad internacional y de barroco contrarreformista es que no responde a criterios de una instalación meramente decorativa u ornamental, ni tampoco a una voluntad más o menos forzada de establecer un contrapunto "diferente" entre obras de arte, sino que se trata de un diálogo mantenido con plena coherencia, demostrando cómo la obra de Rodin, que ocupa lugar principal entre las fuentes de la escultura moderna, no se puede explicar fuera de la corriente de una tradición de la que es deudora, y que ella condujo hasta sus últimas consecuencias y culminó. A este respecto, merece la pena recordar lo que ya hace casi medio siglo observó Werner Hofmann, en su *Escultura del siglo XX*, comentando *La puerta del Infierno* rodiniana. Escribió: "Primitivamente tenía

que ser una sencilla puerta para el Museo de Artes Decorativas de París, pero lo que allí salió desbordó todas las concepciones anteriores de las posibilidades de la escultura y se niega a adaptarse a algún conjunto arquitectónico. Buscando una posible comparación, no se la encontrará en las puertas de bronce del Renacimiento, sino en la pintura barroca, en ciertas decoraciones de techos o en el *Juicio final* de Rubens". Algo así ha debido pensar Jacques Vilain, comisario de esta exposición y director del Musée Rodin de París, al aprovechar la circunstancia de las obras que se realizan en aquel museo, para organizar esta muestra y montarla en Sevilla, exposición que, producida por la Fundación "la Caixa", viajará seguidamente a la Sala l'Almodí de Valencia y al Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde, desde luego, será ya una exposición "otra".

En su localización hispalense esta gran retrospectiva rememora, además, la poco recordada visita que Rodin hizo a Sevilla en 1905, dentro de un apresurado viaje a España. Fue un periplo maratónico, organizado por su joven amigo el pintor Ignacio Zuloaga, quien decidió venir de París a Córdoba al enterarse de que el doctor y coleccionista Rafael Vázquez deseaba vender el cuadro *La visión de San Juan*, de El Greco, que Zuloaga deseaba para sí y que, efectivamente, entonces adquirió. (Con los años, el cuadro acabaría en el Metropolitan Museum de Nueva York). Así es que el 3 de junio de 1905 Rodin y Zuloaga montaron en el Sud Express, camino de España, llegando a Madrid el día siguiente. La estancia española sólo duró siete jornadas, visitando Toledo, El Escorial, Sevilla y Córdoba, además de Madrid, donde se agasajó a Rodin, ya célebre en todo el mundo, con un banquete al que asistieron más de trescientas personas. El viaje tuvo sus luces y sus sombras, pues sufrieron un accidente de automóvil (atropellaron a un viandante) a su paso por Illescas, y además surgieron fuertes diferencias de opinión a causa de las pinturas de El Greco, del que el joven Zuloaga era devoto, y que el viejo Rodin menospreciaba, alabando exclusivamente a Tiziano y Velázquez. Tampoco le gustaron al maestro las corridas de toros. Así es que los

Todo Rodin está aquí, ordenado en sucesión sintética, desde sus obras de juventud hasta sus bronce finales, heroicos, y sus mármoles más evanescentes, donatellianos y sensuales

mejores recuerdos que el escultor conservó de aquella semana fueron sobre nuestros vinos y gastronomía, así como sobre las gitanas de Sevilla, a las que fue a ver bailar en Triana, las cuales, en la fiesta, respondieron a sus bromas motejándolo como *El Padre Santo*, a causa de su abundosa barba blanca, y de las cuales Rodin escribiría luego lamentándose de que no bailaran desnudas, "como hermosas flores carnosas que giran y giran". Del baile recordó siempre que "estos pueblos del sur han conservado el verdadero modo de bailar: un poema en acción. Para expresar un sentimiento o una pasión, no lo hacen únicamente con la punta de los labios, o por medio de gestos, sino que todo el cuerpo y todo el ser se mueve en consonancia".

Dentro de estas coordenadas, la

A los catorce años, Rodin (París, 1840-Meudon, 1917) abandona los estudios para asistir a los cursos de dibujo y modelado de la Escuela Imperial Especial, pero su auténtica formación la realiza como cantero. En 1875 viaja por Italia donde descubre a Miguel Ángel. En 1877 protagoniza un escándalo al ser acusado de haber utilizado un vaciado directo sobre el cuerpo del modelo de *La edad de bronce*. En 1880 le encargan *La puerta del infierno* y en 1884 el *Monumento a los Burgueses de Calais*. En 1900 expone 150 obras en la Exposición Universal, iniciándose su éxito internacional. En 1916 dona al Estado todos sus bienes a cambio de la instalación de un museo. Muere en 1917, meses después de contraer matrimonio con Rose Beuret, con quien había compartido toda su vida.

exposición resulta única, siendo en sí misma excepcional como retrospectiva —muy completa— de esculturas (cincuenta y nueve bronce y siete mármoles), dibujos y fotografías. Todo Rodin está aquí, ordenado en sucesión sintética, un punto didáctica, desde sus obras de juventud (con el naturalismo revolucionario de *El hombre de la nariz rota*, que el Salón oficial le rechazó, y con el fastuoso proyecto de su primer monumento, *La Defensa o Llamamiento a las armas*, en que manifiesta su fabulosa facultad de mezclar contrarios, uniendo el hondo sentimiento de los *Esclavos* de Miguel Ángel con las proclamas retóricas de Rude), hasta culminar en sus bronce finales, heroicos (*Jean d'Aire desnudo*), y en sus mármoles más evanescentes, donatellianos y sensuales (*El sueño*, *Fugit Amor*). A través de un conjunto formidable de piezas siempre mayores, el arte de Rodin declara aquí su constante inspiración en la naturaleza, su investigación infatigable sobre el tema básico de la figura humana, su formidable acierto en hacer que espacio y masa funcionen como elementos interactivos, su interés por la plasmación del movimiento, su sensibilidad por el modelado como fundamento de la estatuaría, su valoración del fragmento y de lo fragmentario, su sabiduría en establecer juegos de luz y sombra, su perfume simbolista, su busca de lo psicológico (el carácter, la pasión y el tormento) sobre lo meramente formal de cada cuerpo y de cada efigie, su vitalidad, su potencia expresiva y, sobre todo, su concepto radical de la libertad. Toda una revolución de la escultura, que algunos, como Hofmann, logran sintetizar en tres perfiles: el interés por cuanto resulte expresivo en la naturaleza (sea hermoso o feo); la capacidad de hacer visible el nacimiento de la forma a partir del caos material, y la fluidez formal para que la imagen exprese la indefinida movilidad del universo.

José MARÍN-MEDINA

LA IMPOSIBLE CRUZADA DE LOS IDEALISTAS

Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia. Fundación Cultural Mapfre Vida. General Perón, 40. Madrid. Hasta el 26 de marzo

Vista desde la perspectiva actual, la pintura simbolista de finales del siglo XIX resulta algo completamente extraño, en bastantes ocasiones artificioso y teatral. Pero en absoluto carente de interés. Al margen de algunos grandísimos artistas que la practicaron —con mayor o menor ortodoxia—, podemos mirar con suma simpatía incluso a los más mediocres, que profesaron una fe en los valores espirituales del arte que hoy puede parecerse ingenua pero que entonces se vivió como cruzada de máxima importancia. En el contexto de una Europa industrializada y burguesa, cuyos valores eran los del progreso y la razón, un nutrido grupo de escritores y artistas quisieron renunciar a ese positivismo para ellos empobrecedor y acudir al misticismo, al ocultismo, al mundo de los sueños, a las leyendas y a la mitología. Figura fundamental fue entonces en Francia el "Sâr" (mago) Péladan, excéntrico personaje, fundador de la orden de los Rosa+Cruz y promotor y propagandista de este movimiento artístico. Merece la pena recordar algunos de los puntos de su "manifiesto": con el fin de arruinar el realismo y crear un arte bello, noble y lírico, prohibía la pintura de historia, patriótica o militar, la representación de la vida contemporánea, pública o privada, el retrato, las escenas rústicas, el paisaje (salvo a la manera de Poussin), las marinas, el humor, el orientalismo pintoresco, los animales domésticos y los bodegones y floreros. Es decir, casi todos los temas cultivados por los pintores académicos y por los impresionistas, a aquellas alturas ya plenamente asentados en el medio artístico.

Jean David Jumeau-Lafond y Guillermo Solana recuperan este momento de la historia del arte francés, siguiendo el esquema de los salones de los Rosa+Cruz (1892-1897) y la exposición titulada *Los pintores del alma* (1896), y acudiendo a colecciones particulares (tres cuartas partes de las obras pertenecen a una sola coleccionista francesa). Los artistas más destacados en la muestra son precisamente aquellos que, a pesar

de haber sido invitados, nunca participaron en las mencionadas citas: Gustave Moreau, Odilon Redon y Puvis de Chavannes, pintores de una generación anterior en los que se inspiraron, a veces de forma muy directa, los jóvenes simbolistas, que tuvieron también como fascinadores precedentes a los prerrafaelitas ingleses. La simple pre-

sencia de estos tres artistas hace de la exposición de Mapfre un acontecimiento, y en especial los siete cuadros de Moreau, entre los que hay joyas como el *San Sebastián*, *Hércules* y *la hidra de Lerna* o *La caída de Safo*. Pero además cuenta con el enorme atractivo de incluir obras de Fernand Khnopff, dibujos de Frantisek Kupka y del

escultor Bourdelle, un cuadro de Le Sidanier, y nos brinda el descubrimiento de Henry de Groux, —con dos alucinógenas escenas dantescas (literalmente) y un *Cristo varón de dolores* más cercano al expresionismo que al simbolismo— y nos confirma el interés del paisaje simbolista con una sala en la que sobresale Charles-Marie Dulac.

Todos los artistas citados, los de mayor personalidad estética, son, sin embargo, los menos representativos de una tendencia estilísticamente diversa pero identificada a grandes rasgos con una pintura de corte más o menos académico y más volcada en la resurrección de un pasado idealizado o en un pseudomisticismo decorativo que en una verdadera experiencia mística o en una apuesta pictórica. Junto a algunos pintores que resultan casi ridículos, hay en la exposición, sin embargo, artistas respetables como Aman-Jean, Chabas, Lévy-Dhurmer, Maxence, René Ménard, Osbert, Point, Schwabe y Séon. En resumidas cuentas, *Los pintores del alma* fueron sublimes o caricaturescos según el calado de su mirada interior y según su talento artístico.

Elena VOZMEDIANO



Alexandre Séon: *La desesperación de la Quimera*, 1890. Óleo sobre lienzo, 65 x 53. A la izquierda, Gustave Moreau: *La caída de Safo*. Óleo sobre lienzo, 80 x 40

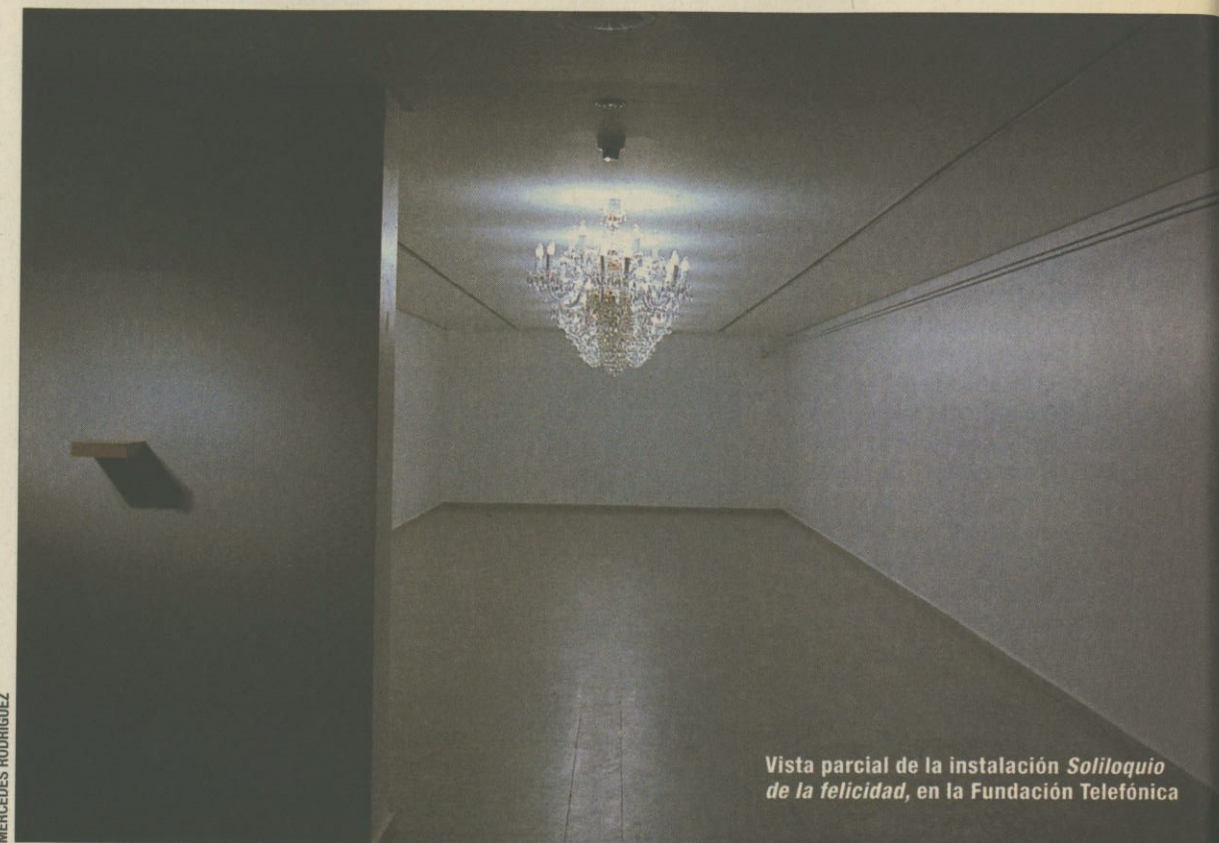
FRANCESC TORRES, EL ETERNO RETORNO

Circuitos cerrados. Fundación Telefónica. Gran Vía, 28. Madrid. Hasta el 26 de marzo

Dionisio fue misionero en la Galia y más tarde, el primer obispo de París. Detenido por orden del emperador, le torturaron sin conseguir que renegara de su fe y al fin, como último recurso, le decapitaron. Según fuentes dignas de toda confianza, una vez que el verdugo concluyó su trabajo, Dionisio se puso en pie, tomó entre sus manos su propia cabeza cortada y se echó a andar; caminó desde la colina de Montmartre hasta el lugar donde más tarde se levantaría la abadía y catedral que llevaría su nombre. Hay un cuadro de Zurbarán donde el santo aparece arrodillado, con la cabeza depositada en un taburete. Partiendo de esta imagen, Francesc Torres teje una especie de meditación ignaciana.

La exposición consiste en dos instalaciones. La primera, en el piso inferior, se titula *Perder la cabeza*. Composición de lugar: el artista nos ofrece la figura zurbaranesca del santo en fibra de vidrio y pintada a mano, con aire de *ninot*: está arrodillado, orando con las manos juntas y sin cabeza (el cuello tronchado está representado con ilusionismo escalofriante). Torres, más aún que un histórico del arte conceptual español, es un heredero de la elocuencia visual del Barroco, de su lenguaje emblemático. Este santo de ahora enlaza con una instalación anterior de Torres, *La furia de los santos*, inspirada en Sánchez Cotán, que suspendía a los santos (entre ellos Lev Trotsky) en levitación. Pero si allí se trataba del poder de la fe, de la pasión (religiosa, política, amorosa) como motor de la historia, ahora la intención es, al menos en esta primera de las dos instalaciones, radicalmente introspectiva.

Junto a este San Dionisio arrodillado hay una banda rodante para los equipajes, de esas de los aeropuertos, una cinta que gira, y sobre ella, la cabeza del santo que entra y sale, aparece y desaparece, como las maletas que se quedan abandonadas (*perder la cabeza* es un incidente como *perder el equipaje*). El artista barroco se sirve de lo truculento como cebo para engancharnos al anzuelo, que es la ale-



Vista parcial de la instalación *Soliloquio de la felicidad*, en la Fundación Telefónica

goría. *Perder la cabeza* alude a esos momentos de locura transitoria en que hacemos algo que luego puede ser irremediable. Por los altavoces podemos oír (sólo desde ciertos puntos) unas letanías del recordamiento: pude hacer esto y aquello, pero *perdí la cabeza*, etcétera... Kierkegaard dice en alguna parte que hay dos imágenes opuestas de la eternidad. La primera es una odalisca recostada en un diván. La otra imagen de la eternidad es un contable que se ha equivocado en un decimal de una gran suma y cree haber provocado la bancarrota de su empresa, y se vuelve loco y repasa una y otra vez las mismas operaciones aritméticas. La repetición, el eterno retorno como condena.

La segunda instalación, en la planta de arriba, se titula *Soliloquio de la felicidad*: es una sala blanca y desnuda, de cuyo techo cuelgan ocho lámparas, ocho arañas encendidas y poco más. El resplandor acentúa el vacío inquietante. Confieso que me ha sorprendido una concepción tan escueta en alguien como Torres, habitualmente

Francesc Torres (Barcelona, 1948) empieza su carrera estudiando grafismo en la Escuela de Massana de Barcelona. En 1967 decide irse a París, donde residirá hasta 1969. Durante su estancia en la capital gala trabaja como asistente de reconocidos artistas como Piotr Kowalski con quien, según palabras del artista, "aprende a pintar". Tras este período se traslada a Estados Unidos (1972) para residir primero en Chicago —allí participará, entre otras exposiciones, en una colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad y celebrará su primera individual— y, más adelante (1974), en Nueva York, donde ha fijado su residencia.

más profuso. ¿Quiere decir esto que Torres ha llegado al final de algo? Por los altavoces suenan grabaciones de las sesiones del Congreso de los diputados (se había previsto hacerlo con una conexión en tiempo real, pero la convocatoria de las elecciones ha frustrado el proyecto). Las variaciones en el audio hacen fluctuar la iluminación de las arañas, para que sintamos la pulsación o la atonía del debate político. A la entrada de la sala, sobre un estante, un vaso de agua, como pequeño monumento a la oratoria parlamentaria. En el catálogo de la exposición, el artista completa la idea que integra las dos instalaciones, la noción de *círculo cerrado*, con algunos textos y fotografías, como las de ese maravilloso autódromo abandonado en Sitges. Suena como un responso por la modernidad: la cinta de las maletas, el circuito de las carreras, el acelerador de partículas como grados de una velocidad muy bella que no conduce a ninguna parte.

Guillermo SOLANA



JUAN GRIS

Naturaleza muerta delante del armario, 1920, de Juan Gris (Madrid, 1887-Boulogne-sur-Seine, Francia, 1927). Óleo sobre lienzo, 60,5 x 45. Es una de las obras de la exposición *El Bodegón español. De Zurbarán a Picasso* que el Museo de Bellas Artes de Bilbao muestra hasta el 19 de abril.



Gurvich: *Composición con personajes*

JOSÉ GURVICH

Galería Guillermo de Osma. Madrid.
Claudio Coello, 4.

Hasta el 26 de febrero.

De 66.000 a 5.000.000 pesetas

La galería Fauna's presentó en 1978 en Madrid la primera muestra personal de José Gurvich (1927-1974), artista lituano que recaló en Montevideo en 1932 y que se hizo pintor a la sombra de Joaquín Torres-García y su taller, al que estuvo vinculado desde 1948 a 1962. Gurvich, que organizaba cada una de sus obras desde una perspectiva constructivista, tampoco se negó a la asunción de otros movimientos y a la influencia de otros artistas, como fue el caso del expresionismo, el surrealismo, Klee y Chagall.

Los *Poemas urbanos* de Gurvich se nutrieron de estudios de elementos y objetos, paisajes y bodegones en los que se produce una interpretación casi documental de las circunstancias que configuraron su universo personal que es coincidente con el plástico. Además de incluir corazones, peces, espirales, formas infinitesimales que admiten múltiples lecturas, hay una tendencia musical en la disposición de elementos en escala tonal, pero, al margen de las versiones líricas que cruzan todo su alfabeto, reunió un componente mágico que también podría incluirle en la estética primera de Dau al Set, que pudo llegar a conocer en sus visitas a España en los primeros años 50.

Aunque no se ha manifestado hasta ahora este criterio que mantengo aquí, yo aprecio concomitancias entre el mundo de Gurvich y el de Joan Ponç, que, sin perder la estela figurativa, crea un ámbito alucinante lleno de signos misteriosos, personajes insólitos conseguidos a base de un lenguaje caligráfico que le entroncan con Miró y Dubuffet, sobre todo con los aspectos aparentemente más volumétricos, aunque sea la *Proporción*

áurea, como en Torres-García, la que marcó su territorio plástico y el componente onírico el que dio la cifra exacta de su mensaje, que des cansa, por lo que respecta a las influencias del clasicismo, en el exceso representado por *El Bosco*.

Carlos GARCÍA-OSUNA

CHARQUERO Y MELGUIZO

Galería Valle Quintana. Madrid.
Campoamor, 17.

Hasta el 6 de febrero.

De 12.000 a 600.000 pesetas

Dos jóvenes artistas, Daniel Charquero (Bella Unión, Uruguay, 1963) y Javier Melguizo (León, 1971) comparten cartel en la galería Valle Quintana. Dos artistas en cuyas obras el medio de expresión adopta el papel protagonista pues es el medio el que se despliega ante la mirada atenta del pintor. En la pintura de Charquero asistimos a un proceso de serialización en el que el artista parte de pequeños trazos de pintura sobre un fondo neutro que parecen desprenderse por su propio peso, originando un conjunto de pequeños manchones de contrastada luminosidad. Estas manchas evolucionan en la serie siguiente constituyendo bicromías extendidas sobre papel milimétrico que, a su vez, darán paso a la serie final en la que Charquero introduce la fotografía para evocar conceptos con imágenes eróticas, conceptos como el recuerdo y el deseo.

Melguizo presenta pinturas de un marcado carácter automático. Son obras, especialmente la serie de pequeños dibujos, que parecen brotar por sí mismas dando lugar a formas orgánicas, como si una instantánea las hubiera captado en pleno proceso de "auto-creación". Sus trabajos de mayor formato ofrecen una estética más visceral mostrando formas extraídas de lo más profundo de nuestra anatomía utilizando también las técnicas fotográficas. **Javier HONTORIA**

LAPAYESE DEL RÍO

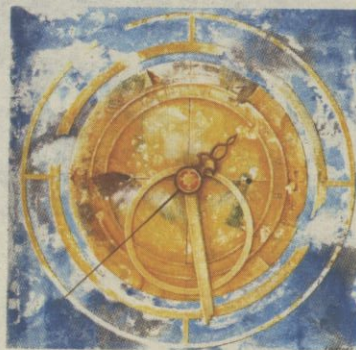
Galería Kreisler. Madrid.
Hermosilla, 8.

Hasta el 12 de febrero.

De 380.000 a 5.500.000 pesetas

Nueva comparecencia de José Lapayese del Río en la galería Kreisler de Madrid. Treinta y cinco obras,

entre óleos y tablas, componen una muestra en la que el pintor madrileño indaga en los conceptos de la memoria y del tiempo, de los sueños y el silencio. Lapayese mantiene su mirada fiel a la temática que ha venido conformando desde hace largos años: arquitecturas desvenecijadas, dinteles rurales, paredes desconchadas, bodegones, iconos, momentos hiperrealistas y vientos místicos. En la mayor parte de los cuadros de Lapayese, la materia se apodera de todos estos elementos y llega a protagonizar la obra. La materia, y también la luz. Hay mucha más luz en sus últimas creaciones. Dominan los naranjas encendidos y los azules intensos en



Lapayese: *Medidor de sueños*

el tiempo abandonado de sus cuadros. No hay nadie. Ni siquiera en esa playa serena e invernal de *Espectadoras ante el mar*, una de sus mejores obras. **J. H.**

E. VALDERREY

Galería Astarté. Madrid.
Montesquiza, 8.

Hasta el 4 de marzo.

De 60.000 a 300.000 pesetas

Hay dos tipos de obras en la actual exposición de Eduardo Valderrey (Barcelona, 1963): las esculturas elaboradas en madera de pino y las vistas de las ciudades -Barcelona, Madrid, Berlín, Londres y Nueva York- que un proyector hace converger en una bella escultura titulada *Sur*, como toda la muestra.

Las piezas tridimensionales de madera se elaboran generalmente con dos trabajos geométricos, fundamentalmente cuadrados y rectángulos, que se implican y obstruyen al mismo tiempo, consiguiéndose, con la utilización de los huecos y de las sombras la sustitución del negro por estas proyecciones que hablan de profundidad formal y también de reivindicación de lo etéreo

e intangible, ese pedazo de escultura huidizo que cambia asimismo con las alteraciones de la luz.

Valderrey, que ha disfrutado becas tan prestigiosas como las de la Academia de España en Roma, el Colegio de España en París y la de la Casa de Velázquez en Madrid, proviene del campo pictórico en el que se ha mantenido fiel a las acromías del blanco y el negro, a la historia que habla de la fusión de los símbolos luctuosos y de las claridades, profesando en la dramática espiritualidad de Goya, en el silencio y el grito. Quizá por ello resulte sencillo apreciar esa querencia pictórica en las vetas de la madera sin tratar, casi como un grafismo elocuente que se vuelca en el plano.

El creador catalán esencializa con el lenguaje tridimensional la capacidad para afirmarse en el despojamiento formal, planteándose con la ruptura de planos la necesidad imperiosa de crear un espacio metafórico en el que pueda darse tanto la negación absoluta del color como la aspiración a la luz. **C. G.-O.**

XURXO ORO CLARO

Galería 57. Madrid.
Columela, 3.

Hasta el 20 de febrero.

De 300.000 a 800.000 pesetas

Xurxo Oro Claro (Allariz, Orense, 1955) llega a Madrid con una muestra de su obra más reciente donde las diferentes piezas parecen guardar el secreto de una incógnita. El trabajo del artista gallego se centra, por una parte, en objetos que todos conocemos por proceder de la vida más o menos cotidiana. Aquí los vamos a encontrar siempre aliena-

Xurxo Oro Claro:
Sin título, 2000



dos, virados mediante los materiales (la hoja de una guadaña es vidrio, una fusta es, toda ella, acero...) y las grandes dimensiones (clavos o palillos de gigante) en que se han re-creado. Fuera de su contexto, extraído su componente de utilidad, las cosas parecen contemplarnos, casi espíanos, desde su posición de eco de la vida, de imagen reflejada de nuestra actividad.

Después, en una calma analgésica pero inquietante (contención y detalle) que algo tiene que ver con la que transmiten los dibujos de paisaje japoneses, Xurxo Oro Claro introduce otras obras igualmente turbadoras: planchas de acero de considerables dimensiones, pulidas o no, trabajadas mediante punzón, estropajo y cuchilla, donde los puntos de vista se solapan, para dejar que surjan pisadas y manos leves y tatuadas, caminos, pozos, tapias y algún árbol reducido a su forma esencial. Así, guiados por una mirada que ha congelado la forma a su paso, recorreremos una exposición que nos enfrenta a las siluetas del mundo exterior y a las sombras que en él deja el hombre con el que nos identificamos. **Abel**

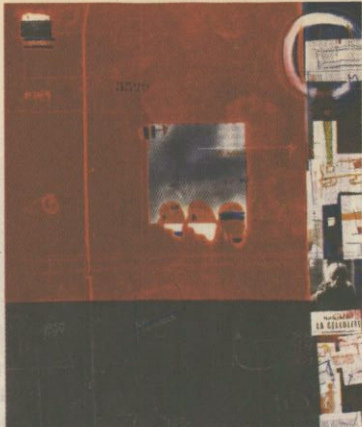
H. POZUELO

MÉNDEZ RIESTRA

Galería Vértice. Oviedo. Marqués de Santa Cruz, 10. Hasta el 11 de febrero. De 250.000 a 460.000 pesetas

La segunda muestra individual de Kely Méndez Riestra con la galería Vértice recoge dieciséis obras de factura reciente. Creadora en alza, cada vez más reconocida en los ámbitos culturales de la región y fuera de ella, Kely ha organizado esta muestra en dos bloques diferentes: uno que parte del lienzo tra-

dicional para incorporar materiales de la más variada procedencia, y otro, con sólo cuatro obras, realizado en impresión digital. A ambos grupos responden a una misma investigación acerca del tiempo, del modo y del



Méndez Riestra: Sin título, 1999

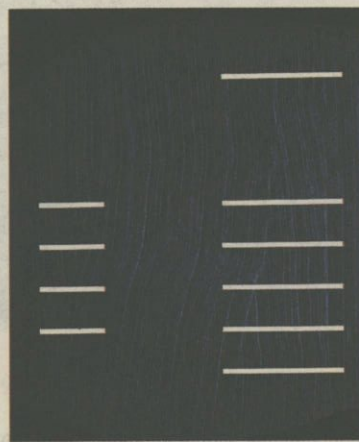
espacio. Hay en estas obras dos existencias: una que ha sido y otra que es, como se muestra en sus tachaduras premeditadas. Incluso hay dos espacios correlativos en las ventanas abiertas dentro del cuadro y en la geometría elemental del cubo que también desarrolla numéricamente. Y esas dos existencias-presencias buscan su definición a través de un colorido simbólicamente elegido, mediante los enigmas nunca resueltos de los elementos sígnicos, de los textos y del número como infinito y como concreción espacio-temporal. Como subraya Fernando Castro Flórez en el texto del catálogo, Kely, "trabaja en los límites de la pintura". Unos límites sugerentes, interpretables como suaves testimonios de la tensión entre lo intelectualizado y lo gestual, pero ricos en la enjundia madura de una honesta creación. **Ana FERNÁNDEZ**

MANUEL VÁZQUEZ

Galería Marisa Marimón. Orense. Cardenal Quiroga, 4. Hasta el 26 de febrero. De 80.000 a 400.000 pesetas

Hace un año destacábamos el impacto que los mazazos visuales de Manuel Vázquez (Santiago de Compostela, 1969) producen en el espectador, hasta el punto de dilatar la mirada en el vacío que los encierra. En esta segunda entrega de la serie *Jet line* pierde rotundidad. La opaca economía que gravita en torno al sentido de lo desconocido cosecha ahora todavía más dudas interpretativas en cuanto a líneas que se tocan para contaminarse de luz y color, es decir, que la presencia estable y directa de la luz se vuelve más matizada y difumina los límites que deberían contenerla. Por

otro lado, detectamos una ampliación del contexto, de una visión silenciosa propia de la domesticada luz que los edificios ofrecen por la noche, al bullicioso entorno exterior, a la automovilística velocidad que ondula o transforma en maraña cualquier proyección lumínica, al ruido como cúmulo caótico de sensaciones. Todo nace de una luz impersonal de corte industrial que actúa de figura emergente sobre un fondo fantasmagórico, un foco que omite los mensajes y absorbe la vida impidiendo toda tentación voyeurística, pero bajo su aparente solidez esconde la inmaterialidad física que le es propia, generando cierto grado de tensión, hasta el punto de



Manuel Vázquez: Sin título, 2000

crear una obra a partir de la sombra que nace tras una placa de pigmento blanco sobre aluminio. Además, conviene destacar la manera en que se adapta al espacio que lo acoge, fabricando dos ambientes para reflexionar sobre los conceptos de composición y contemplación. Así, en el lugar más estrecho coloca las más fluidas de sus pinturas, obligando al movimiento en paralelo alrededor de las mismas, mientras en otros distribuye el espacio a partir de la simple combinación de franjas verticales y horizontales. **David BARRO**

JUAN UGALDE

Galería Tomás March. Valencia. Gobernador Viejo, 26. Hasta el 22 de febrero. De 45.000 a 1.600.000 ptas.

Desde que a principios de los años noventa Juan Ugalde (Bilbao, 1958) diera entrada al collage en la pintura, su obra

Ugalde: *El gluby lubeogle*, 1999

ha ido ganando en un proceso de simplificación hasta dar salida aquí en sus últimos trabajos a cuantos elementos la distraían. De este modo, ha ido allanando un recorrido en el que tanto las imágenes como los espacios que les dan cabida son puestos de relieve con mayor rotundidad. Partiendo de la fotografía como imagen matriz, una serie de lienzos de grandes y medianos formatos, así como pequeñas cartulinas, dan cuenta del peregrinaje del artista por la realidad más inmediata. A modo de cuaderno de viaje, la fotografía le sirve de apunte. Juan Ugalde echa mano de la cámara fotográfica sin otra intención que la de hacer acopio de aquellas imágenes que despiertan su interés por cualquier razón. Sin orden ni concierto, dispara a cuanto le rodea, y acierta, ayudado de la pintura, en revelarlo como algo inquietante.

En los lienzos, Juan Ugalde amplía sus vistas panorámicas, poniendo el objetivo en la propia acción pictórica. En ellos, se recrean paisajes en los que todo es posible. Como lugar de encuentros fortuitos, allí da vía libre a la pintura para que campe a sus anchas, solapando las fotografías tomadas y envolviendo las encontradas. Reciclando cuantas imágenes tiene a su alcance, da igual cuál sea su condición y figura, acaba haciéndolas cómplices del gesto pictórico que las manosea. Sin un aparente hilo argumental, en cada lienzo va estructurando un complejo hábitat en el que conviven paisajes urbanos y cementerios de coches, panoramas turísticos y chabolas desvinculadas. Y sin embargo, cada lienzo encierra una historia que, por arte de magia, tan pronto se agiganta como empequeñece, dejando ver, no sin ironías, el caótico orden que extracta una realidad transfigurada, tan cáustica como azucarada, según se mire. **José Luis CLEMENTE**



FRANCISCO LEIRO

HUMOR MORDAZ

IVAM. Sala Julio González. Guillem de Castro, 118. Valencia. Hasta el 26 de marzo

Leiro irrumpe en nuestra cesta de complejidad a principios de los años 80, en plena apoteosis de la ola del neo-expresionismo, y de golpe parece que tenemos nuestro candidato para el puesto de "joven salvaje". Pero sólo fue una casualidad, una de estas coincidencias en el tiempo. Las fuentes de Leiro tienen poco que ver con el *zeitgeist* alemán, tampoco vienen envueltas en *angst*, son de la propia tradición manierista gallega y de la escuela popular de los canteros (su padre fue cantero). Leiro explota una torsión emotiva, una veta lúdica-irónica que le queda como una guante de seda y que al mismo tiempo es tan acorde con su tiempo, pero lo lleva a su terreno de narrador, ya que Leiro es un cuentista teñido de un humor ligero, rápido y mordaz (sobre todo cuando se trata de la industria de la cultura y de los críticos tan repletos de palabras y tan desprovistos de ojo). Es un observador de lo íntimo, de las posturas y tics que nos caracterizan y que nos hacen distintos al uno del otro. Sabe que nuestra realidad no es más que una acumulación de pequeñas ficciones inocentes, tramposas, deliciosas o perversas. Registra los gestos y nos los cuenta como si acabasen de suceder.

Como buen narrador Leiro exagera, distorsiona y lleva sus fantasías a los límites. Sin embargo, no tiene nada que ver con el surrealismo, pero sí con el cuento popular y con esos temores colectivos que pululan los bosques verdigrises y lluviosos de cada uno de nosotros. Tiene una postura frente a la realidad fuertemente marcada por un humor ácido y burlón de una época que cree en pocas cosas y ríe para defenderse del vacío. ¡Y sólo hay que mirar a *Despedida* (1993) para sentirlo! Hablo de la obra que me gusta y de esa chispa seductora que nos saca una sonrisa —una sonrisa que no es solo de complicidad, también de un reconocimiento complejo y matizado pero a la vez fresco e irreverente sobre la condición humana—. Leiro



Maja del peine, 1991. Madera policromada, plexiglass y metal, 149,9 x 140 x 50,2

logra plasmar una sensación de lo inmediato en materiales cuya naturaleza lo iba a resistir. Así, no ha de extrañar que se recree en la acuarela como apuntes del momento o concentraciones de un ojo sabiendo. Es una obra centrada en la observación de lo humano y sería peligroso afirmar que se nutre de Galicia, aunque evidentemente se nutre de formas de vivir que son pliegues dentro de una tradición. Leiro es sentimental, curiosamente tierno y profundamente nostálgico.

Es un artista que aún no ha encontrado su lugar en el panorama nacional, quizá por su irregularidad o quizá por la rapidez con que solemos clasificar, consumir, y descartar. Leiro es una emoción y como toda emoción se va. Se va a Nueva York como siempre lo han hecho los gallegos, para ver y para trabajar, pero no para empaparse de la cultura anglosajona. Necesita respirar y con toda probabilidad necesita salir de esta mezquindad del poder y de los poderes que caracterizan una parte del subtexto de los 80 (y seguimos con algunas secuelas en los 90, es decir, la política tiene que borrarse del campo más pausado, más reflexivo y menos interesado de la cultura. Los políticos tienen que subvencionar la cultura, no dirigirla).

Leiro, como es natural, cambia de materiales al llegar a Nueva York. Es una cuestión de disponibilidad, de costes y de readaptación a su nuevo medio. En conjunto no le funciona y la obra hace demasiadas concesiones a una moda fría y cerebral. La distancia le permite concretar e incluso le da cierta tranquilidad, pero la obra más débil es precisamente esa que pretende unir dos culturas. La fuerza de su obra reside en la integridad de su persona, en su comodidad como observador de la fiesta humana, con sus gestos traidores tan llenos de intencionalidad, y en la claridad de un ojo disparatado pero no delirante. Leiro indaga en su propia sensibilidad vulnerable y señala el poder de lo popular como afirmación de una vida probada aún capaz de darnos placer. Me parece un error empezar la muestra en 1987, ya que la obra de Leiro es una energía que mide su error y plasma los gestos torpes pero amorosamente humanos que constituyen nuestros sistemas de comunicación. Su reto es salir cuando lo necesite de un código excesivamente trillado para poder matizar o aclarar esta mezcla potente de ver, sentir, y entender que tan felizmente narra nuestra condición.

Kevin POWER





Los tres graciosos, 1993. Madera policromada, 198 x 243 x 76,5

CHRISTO

Galería Joan Prats. Rambla de Catalunya, 54. Barcelona.
Hasta finales de febrero. De 2.200.000 a 42.000.000 pesetas

Después de envolver el Reichstag de Berlín en 1995, el artista de origen búlgaro Christo Javacheff no se ha cruzado de brazos. Con su esposa y colaboradora, Jeanne-Claude, se ha lanzado de nuevo a la aventura, retomando dos proyectos concebidos hace algunos años. Se trata de *The Gates*, un trabajo que pretende colocar 15.000 pórticos en los senderos del Central Park de Nueva York, y de *Over the River*, otro gigantesco montaje que consiste en cubrir con paneles de tela un tramo de 40 kilómetros del río Arkansas en el estado de Arizona.

La base de estos dos proyectos son los dibujos preparatorios, las fotografías y los collages que Christo

estudios que pueden durar varios años. Pero, al margen de la envergadura de sus obras, hay en ellas un importante elemento artesanal, como se puede ver en sus dibujos y collages. En la muestra resultan impactantes los grandes dibujos del Central Park de Nueva York y del río Arkansas realizados con lápiz, pastel y carboncillo, y acompañados todos ellos de planos y mapas anotados. La exposición, que reúne unas cuarenta piezas, incluye fotografías retocadas con pintura al esmalte y collages de pequeño formato, que permiten apreciar los detalles de cada proyecto.

Más allá del interés documental, estas piezas son obras con un alto

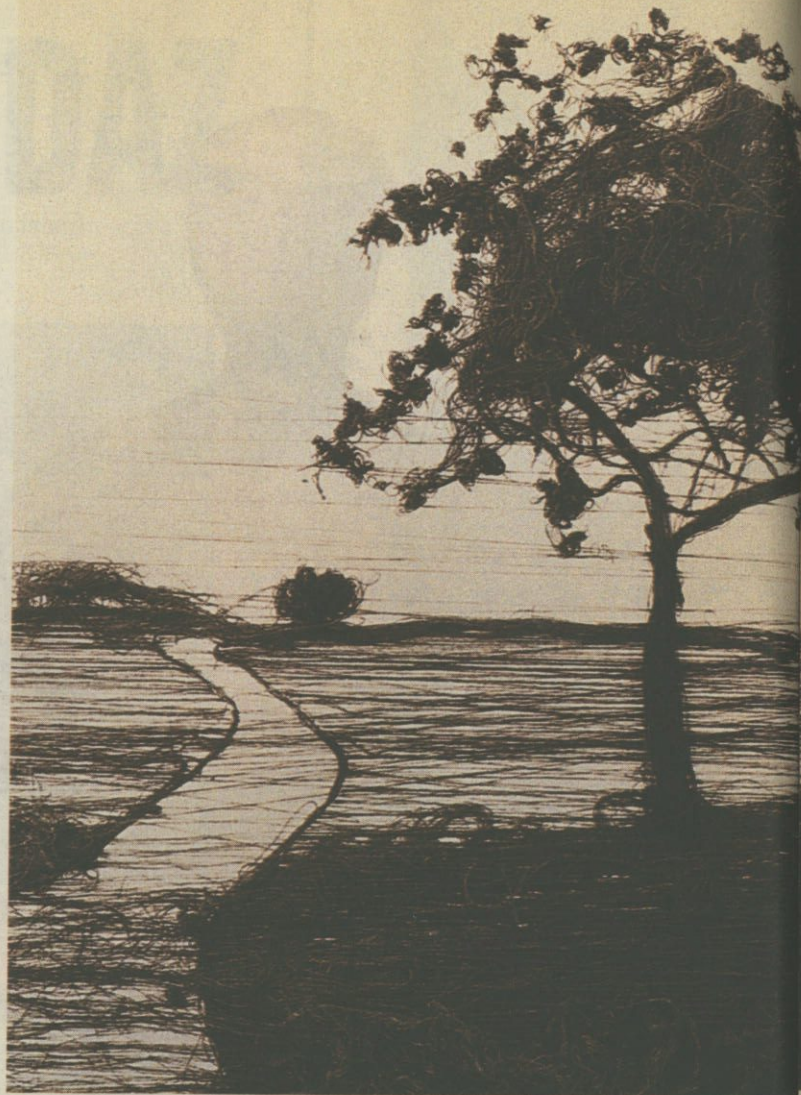


Por encima del río. Proyecto para el río Arkansas, Colorado. Dibujo, 1998

presenta ahora en Barcelona, y cuya venta sirve para financiar sus ambiciosas obras de carácter efímero. Hay que recordar que el artista no ha aceptado nunca la colaboración de patrocinadores. Desde que empezó a realizar los primeros embalajes, en los años sesenta, Christo ha concebido su trabajo como un *work in progress*, siguiendo un método tan riguroso como personal. Da igual que se trate de cubrir de tela rosa las orillas de las islas de Biscayne Bay en Miami, de envolver el Pont-Neuf de París o el Reichstag de Berlín, cada proyecto es objeto de minuciosos

valor artístico y estético; y ésta es una característica que Christo y Jeanne-Claude reivindican por encima de todo. Asimiladas con frecuencia a corrientes como el land art y el arte conceptual, sus intervenciones efímeras son creaciones que escapan a cualquier clasificación, porque no solamente encierran connotaciones simbólicas, ecológicas u utópicas, sino que reflejan la búsqueda permanente de la belleza. Algo que, por desgracia, resulta poco frecuente en la plástica actual.

Marie-Claire UBERQUOI



MUNIZ, LA MAGIA DE

Patio de escuelas. Plaza Anaya, 1. Salamanca. Hasta el 27 de febrero

Como tantos creadores de nuestros días el brasileño Vik Muniz (Sao Paulo, 1961) ha encontrado en la fotografía el medio de expresión idóneo tras sucesivas incursiones en los territorios de la pintura, la escultura e incluso del teatro. En su caso la fotografía tiene una consideración de síntesis, ya que la imagen captada por su cámara es el resultado de un proceso conceptual y formal articulado en torno a algunos valores permanentes como la memoria, la interpretación y la representación. Una de las fuentes temáticas empleadas por el artista es la historia del arte de la que extrae elementos icónicos: el rinoceronte o la almohada de Dürero; obras completas: *La balsa de la Medusa* o diferentes pinturas paisajísticas; incluso imágenes significati-

vas de artistas, como Pollock fotografiado en su estudio por Hans Namuth. Muniz selecciona la obra o la escena para proceder a continuación a recrearla con diversos materiales tales como hilos, alambre, azúcar, chocolate o los residuos generados por el Carnaval. Detrás de cada una de estas composiciones surgen las nociones señaladas; la memoria que reconstruye todas aquellas obras consolidadas en el acervo histórico, su propia idea de las mismas, así como la de representación, que se convierte en una operación en segunda e incluso en tercera instancia, ya que esas referencias utilizadas son en sí mismas representaciones que continuarán acumulándose hasta culminar en la fotografía final. Pero la imagen fotografiada no tiene el sentido de es-



4.000 yardas (*Manzanos según Gerhard Richter*), de la serie *Imágenes de hilos 1995-98*

LA REPRESENTACIÓN

cena preparatoria, sino que entre lo prefotográfico y lo fotográfico existe una relación dinámica que completa la composición. Así por ejemplo en *Shovel* (pala) el objeto se modela en buena parte a través de la luz, por lo que curiosamente su entidad volumétrica es menor que la de su entorno de tierra.

Es por tanto en la fase final del proceso, en el disparo de la cámara, donde culmina la construcción de la imagen. Por otra parte, el uso de materiales perecederos incide en ese interés por el proceso; un proceso detenido en su avance tras ser fotografiado.

Estas composiciones muestran asimismo una doble vocación. Algunas series exhalan un gran barroquismo debido al abigarramiento de los materiales: las tierras o el

chocolate, mientras que otras responden en su limpieza extrema a una concepción casi minimalista: los dibujos de alambre sobre fondos blancos. Por lo que respecta a la temática, Muniz se interesa, junto a esas apropiaciones de la historia de la pintura que le permiten especular acerca de la representación, por lo social. Especialmente significativa resulta la serie *The Sugar Children* en la que el autor rescata con mimo las figuras de esos *meninos da rua* para resaltar su humanidad. En fin, un tránsito fluido entre la realidad y la ficción, entre la fotografía y la pintura, entre lo poético y lo dramático; un recorrido creativo que señala la magia de la representación.

Javier HERNANDO

RENÉE GREEN

Fundación Antoni Tàpies. Aragón, 255. Barcelona. Hasta el 26 de marzo

La Fundación Tàpies presenta por primera vez en España a Renée Green (Cleveland, 1959), una artista que —como es habitual en la Fundación— trabaja en sintonía con los presupuestos postminimal y postconceptual. Su obra es susceptible de diversas aproximaciones; sin embargo, existe un aspecto clave: la memoria y su mecanismo de construcción.

En esta ocasión la artista presenta tres instalaciones. La más significativa es la que versa sobre la ciudad de Nápoles, compuesta básicamente por tres elementos complementarios: el primero formado por dos vitrinas con objetos (en una de ellas, la memoria parece asociarse al mundo de la infancia y al juego); el segundo, realizado con una serie de fotografías acompañados de abecedarios de distintas tipografías (el fragmento, la materia de que está hecha la memoria); y el tercero, que consiste en un vídeo. El punto de partida de este vídeo es una realizadora napolitana, muy famosa en su tiempo pero hoy en día totalmente olvidada. Renée Green recorre su rastro en Nápoles, pero este personaje es una ausencia y es en este punto en el que se trama la historia o, mejor dicho, la reconstrucción de una memoria. Esta memoria es una especie de rompecabezas realizado con elementos

de verdad y de ficción en el que se van superponiendo de manera desordenada testimonios de turistas, citas de notables (por ejemplo Walter Benjamín), aspectos imaginados, fragmentos de imágenes y textos, etcétera.

A propósito de la ciudad de Nápoles, ésta también es protagonista de un magnífico libro de reciente aparición, *L'Auberge des pauvres* (1999), del escritor franco-marroquí, Tahar Ben Jelloun. En él, el vientre de la ciudad es una máquina de contar historias y/o ficciones que se enredan y se reescriben una y otra vez como en las mil y una noches. Sin embargo, el Nápoles de Tahar Ben Jelloun es un Nápoles en prosa, el de Renée Green en poesía. Son dos maneras diferentes de contar, de relacionarse con la escritura, la memoria o la ficción. Las historias de Ben Jelloun, además de suspenses, poseen principio, nudo y desenlace. En cambio, en Renée Green son el fragmento, la cita descontextualizada o la música los que, como la magdalena de Proust, tienen el poder de la evocación del recuerdo y la imaginación; se mezclan en el espectador como un chispazo que ilumina el propio imaginario. ¿Acaso no es este el sentido de la poesía?

Jaume VIDAL OLIVERAS

Vista de la instalación *Parcialmente enterrado en tres partes*. Viena, 1999



154 GALERÍAS EXTRANJERAS Y 96 ESPAÑOLAS SE DAN CITA EN LA XIX

ARCO 2000: NUEVOS CRITE

Dentro de diez días abrirá sus puertas la más importante feria de arte en España, ARCO, que paso a paso ha ido ganando prestigio fuera de nuestro país. El renovado Comité Organizador de la Feria ha insistido en preservar ese carácter de internacionalidad, que supone reservar el 60% del espacio a galerías extranjeras. Un año más, este requisito ha provocado la no admisión de buen número de galerías españolas, que pierden la oportunidad de participar en el respiro económico que en los últimos tiempos supone ARCO.

Meses antes de la inauguración de ARCO, las galerías ya están en marcha, diseñando sus stands y enviando los formularios de petición de espacio a IFEMA. El primer paso, por parte de la institución ferial, es la designación del Comité Organizador, que se encarga de admitir o rechazar esas peticiones. A pesar de que durante años la presencia en la Feria era contemplada por muchas galerías españolas como una necesaria operación de prestigio de la que sólo podían esperar cubrir gastos, en los últimos años el comercio del arte parece haber superado la crisis y son muchas las que obtienen buenos resultados de ventas. Las solicitudes son muy abundantes, y el espacio disponible —dos pabellones— es limitado. De un total de 452 solicitudes, el comité ha seleccionado 250, de las cuales 96 son españolas y 154 extranjeras (de 25 países).

El 28 de julio se designó el Comité Organizador, integrado por galeristas españoles y extranjeros en igual proporción, que se han renovado respecto del año anterior en un 50 por ciento. Como relativa novedad —ya se hizo en 1995— se han incorporado directores de museos y espacios de arte contemporáneo, con la intención no declarada de acallar las

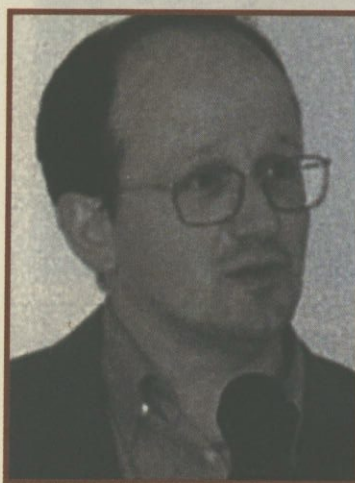
protestas de algunos de los excluidos en años precedentes, y con el pretexto oficial de que "su presencia responde al carácter cultural de la Feria". Son Antonio Franco (MEIAC), Javier González de Durana (Sala Rekalde), Martín Chirino (CAAM), José Guirao (MNCARS), Pedro Martínez Sierra (Facultad de Bellas Artes de Madrid), Miguel Fernández-Cid (CGAC) y Juan Manuel Bonet (IVAM). Esta presencia ha sido acogida con desigual ánimo entre los galeristas, buena parte de los cuales lo consideran una injerencia en algo que les atañe sobre todo a ellos, y admiten que es una manera de refrendar cara al exterior la justicia de la selección.

La feria de las galerías

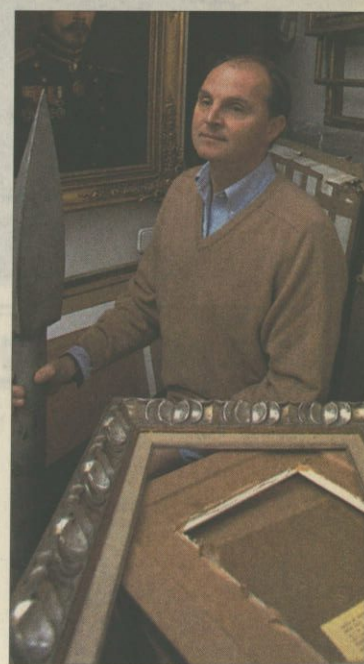
De esta opinión es Guillermo de Osma, que lleva varios años en este Comité Organizador. El galerista madrileño cree que "la Feria la pagamos las galerías y debe ser decisión nuestra quién participa o quién no. Por otro lado, la dirección que lleva la Feria es muy buena y, a pesar de estas nuevas opiniones, no ha habido cambios dramáticos y, por otro lado, se ha contentado a la sección política de ARCO". Miguel Fernández-Cid, director del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, que conoce muy



OLIVA OLIVA



Arriba, Oliva Arauna. De derecha a izquierda, Miguel Fernández-Cid y Guillermo de Osma. Tres de los miembros del Comité Organizador de este año



bien la Feria como crítico y como encargado de realizar compras para distintas instituciones, admite que la selección debería quedar en manos de los galeristas: "La existencia de ARCO, y que sea lo más selectiva y lo más contemporánea posible, nos interesa a todos y estoy dispuesto a darle mi apoyo siempre que sea necesario. Por ello accedí a formar parte del Comité, pero espero que en breve éste vuelva a estar integrado sólo por los galeristas".

Las galerías españolas con presencia en este Comité son Gianni

Giacobbi, Cotthem, Alejandro Sales, Carles Taché, Trama, Trinta, Siboney, DV, Egam, Guillermo de Osma, Oliva Arauna, Punto y Val i 30. Y las extranjeras: Gmurzynska (Alemania), Ruth Benzacar (Argentina), Camargo Vilaça (Brasil; Marcantonio Vilaça, su director falleció la noche de fin de año), Galerie de France (Francia), Giorgio Persano (Italia), OMR (México), Pedro Oliveira (Portugal), Lotta Hammer (Inglaterra), y las estadounidenses Sandra Gering, Christopher Grimes, Ramis Barquet y Patrick Painter. De ellas, debutan en el comité

EDICIÓN DE LA FERIA

RIOS DE SELECCIÓN

DV, Val i 30, Gianni Giacobbi, Siboney, Cotthem, Trama, Trinta, Alejandro Sales, Ramis Barquet, Gmurzynska, Patrick Painter y Galerie de France.

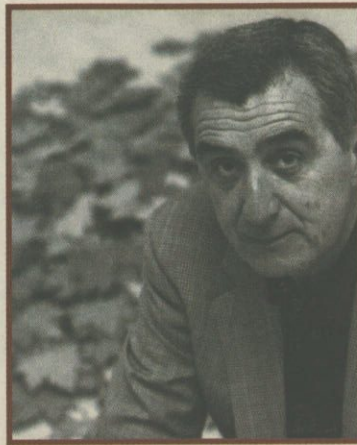
La nueva tabla de valoración

Las reclamaciones legales que algunas galerías plantearon en la última edición de ARCO han llevado a los responsables de IFEMA, conscientes de la necesidad de limitar el número de participantes y que, en palabras de Oliva Arauna, "han apoyado a ARCO abiertamente por vez primera", a establecer una "tabla de valoración" consensuada por el Comité Ejecutivo de la Feria de Madrid para intentar dar objetividad a las decisiones de admisión de galerías. En ella, los criterios de selección son básicamente "la calidad de las galerías y de la obra expuesta", y los parámetros a tener en cuenta los siguientes: "Gestión general económica/empresarial; cumplimiento de las obligaciones de tipo contractual, social y tributario con sus artistas, empleados y clientes; horario y exposiciones; compromiso con la creación artística del siglo XX; calidad de las exposiciones realizadas; aportación a la difusión del arte contemporáneo; colaboración con galerías o editoras de arte de vanguardia o instituciones; creación e integración en redes internacionales de ventas; participación en otras ferias institucionales de arte contemporáneo; apoyo manifiesto a la Feria; calidad de la obra seleccionada..."

Los miembros del comité a los que hemos consultado han coincidido al defender que la selección, al margen de puntuales discusiones, fue irrefragable. Miguel Agrat (Galería Punto) ha llegado a calificar de "ejemplar" y hasta de "edificante" el funcionamiento del comité: "ARCO es ya una feria madura, y lo que hay que perseguir es que se convierta en una de las mejores del mundo. Para ello hemos de ser rigurosos. Es cierto que han quedado fuera galerías dignas, pero han de luchar por conseguir un puesto en ARCO con programas en



José Guirao y Enrique Gómez Acebo forman parte del Comité de la Feria



los que el objetivo no sea ganar dinero. Por otra parte, no es posible ampliar una superficie ya excesiva para el visitante". Fernández-Cid, por su parte, insiste en el cuidado con que examinaron, a instancias de Rosina Gómez Baeza, directora de la Feria, cada una de las peticiones.

La limitación espacial

Esta limitación del espacio es uno de los problemas básicos a la hora de realizar la selección. Enrique Gómez Acebo, uno de los veteranos de la Feria y conocedor del Comité al que ya perteneció durante 1982, 83 y 84, así lo certifica: "El 80 por ciento de las limitaciones vienen dadas por el espacio. No hay más y así nos lo hizo saber IFEMA en la primera reunión. Se intenta incluso reducir los metros de pasillos para que quepa algún stand más". Pero es la pescadilla que se muerde la cola porque, según Gómez Acebo, "el final de la Feria sería ampliarla. No se puede visitar una feria de tres pabellones y, por otro lado, un pabellón más significaría la entrada de unas 70 galerías y no creo que en ARCO falten 70 ga-

lerías españolas de primer orden".

Carles Taché, que es de la opinión de que la proporción de 60/40 para galerías españolas y extranjeras es lo que da equilibrio a ARCO, asegura que "el Comité tiene muy presente, a la hora de la selección, lo importante que es para una galería el hecho de participar en la Feria y en base a esto reflexionamos muchísimo cualquier decisión. No es una elección a la ligera", comenta.

No obstante esta pretensión de rigor, han entrado en la Feria algunas galerías más que dudosas y han quedado fuera otras, como Almirante, que sólo fue admitida en 1996, o Félix Gómez y EEGEE 3, que, sin entrar a discutir si merecerían estar entre las elegidas, sí estuvieron presentes el año anterior. Lo que se deduce es que las votaciones no son mucho más objetivas que antes. Si se tienen en cuenta los parámetros establecidos, cualquiera que esté un poco al tanto del funcionamiento de las galerías españolas detectará que han entrado en la Feria algunas con una desastrosa gestión empresarial —incluso con pleitos por impago a sus

artistas—, con una dudosa aportación al arte contemporáneo o que jamás han acudido a una feria internacional.

La cara más oscura

Una de las galeristas más afectadas por esta inevitable subjetividad es Teresa Alberti, directora de la galería Almirante. Este año ha vuelto a ser rechazada, pero ha renunciado a interponer una demanda legal, como el año pasado. "Me comunicaron que no había alcanzado la puntuación mínima. Supongo que no habremos abierto un domingo o habremos hecho un catálogo con una página de menos. Cuando estuvimos en la Feria en 1996 vendimos mucho y supongo que ese fue el motivo de que no volvieran a aceptarnos. Aunque cumplimos todos los requisitos, alegaron un año que no había espacio y otro que la galería pertenece a una empresa, caso que, desde luego, no es único entre las galerías españolas. Lo que prevalece es el amiguismo. Pero no tengo más remedio que seguir presentándome. Nuestros artistas han de estar en la Feria, porque hay instituciones y coleccionistas que sólo compran en ARCO y porque supone unos ingresos que salvan los resultados económicos de varios meses".

Esta es la cara negativa de la acción del Comité Organizador, pero tiene otra muy positiva. La salvaguarda, por más que no sea del todo objetiva, de la calidad ha supuesto el acrecentamiento del prestigio de ARCO fuera de España, y cada vez son más las galerías extranjeras que envían sus solicitudes. Este año, según subrayan Oliva Arauna y Asunta Rodríguez (directora de Trinta), el número de galerías extranjeras rechazadas ha superado el de las galerías nacionales. "Se han incorporado nombres muy prestigiosos del panorama internacional —afirma Oliva Arauna—, que no sólo contribuyen a aumentar la calidad de lo expuesto, sino que atraen a buenos coleccionistas de otros países".

Las reclamaciones legales que algunas galerías plantearon en la última edición de ARCO han llevado a IFEMA a establecer una "tabla de valoración" consensuada por el Comité Ejecutivo

P. ACHIAGA / E. VOZMEDIANO

1911

VASILY KANDINSKY

Kandinsky concluyó esta pintura el 17 de noviembre de 1911 y, a continuación, la envió a la III Exposición de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich. La sorpresa saltó cuando el jurado, reunido el 2 de diciembre, la rechazó arguyendo, como W. Bechthejeff, que no la entendía, mientras A. Erbslöh consideraba que pertenecía más al mundo de las artes aplicadas que al del arte y A. Kanoldt eludía el pronunciarse escudándose en que F. Marc le acababa de declarar un incompetente.

A pesar de que A. von Werefkin y A. Jawlensky apoyaron su presencia en la exposición, el propio afectado, su compañera G. Münter, F. Marc y A. Kubin abandonaron en señal de protesta dicha Asociación y de inmediato fundaron *El jinete azul*, el grupo más reconocido del expresionismo abstracto. En la primera muestra que éste organizó, inaugurada el 18 de diciembre en la Galería Tannhauser, la *Composición V* figuró como la gran atracción. Y algo similar sucedió en las que se celebraron a lo largo de 1912 en Colonia, Berlín, Bremen, Hagen y Francfort.

Como impulsor del arte abstracto, de una pintura que no representa objetos reconocibles y potencia en cambio los efectos psíquicos de los colores y las formas, para Kandinsky las combinaciones inagotables que cristalizan en una infinitud de obras brotan de tres fuentes originarias: la *impresión*, la *improvisación* y la *composición*. Al igual que una improvisación, el origen de la composición es inconsciente, pero a diferencia de ella, progresa muy despacio, ya que es elaborada de un modo meticuloso, consciente, racional incluso. Aun así, no resulta fácil distinguirla de ciertas "improvisaciones".

Tal vez, lo primero que llama la atención en la *Composición V* es que nada tiene que ver con las composiciones geométricas hacia

las que se orientaba Mondrian. Kandinsky sospechaba por entonces que la geometría aparecía demasiado comprometida con los dibujos ornamentales de las artes aplicadas. Por eso mismo resulta chocante que fuera rechazada en aras de algo que no era. Asimismo si bien supone en la trayectoria del artista un paso decisivo hacia la abstracción, delatamos todavía en ella ciertos rastros reconocibles de *Murnau con Iglesia* en la parte superior central y otros índices fragmentarios y dispersos en el paisaje. Ello nos sugiere que Kandinsky no abandona por completo ese espacio plástico intermedio en el que más le gusta jugar, oscilante entre lo figurativo y lo abstracto.

Es curioso que a menudo se silencia un subtítulo: *Juicio final*, que no puede ser más sintomático, ya que nos remite a su creencia de encontrar equivalencias pictóricas para los impulsos de lucha y rendición, y nos filtra motivos apocalípticos que se transfigurarán en metáforas de órdenes cósmicos. No en vano la comparaba con una "tragedia cósmica" que se aproxima a lo divino.

Creo que desde este prisma se comprende mejor el protagonismo de esa gruesa línea negra que se propaga en su espacio cual relámpago, creando una tensión un tanto dramática sobre los restantes trabazones lineales de sus formas amorfas y abiertas a un destino incierto. El azar parece guiar todos sus movimientos. ¿Fue casual que en *El Almanaque del Jinete Azul* se reprodujera al lado de un grabado muy lineal del *Dr. Gachet*, de Van Gogh?

Desde otro ángulo, la reducción al máximo de lo reconocible activa los "acordes" casi musicales de los colores, dejando brillar su naturaleza como a través de un cristal opaco. Precisamente, lo que más atraía a Kandinsky en las "pinturas

de cristal", tan populares en Baviera, era la alegría vitalista de sus colores y su ingenuidad expresiva. No obstante, a diferencia de otras obras bajo esta influencia, en la *Composición V* su brillo resulta un

tanto apagado. Y es que en ella el uso del color y el desplazamiento de su peso hacia los bordes probablemente tengan que ver con la asimilación peculiar que el ruso hacía de la *Mujer con mandolina* al



Óleo sobre lienzo, 190 x 275. Colección privada

Composición V



Vasily Kandinsky (Moscú, 1866 –Neuilly-sur-Seine, Francia, 1944) es uno de los pioneros del arte abstracto, al que se acerca a partir del expresionismo. En 1896 abandona su actividad como profesor de Derecho y se traslada a Múnich para estudiar pintura. En 1901 funda la asociación de artistas Phalanx, cuya escuela de pintura dirige. En 1906 expone junto a los artistas de Die Brücke en Dresde. La evolución hacia la abstracción culmina en 1910 –año en que escribe *De lo espiritual en el arte*– con el inicio de la serie de *Composiciones*. Un año después organiza con Franz Marc la exposición *El Jinete Azul* en Múnich. Su primera individual, en la galería Der Sturm de Berlín, data de 1912. Tras la Revolución Rusa trabaja en el Comisariado para la Formación del Pueblo, imparte clases y desempeña tareas de gestión cultural. Desde 1922 es profesor en la Bauhaus en Weimar y, después, en Dessau, y en 1924 funda con Klee, Feininger y Jawlensky el grupo Los Cuatro Azules. En 1933, tras el cierre de la Bauhaus, se traslada a Neuilly-sur-Seine, donde permanecerá hasta su muerte.

piano (1911), una obra de Picasso cuya fotografía le había enviado poco antes D.H. Kahnweiler desde París. Reproducida en *El Almanaque*, apreciaba en ella la desintegración de los objetos y la superación del na-

turalismo en aras de una ausencia pictórica abstracta construida de un modo esquemático y acorde con las aspiraciones compositivas. Es plausible, pues que la armazón lineal y la distribución centrífuga de

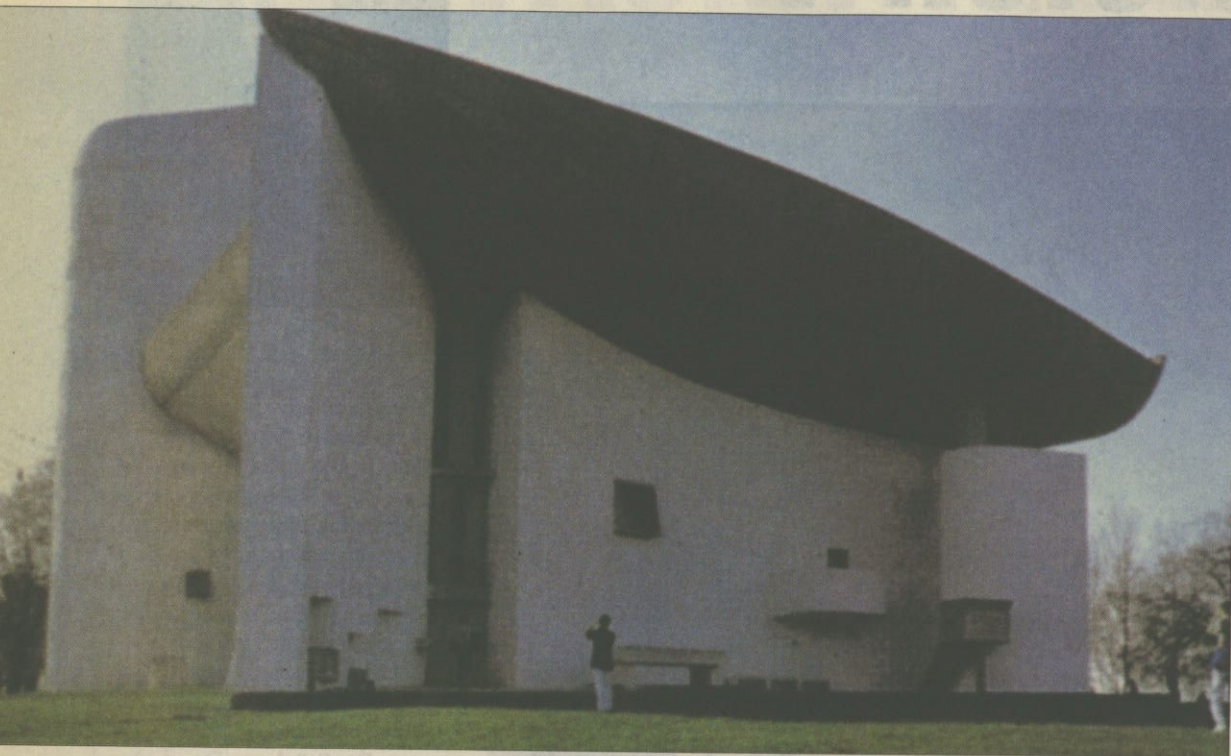
este cuadro incidieran sobre la *Composición V*, así como en las que realizará en grandes formatos en 1913, como la *Composición VII*.

Simón MARCHÁN FIZ

Simón Marchán Fiz es Catedrático de Estética en la Facultad de Filosofía de la U.N.E.D. Es, además, autor de relevantes estudios sobre estética y Arte Contemporáneo, como *La estética en la cultura moderna*, *Contaminaciones figurativas* o *Las vanguardias históricas y sus sombras*.

LE CORBUSIER, EL SECRETO DE LA FORMA

Ministerio de Fomento. Arquería de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67. Madrid. Hasta el 16 de febrero



Escribía Le Corbusier (1887-1965) un poco antes de morir en el Mediterráneo que se había pasado la vida buscando el secreto de la forma. Y lo buscó de una manera obsesiva con el fin de escapar de la mediocridad, como señalara Giedion.

Es fácil observar e identificar esa obsesión de Le Corbusier no sólo contemplando sus edificios, sus pinturas o sus dibujos, sino también sus casi infinitos retratos. Fotografías de sus casas y paisajes y de él mismo que son siempre autorretratos. Las arquitecturas y las ideas de Le Corbusier son el mismo Le Corbusier y cuando la fotografía nos proporciona las pistas para saber cómo mirarla. Desde la *machine à habiter*, desde la mecanización del habitar de la Maison Dominó a la *machine à prier* de la iglesia de Notre Dame du Haut en Ronchamp (1955), desde sus apuntes de viaje a sus objetos puristas, desde las ilustraciones de tendencia de sus libros, verdaderas claves visuales de lectura, a las fotografías de sus propias construcciones, en realidad fotografías de sí mismo. Y es que, en manos de Le Corbusier, hasta las ideas se pueden fotografiar, como



Capilla de Notre Dame du Haut. Francia, 1955. A la izquierda, Palacio de la Asamblea Punjab. India

para atrapar la poesía de los instantes con el fin de hacerlos inolvidables, para hacerlos permanecer en la memoria, en el recuerdo de las emociones. Como si la máquina permitiese vivir y pensar. La cámara, en sus manos, lo es de las maravillas. Es esa permanente tensión entre razón y emoción, entre técnica y temblor de la luz de sus edificios lo que constituye la trama que vincula fuera del tiempo la obra de Le Corbusier, fruto por tanto no de una evolución sino de una convicción, de un principio del que partir y al que siempre volver.

Una fotografía de 1911 representa a Le Corbusier en la Acrópolis de Atenas. Es un retrato de espaldas, con el brazo derecho acodado en el fragmento de una columna dórica,

con la mirada perdida, como sin ver, porque, en realidad lo que se vislumbra es una idea, una "moral dórica", como él mismo acertará a llamar la arquitectura. Una fotografía que es, sobre todo, un retrato de la arquitectura y su rostro la espalda del arquitecto.

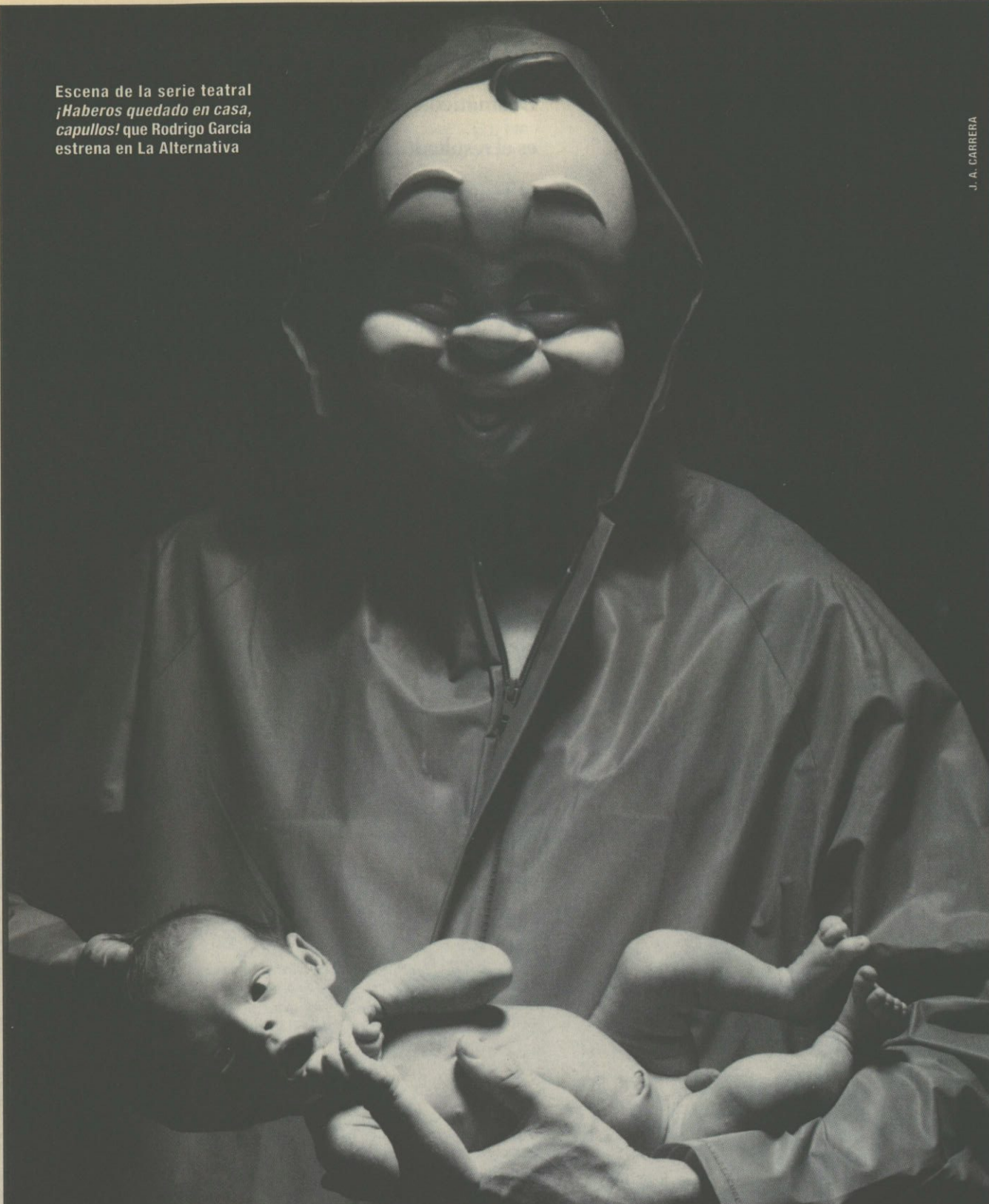
La exposición, organizada por la Fundación Barrié de la Maza y por la Escuela de Arquitectura de La Coruña y comisariada por Pedro de Llano, plantea un viaje de interpretación por la arquitectura de Le Corbusier, como si en el ejercicio de volver a dibujar lo ya dibujado y construido por el arquitecto se esperase desvelar el secreto de la arquitectura. Conscientes de que en las formas se encierra su idea de la arquitectura, el recorrido propues-

to por la obra de Le Corbusier no es el propio e impositivo de un guía, sin equívocos ni arrepentimientos, lleno de certezas, sino que, dejándose guiar por la emoción y la poesía de los proyectos del arquitecto, el territorio que nos ofrecen es el apropiado a un viajero que inicia una busca sin cartografías fidedignas, que sabe que deberá volver sobre lo andado, que se sentirá inseguro, pero que perseguirá obsesivamente la revelación de la arquitectura. Lo que obliga a detenerse, a dar la vuelta, a mirar, a tocar, sabiendo que el itinerario de la biografía arquitectónica de Le Corbusier sólo es posible seguirlo si se está previamente dispuesto a ser seducido. Lo verdaderamente didáctico de este paseo por veinticinco proyectos de uno de los más grandes maestros del movimiento moderno es, por tanto, la forma de viajar dibujándolos, casi como si se hubiese encontrado un paisaje en la arquitectura maquinista y clásica, realista y poética, de Le Corbusier.

Se trata, por otra parte, de un procedimiento de análisis aparentemente intuitivo que el propio Le Corbusier ya había anunciado como único camino para recorrer el territorio de la arquitectura, sabiendo que los volúmenes y los espacios sólo se harán evidentes cuando la luz los atraviese o los golpee, como escribiera en 1923 en *Vers une architecture*, posiblemente uno de los textos fundamentales de la arquitectura contemporánea. Por eso, para descubrir la arquitectura en la luz hay que volver muchas veces al mismo lugar y esperar: al final aparecerá el paisaje que permite ver, que permite comprobar que la geometría emociona sólo cuando es corregida por la memoria de quien ha viajado mucho. Y para no olvidarlo, Le Corbusier inventó el *modulor*, una suerte de proporción armónica íntima, no reproducible por quien no estuviera en el secreto de la forma y que le servía para mantener activa la tensión de las asimetrías de sus objetos, ya fueran construidos, escritos, dibujados o fotografiados.

Delfín RODRÍGUEZ

Escena de la serie teatral
*¡Haber os quedado en casa,
capullos!* que Rodrigo García
estrena en La Alternativa



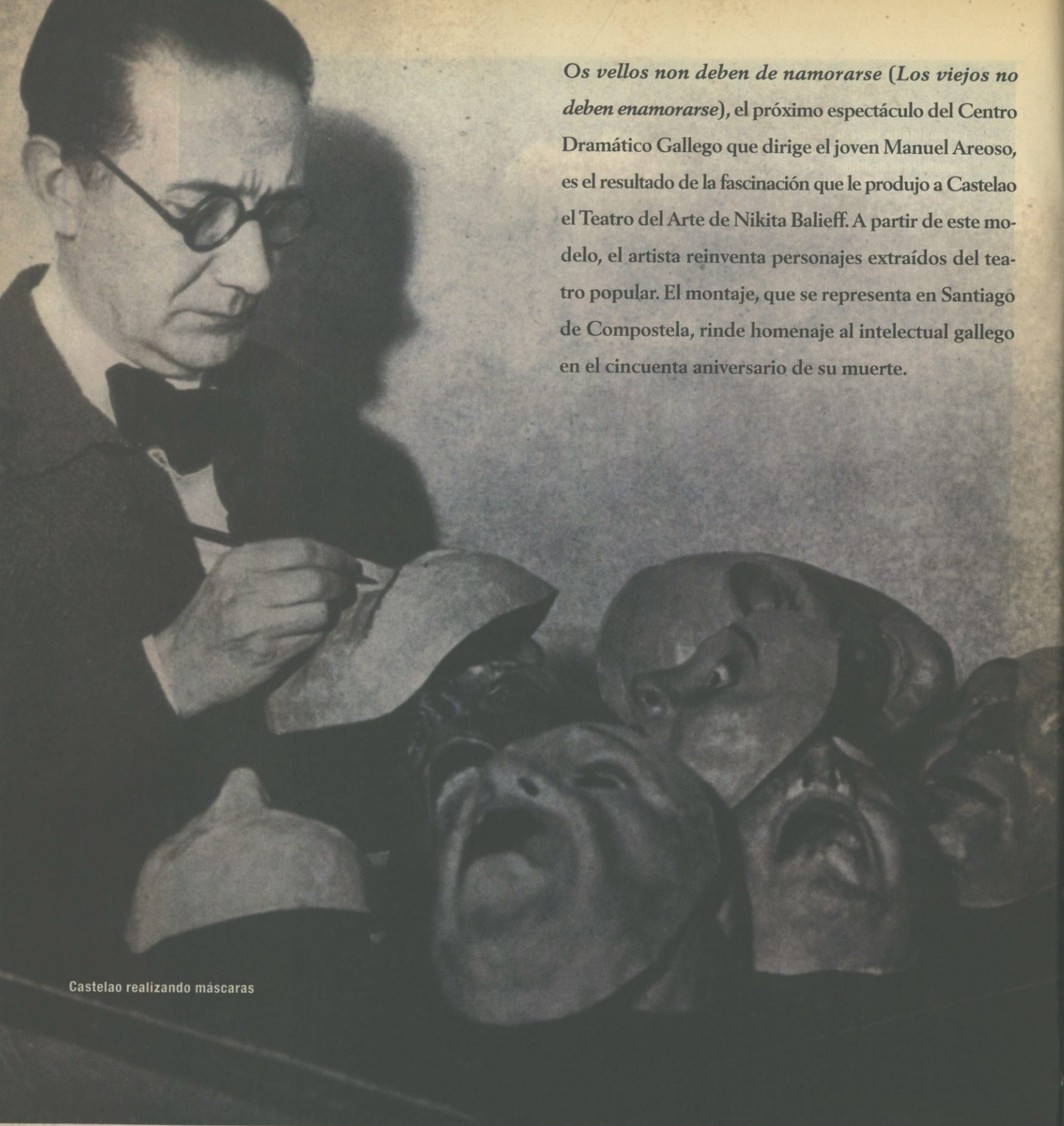
COMIENZA LA ALTERNATIVA

PEQUEÑOS GIGANTES

J. A. CARRERA

Homenaje a Castelar en el Centro Dramático Gallego **46-47** Comienza
La Alternativa de Madrid **48-51** Juan Mayorga estrena "El gordo y el
flaco" **52-53** Citas y revistas **54**

TEATRO



Os vellos non deben de namorarse (Los viejos no deben enamorarse), el próximo espectáculo del Centro Dramático Gallego que dirige el joven Manuel Areoso, es el resultado de la fascinación que le produjo a Castelao el Teatro del Arte de Nikita Balieff. A partir de este modelo, el artista reinventa personajes extraídos del teatro popular. El montaje, que se representa en Santiago de Compostela, rinde homenaje al intelectual gallego en el cincuenta aniversario de su muerte.

Castelao realizando máscaras

"LOS VIEJOS NO DEBEN ENAMORARSE"

CASTELAO Y LA CERTEZA

Fue un autor polidrico, Castelao. Cuando murió en Buenos Aires en 1950, el Gobierno franquista prohibió mencionar su obra política. Pero el intelectual gallego era mucho más que un influyente y admirado ideólogo y un diputado republicano en el exilio. Para el pintor y diseñador gallego Luis Seoane—autor de algunos de los más celebrados carteles publicitarios del presente siglo en España—, la genialidad de Castelao como dibujante estaba fuera de toda duda. Valle-Inclán le pidió que hiciera los decorados para el estreno, en Madrid, de *Divinas Palabras*. Corría el año 1932. En el elenco de aquel espectáculo estaba Margarita Xirgu.

Para Manuel Areoso, director del próximo espectáculo del Centro Dramático Galego (CDG), *Os vellos non deben de namorarse* (Los viejos no deben enamorarse), el texto de esta obra conforma la mejor pieza dramática nunca escrita en Galicia. *Os vellos non deben de namorarse* es una farsa en tres lances; tres pequeñas historias de amor o de muerte. Tres lances cargados de ironía y sarcasmo con finales de insinuado dramatismo.

Una mirada nueva

El CDG se encontró este año con una de esas imposiciones que siempre tiene al calendario por responsable. El 7 de enero se cumplieron 50 años de la muerte de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. El máximo responsable de la compañía gallega, Manuel Guede, para quien "nunca está de más visitar *Os vellos...*", decidió sumar al Centro Dramático a las conmemoraciones. Y eso aún cuando el espectáculo había sido uno de los dos puestos en escena en la temporada inaugural del centro—hace ahora 16 años—.

Era un texto ya escenificado por el CDG y tremendamente conocido en Galicia. Así que Guede apostó por un director joven, Manuel Areoso, y que apenas si se había prodigado hasta ahora en tales tareas: "Quise aprovechar esa mirada nueva". Areoso, que había sido

ayudante de dirección de Antonio Simón en *Lugar*, uno de los espectáculos de la compañía la pasada temporada, pergeñó una puesta en escena sencilla y concebida como "obra coral". "El protagonista", dice Areoso, "debe ser el texto".

El texto nació tras la fascinación que le produjo a Castelao en París, en 1921, el Teatro del Arte de Nikita Balieff. El también autor de *Sempre en Galiza* "descubrió entonces las posibilidades que tendría para un teatro popular gallego la aplicación de ciertos usos de estilización poética del imaginario colectivo". Surgieron entonces personajes como el boticario don Saturio y sus cuatro hermanas solteras. O el Demonio. O la Muerte. Y unos diálogos cargados de referentes para el espectador.

Tras esa aparente sencillez, Castelao ocultó toda una rica serie de guiños y matices. Eso es la ironía, un lugar común en una parte de la literatura gallega y que también explotarían sabiamente autores como Cunqueiro o Otero Pedrayo.

Una sola anécdota basta para explicar de qué manera el recurso a la ironía aporta al texto una indefinición que le permite adoptar una gran diversidad de matices. John Ruthenford, titular de la Cátedra Gallega en Oxford, asegura que descubrió que había logrado entrar en el sistema cultural gallego una tarde en que la lluvia caía a chuzos. Miró al cielo y exclamó: "Parece que llueve".

El antropólogo Marcial Gondar, que sitúa esta manera de contemplar el mundo en el catálogo de los valores que conforman la personalidad de los gallegos, cree que todo viene de la percepción del mundo como algo complejo, donde decir que algo es blanco o es negro es dar el primer paso hacia la senda de la equivocación.

De entre los matices que el texto ofrecía, de las líneas argumentales que podría haber seguido, Manuel Areoso se quedó con una: la muerte. En su opinión, lo que se esconde

ECLOSIÓN TEATRAL

Castelao tardó casi una década en escribir *Os vellos non deben de namorarse*. Comenzó a hacerlo en Pontevedra y la remataría en Nueva York, ya exiliado, en 1941. Pero la obra surgió en un momento, los años treinta, de auténtica eclosión para la producción de textos teatrales en Galicia. Movimientos culturales con un marcado cariz político—como las Irmandadaes da Fala o el grupo Nós—comenzaron a reflexionar en los años veinte—al igual que Lorca en Andalucía—sobre el carácter pedagógico y propagandístico que podían llegar a tener las artes escénicas. Autores como Vicente Risco, los hermanos Vilar Ponte o muchos otros centraron parte de sus esfuerzos en una producción dramática muy populista y de sencilla comprensión. El mensaje era en aquellos textos más importante que el hecho artístico en sí. Sería utilizado, el teatro, como un instrumento más en una actividad cultural y política que, a la sazón, haría que Galicia aprobase su Estatuto de Autonomía.

detrás de la farsa, tras la idea de que los viejos no pueden enamorarse, es el inexorable drama de la muerte "y su tratamiento social".

Para construir su obra "coral" sobre el texto primigenio, el director adoptó maneras de compañía independiente. En su primer encuentro con los actores no existía reparto de papeles. Comenzaron las lecturas del texto y los cambios de impresiones. "Llegó un momento en que estaba bastante claro a quién le correspondía cada uno de los papeles".

En busca de la zona oscura

El director cree que esa es la única manera de desenmarañar un texto "que está lleno de claves". "Cada actor tenía que buscar en esa zona oscura". Y poco le importó a Areoso la edad de los intérpretes para encarnar papeles que correspondían, por ejemplo, a viejos. Ni el matiz de edad que, una vez sobre el escenario, habría que aportar, según el texto, a determinados personajes. Siempre lo que hay detrás de la palabra escrita: "No me interesan demasiado unos clichés interpretativos donde un actor tenga que concentrar sus esfuerzos en aparentar que es un viejo. Prefiero que se adentren hasta el fondo en esas relaciones de los personajes con la vida y la muerte".

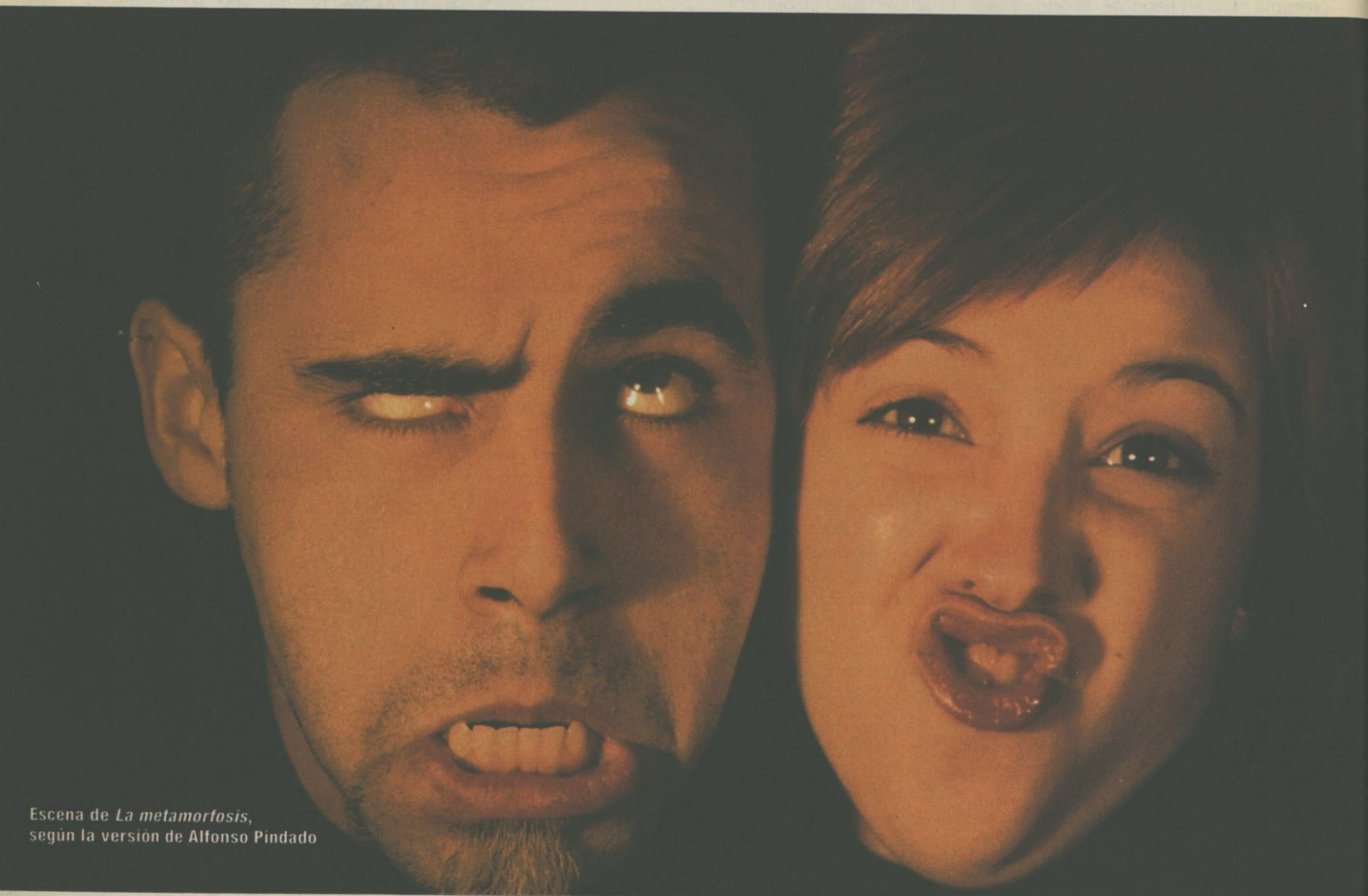
Con esos mimbres, Areoso ha construido un espectáculo sobre el que recae la responsabilidad de mantener la recuperación del crédito del Centro Dramático Galego. Tras varias temporadas llevando a los escenarios espectáculos—entre ellos el polémico Valle-Inclán 98—de discutible resultado, la escenificación a finales del pasado año de *Si o vello Sinbad volvese ás illas* hizo posible el reencuentro con crítica y público (la pieza tuvo que ser repuesta en Santiago, algo que no estaba previsto). La responsabilidad es doble: Castelao está demasiado mitificado en la cultura gallega como para no acertar con él.

Pancho TRISTÁN

DE LA MUERTE

COMIENZA LA ALTERNATIVA DE MADRID

IMPACTANTES Y



Escena de *La metamorfosis*, según la versión de Alfonso Pindado

Espectáculos que rompen con la concepción dramática tradicional del espacio y el tiempo, que no persiguen la complacencia del público y que buscan fórmulas alejadas del teatro comercial conforman la programación del festival La Alternativa de Madrid, que se celebra desde el próximo martes hasta el 5 de marzo. Además, EL CULTURAL analiza la serie teatral de Rodrigo García.

El término tiene ya más de veinte años pero sigue dando nombre a la escena más novedosa, menos convencional y más contemporánea. Al menos, esa es la carta de presentación de los espectáculos que se inscriben dentro de La Alternativa, el festival de teatro, música y danza de Madrid que cada año reúne durante los meses de febrero y marzo montajes "que muestran nuevos lenguajes, que investigan nuevas dramaturgias, que ofrecen propuestas innovadoras", explica su director Javier García Yagüe. La Alternativa,

que nació como una iniciativa de la sala Triángulo hace ya once años, ha conseguido a lo largo de este tiempo el sostén económico de la Comunidad de Madrid, que en esta edición aporta 60 millones de pesetas, y el patrocinio de algunas instituciones, que colaboran con diez. Un presupuesto modesto pero que permite invitar a compañías extranjeras, producir algún que otro espectáculo (en esta edición el encargado a Rodrigo García), además de facilitar que las compañías que participan lo hagan en unas condiciones eco-

PROVOCADORES

nómicas aceptables. Sin embargo, que las salas Pradillo, la Cuarta Pared y la Triángulo concentren la mayoría de las obras, ha molestado a otros teatros que participan y que esperan remediar la situación para ediciones futuras.

La programación de este año ofrece una treintena de espectáculos. En lo que podría denominarse sección oficial se incluyen 16, de los que cuatro son extranjeros: *Once* atiende precisamente al tipo de montaje que explora nuevos caminos dramáticos al que se refiere Yagüe, ya que mezcla estilos tan dispares como la danza butoh, las técnicas clown y la comedia del arte. El espectáculo corre a cargo de Derevo, una compañía de artistas y payasos rusos que viven desde hace años en Dresde (Alemania), y viene garantizado con el premio Fringe y el Herald Angel de Edimburgo 1998.

Vídeo-teatro

Otro montaje extranjero llega de Inglaterra: *Roadmetal, Sweetbread*, por la compañía Station House Opera. El grupo es uno de los pioneros en integrar nuevas tecnologías y vídeo al teatro, lo que hacen en esta función al presentar unos actores que luchan con sus propias imágenes proyectadas en una pantalla electrónica. Con más de 18 años de trabajo, les gustan los espacios insospechados, -hangares, almacenes, puentes- aunque en Madrid actuarán en la sala Pradillo.

De Argentina viene *El Descueve*, una compañía creada en 1990 por cinco coreógrafos y que es bastante conocida en Iberoamérica y hasta en el off Broadway, donde ha actuado. Para el grupo, el movimiento es el principal instrumento de expresión. En *Todos contentos* ofrecen un puñado de piezas breves, cargadas de lo que llaman poesía salvaje y no exentas de animalismo, provocación y crítica social. El último representante ex-

tranjero es conocido en los ambientes alternativos madrileños: Gilles Jobin. Hace un año presentó *A+B=X* con gran éxito y ahora estrena su última coreografía: *Braindance*. El trabajo de Jobin es tan impactante que muchos lo han calificado de cruel mientras otros han visto en él a uno de los grandes renovadores de la danza.

Respecto a las producciones nacionales, La Alternativa da la oportunidad a la Compañía General Eléctrica de Barcelona, uno de los grupos más innovadores de la escena que presenta en Madrid *Una juventut europea*. A su director, Roger Bernat, le gusta decir que su teatro es "sucio e imperfecto", como el mundo que nos rodea. El montaje, coproducido con el Festival Grec de Barcelona, es el primero de la trilogía sobre el pensamiento de los años 70 que Bernat y su grupo ha concebido. La lucha armada es el argumento de este primero y polémico montaje, mientras se reservan el de las drogas y el de la liberación sexual para próximos espectáculos. En su opinión, la década de los 70 es el último eslabón del llamado pensamiento progresista, un adjetivo que hoy ha perdido su significado inicial.

En *Una juventut europea* cuatro actores expresan su deseo de ser malos, para a continuación explicar, a modo de conferencia, cómo se fabrican explosivos. El argumento

pretende llevar al público a preguntarse si somos capaces de ejercer la violencia, si la consideran necesaria. Pero lo cierto es que hay un componente de provocación que, dice Bernat, en Barcelona dejó al público perplejo, comportamiento del que no está seguro que se repita en Madrid: "Trabajamos en una frontera que separa lo moral de lo inmoral, pero el espectáculo no tiene un posicionamiento, sería demasiado fácil. En definitiva, venimos a decir que es una irresponsabilidad dejar únicamente en manos de grupos armados y de los gobiernos la destrucción del mundo y, por ello, proponemos democratizar estas formas".

"Lo nuestro no es teatro"

Respecto al lenguaje estético del grupo, es difícil calificarlo, aunque en este espectáculo gran parte de la dramaturgia está ligada a la danza. Bernat dice que "me gusta oír tras una actuación que lo nuestro no es teatro. Me hace feliz creer que nuestras propuestas escénicas no se confunden con el inocuo medio de las artes". En este sentido, habla de un teatro en el que confluyen la danza, el arte, el cine, la literatura... un teatro contaminado y promiscuo.

Éste es el quinto montaje de la compañía catalana, que debe su nombre al local que ocupan en Barcelona, una antigua fábrica de General Eléctrica. Fundada en 1996 por Bernat y Tomás Aragay, el grupo es una multicompañía, un centro de creación desde el que diversos creadores desarrollan su trabajo y que ha sido galardonada en diversas ocasiones. Muchos son los que establecen cierta relación entre el teatro de General Eléctrica y el de Rodrigo García, aunque este paralelismo se refiere más al fondo que a la forma del teatro que ambos practican.

El teatro gallego está representado por dos compañías vinculadas a dos salas alternativas de

PROGRAMACIÓN

-*Una juventut europea*. Compañía General Eléctrica. Días 3, 4 y 5. Sala Cuarta Pared.

-*Once*. Compañía Derevo. Días 4, 5 y 6 de febrero. Sala Triángulo.

-*Cómeme cruda*. Compañía La Sal Teatro. Días 5 y 6. Sala Pradillo.

-*The Queen is Dead*. Matarile Teatro. Días 10-13. Cuarta Pared.

-*Hero.es*. Teatro Chévere. Días 12 y 13. Triángulo.

-*Lucrecia y el escarabajo dicien-te*. Compañía Lucas Cranach/Carlos Marquerie. Días 17, 18, 19 y 20. Cuarta Pared.

-*Roadmental, Sweetbread*. Compañía Station House Opera. Día 18, 19 y 20. Cuarta Pared.

-*Todos contentos*. Compañía El Descueve. Días 18, 19 y 20 de febrero. Triángulo.

-*Monos locos y otras crónicas*. Compañía Magryana. Días 24, 25 y 26. Triángulo.

-*Braindance*. Compañía Gilles Jobin. Días 25-27. Cuarta Pared.

-*¿Qué? Nada*. Compañía El Canto de la Cabra. Días 29 de febrero, 1, 2, 3 y 4 de marzo. El Canto de la Cabra.

-*La metamorfosis*. Compañía Teatro Triángulo. Días 1, 2, 3, 4 y 5 de marzo. Triángulo.

-*Qfwfq. Una historia del universo*. Teatro Meridional. Días 3, 4 y 5 de marzo. Cuarta Pared.

ESPECIAL AEROWAVES

Del 11 al 13 de febrero.
Cuarta Pared

-*Un movimiento de más*. Ana Buitrago.

-*We Don't Have Video Yet*. Cía. ¿Qué tal estás?.

-*The Lilac Ant-eater*. Réka Szabó.

CICLO EXTRA-ESCENAS:

-*¡Haberlos quedado en casa, capullos!* Rodrigo García. 1, 22, 25, 28 de febrero y 2 y 5 de marzo. Varios espacios.

-*Chicharras*. Pep Llopis. 1 de febrero. Círculo de Bellas Artes.

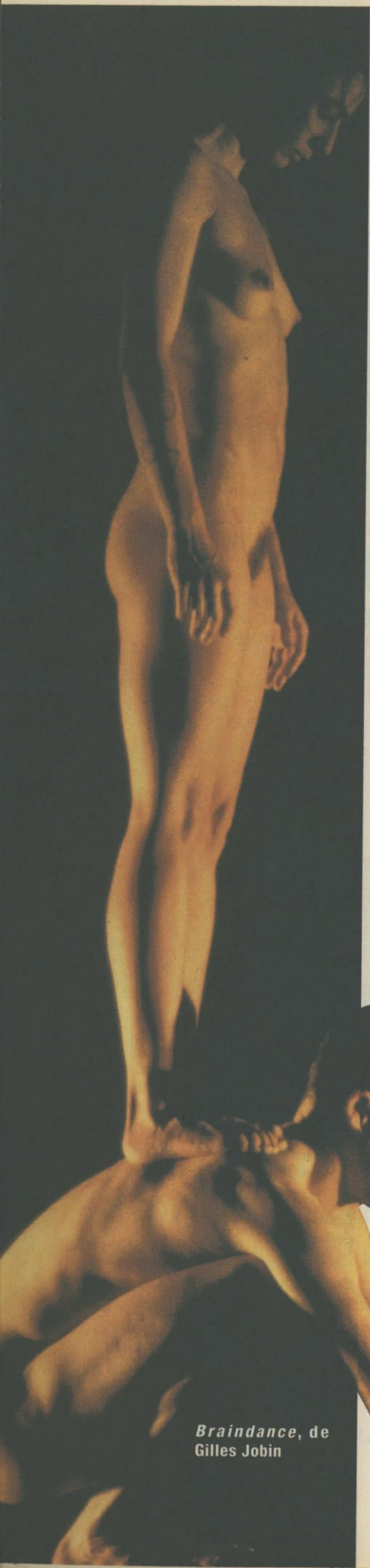
-*Transformations*. Marina Donderis. 1 de febrero. Círculo de Bellas Artes.

-*¡Que no estamos locos!* Nekane Santamaría. 1 de febrero. Círculo de Bellas Artes.

-*Multi(s)me*. Compagnie Tanzplantation. 29 de febrero. Instituto Francés.

-*Un ensayo en observación*. Juan Sánchez. 2 de marzo. Cuarta Pared.

En el festival estrenan este año autores vinculados a la escena alternativa como Federico del Barrio, Carlos Marquerie, Alfonso Pindado o Fernández-Lera



Braindance, de Gilles Jobin

Santiago de Compostela: Matarile Teatro, de la sala Galán, presenta *The Queen is dead*, quizá el espectáculo más conseguido de Anna Vallés. Y teatro Chévere, la compañía titular de la sala La Nasa, que estrena *Hero.es*, una recreación de mitos y héroes en la era de internet. Sal Gorda, de Andalucía, optan por un teatro de payasadas esperpénticas, inspirado en textos de Eduardo Galeano y Charles Bukowski: *Cómeme cruda*.

Una obsesión

De Madrid estrenan nombres vinculados al teatro alternativo de siempre: Carlos Marquerie y su compañía Lucas Cranach vuelve con su nuevo trabajo, *Lucrecia y el escarabajo dicente*, basado en un personaje que ya se ha convertido en obsesión para el director. Otro autor del que hace tiempo que no se veía nada es Antonio Fernández Lera, que estrena *Monos locos y otras crónicas*. Y Alfonso Pindado, director de la sala Triángulo, que presenta uno de los textos más adaptados a la escena: *La metamorfosis*, de Kafka. Su versión, dice, "se ha centrado en desarrollar los conflictos personales que surgen en la familia", con un resultado que tiene mucho de didáctico y, a la vez, supone un gran esfuerzo interpretativo para los actores.

Y la compañía El Canto de la Cabra llevan a escena el cuarto trabajo del dramaturgo Federico del Barrio: *¿Qué? Nada*, estrenado con gran éxito en Barcelona. En el se plantea la natural dificultad que tiene el hombre para aceptar su destino y enfrentarse a la muerte. Protagonizado por Juan Úbeda y Elisa Gálvez, el montaje nada tiene que ver con el anterior trabajo (*Cain*) "porque es precisa-



Elisa Gálvez:
"Buscamos no ser complacientes, trabajamos para acercarnos a un público inquieto, no nos da miedo desagradar"

Harold Pinter

Desde hace tres años La Alternativa dedica también un ciclo a un dramaturgo que ha destacado por su innovación. Tras Müller, Koltès y Beckett, le toca el turno a Harold Pinter. La puesta en escena de *Tierra de Nadie* (que dirige Paco Vidal), *La Penúltima* (Roberto Cerdá), *El camarero ausente* (Denis Rafter), *El amante* y *La colección* (Vicente León), contribuirán a clarificar la obra del autor inglés, así como la lectura dramatizada de otras tantas piezas y las conferencias, debates y mesas redondas que se organizarán en la sala Pradillo.

Por último, el ciclo Madrid Abierto recupera aquellas obras presentados a lo largo de 1999 con éxito y cuya reposición supone una última oportunidad para verlos. Entre la selección figuran algunos de las mejores obras que han desfilado por las salas alternativas como *El sueño de una noche de verano* de Morboria, *De frailes y monstruos*, de Dante; *Diktat*, por Ensayo 100, *Solos*, por Michelle Mann y Francesc Bravo o *El coloquio de los perros*, de Cachivache.

Liz PERALES

FRANCOFRANK (1)

LONDRES

PARIS (1)

NEW YORK

TOKIO

ZÜRICH

OTRAS BOLSAS

MERCADO AMF DE RENTA FIJA

MERCADO LATINOAMERICANO LATIBEX

Boceto de Rodrigo García de una escena de ¡Haberos quedado en casa, capullos!

“¡HABEROS QUEDADO EN CASA...”

Siguiendo con la continua búsqueda de nuevos formatos y contenidos que caracteriza el trabajo de La Camicería Teatro, Rodrigo García nos invita en su última propuesta a pasearnos por un puñado de espacios no-teatrales en los que, más que ficciones, nos encontraremos ante un conjunto de incidentes con ánimo de serial alternativo. Teatro visual, provocación, reflexión en voz alta y un sentido del humor muy particular son algunos de los ingredientes.

A juzgar por las últimas creaciones de García, el texto se ha convertido en el esqueleto principal de su ideario teatral. Ha dejado de ser un elemento de caos que luchaba por un sitio con los demás elementos escénicos para convertirse en la batuta de sus piezas.

En *¡Haberos quedado en casa, capullos!* coloca a sus actores en espacios reales en los que el texto, una serie de cinco monólogos sin relación entre ellos, será el único punto de enganche en unas localizaciones inusuales: una galería de arte, un *sex shop*, un escaparate de un centro comercial, la Casa de América y el Círculo de Bellas Artes. En cada uno de estos encuentros, un personaje realizará un monólogo con un único elemento en común: estar acompañado de un niño, testigo y parte de todo lo que ocurre. Además de una misteriosa pecera con un animal distinto en cada incidente, una de las claves de la serie, que acabará deparan-

do alguna sorpresa no apta para todos los públicos.

“¿Qué pasa cuando la historia no surge exactamente de la cabeza del autor, ni de los gestos de los actores, sino del espacio donde transcurre el acontecimiento?”, se pregunta el autor y director. “¿Y qué pasa si hoy presenciarnos un incidente en un *sex shop*, mañana en una galería...? ¿Cómo se construirá la narración? Por eso esta caprichosa idea de no actuar por una vez en salas de teatro y de hacerlo en representaciones únicas que no se vuelvan a repetir. Para ver cómo influye el lugar y la idea de serie en la organización narrativa”.

Testigo mudo

La presencia del niño permite imaginar al propio autor metiéndose en la mirada de ese testigo, a veces mudo, y gancho del espectador. Algo ya presente en *Conocer Gente, Comer Mierda*. “Me gusta meter niños”, dice este dramaturgo, “me gusta lo que un niño tiene que ver, escuchar, y que sea una especie de llamada de atención. Pero en esta ocasión creo que tiene más un rollo casi minimal...”. De hecho, si uno se atiene a los elementos de todo buen serial, hay siempre un montón de pistas falsas, repartidas a propósito para confundir al espectador.

Por eso conviene estar atentos a lo que se cuenta en estos monólogos. Sobre todo, por el agudo sentido del humor de García y los

zarpazos con los que llama la atención. “El discurso tiene que decir cosas importantes, y cada uno será independiente... Los monólogos serán agresivos, con humor, como fotografías en las que te encuentras a un tío en un escaparate, con un niño, que habla, y habla, o en el *peep show*, mientras que los espectadores se meten en las cabinas...”. Estos son los espacios seleccionados por el autor y su percepción de ellos:

22 de febrero. 23 horas. Galería Salvador Díaz. “¿Qué hacen estos tipos allí, si el arte no les interesa en absoluto?”.

25 de febrero. 21 horas. Círculo de Bellas Artes. “La Sala de Columnas es el espacio indicado para un funeral”.

28 de febrero. 23 horas. Escaparate del Mercado de Fuencarral. “El sueño de cualquier consumidor: estar encerrado de noche en un mercado a reventar de tiendas”.

2 de marzo. 21 horas. Casa de América. “No me interesan los espacios que están abiertos al público, sino un salón magnífico...”

5 de marzo. 23 horas. Sex Shop Mundo Fantástico. Calle Atocha. “Cuando se abran los ventanucos de las cabinas privadas donde estará el público..., quién sabe qué se encontrará. Si algo horrible o algo estimulante... Es un entretenimiento al que estais invitados”.

Michel ROLLAND

CICLO HAROLD PINTER

Sala Pradillo

–*Tierra de nadie*, dirigida por Paco Vidal. Desde el 22 hasta el 25 de febrero.

–*La penúltima*, por Roberto Cerdá. Desde el 27 hasta el 1 de marzo.

–*El camarero ausente*, dirigida por Denis Rafter.

–*El amante y La colección*, por Vicente León. Del 3 al 5 de marzo.

Lecturas Dramatizadas:

–*Paisaje*. Dirección: Charo Amador. Día 23 de febrero. –*Un ligero dolor*. Dirección: Juan Pastor. Día 25 de febrero. –*De Cenizas en cenizas*. Dirección: José Sanchis Sinisterra. Día 28 de febrero. –*Noche de juerga*. Dirección: Paca Ojea. Día 1 de marzo.

Conferencias:

–*¿Quién es Pinter?*, por Michael Billington. Día 21 de febrero. –*Pasado y presente en/de la obra de Harold Pinter*, por Pilar Zozaya. Día 29 de febrero.

Mesas redondas:

–*Pinter, poeta de lo cómico a lo trágico*. Organiza: E.C.R.I.T. Día 24 de febrero. –*Presencia de Harold Pinter en el Teatro Español*. Organiza: Asociación de Autores de Teatro de España. Día 28 de febrero.

CICLO NUEVOS DIRECTORES

–*Como los griegos*. Por Alfredo Sanzol. 15 y 16 de febrero. Triángulo. –*Metropolitano (Reconstrucción)*. Director: José Bornás. 22 y 23 de febrero. Cuarta Pared. –*La mano en el frasco, en la caja, en el tren*. Director: Andrés Beladiez. 14 y 15 de febrero. Pradillo.

MADRID ABIERTO

El sueño de una noche de verano. Morboria Teatro. 8 de febrero. Pradillo. –*La ciudad sitiada*. Micomición. 8 de febrero. Cuarta Pared. –*Pase sin entrar*. Teatro de la Esquirla. Día 9. Pradillo. –*Ha pasado un ángel*. Paloma Díaz. Día 9. Cuarta Pared. –*Diálogos en el paraíso*. Cambaleo teatro. Día 9. Triángulo. –*De frailes y monstruos*. Dante. Día 10. Pradillo. –*Diktat*. Ensayo 100. Día 10. Ensayo 100. –*Por una manzana*. Curro danza-teatro. Día 10. Triángulo. –*Solos*. Michelle Mann y Francesc Bravo. Día 11. El Canto de la Cabra. –*Tras el amor*. La torre infiel. Día 11. El Montacargas. –*El coloquio de los perros*. Cachivache. Día 11. Triángulo.

"EL GORDO Y EL FLACO"

CRISIS EN EL RUEDO MA

Juan Mayorga presenta el 5 de febrero, en Rivas-Vaciamadrid, *El Gordo y El Flaco*, una pieza en la que se interna por primera vez en el territorio del humor y cuya producción ha acometido el actor Pepe Viyuela. La obra trata del misterio del matrimonio y de la capacidad ilimitada que tiene la pareja para hacerse daño, y lo realiza a través del clásico dúo que fueron Oliver Hardy y Stan Lauren, dos personajes extravagantes identificados con el absurdo y la pantomima que Mayorga siempre ha relacionado con determinadas formas de la complicada relación sentimental.



Torrijo y Mosquera son el "gordo" y el "flaco", respectivamente

TRIMONIAL



MERCEDES RODRÍGUEZ

Esta temporada está siendo una de las más fructíferas para Juan Mayorga. Tras estrenar en el Centro Dramático Nacional con *Cartas de amor a Stalin*, ha continuado en la Casa de América con una breve pieza de tono kafkiano incluida en *Cabaré Borges*, para proseguir ahora con una rara comedia sobre el matrimonio que rompe con el tono de ese teatro de ideas al que nos tiene acostumbrados: *El gordo y el flaco*. La obra se estrena el próximo día 5 en el Centro Covibar de Rivas-Vacía Madrid (Madrid) y está producida por El Vodevil, la empresa del actor Pepe Viyuela.

"Siempre he visto a El Gordo y el Flaco como un matrimonio y me parecía inconcebible que se pudieran separar. De eso trata mi obra, de qué ocurre si uno de los dos decide marcharse y el otro no lo deja porque lo importante es la y griega que les une", explica el autor.

Con este planteamiento inicial, el matrimonio de Stan Lauren y Oliver Hardy viaja hacia el naufragio repitiendo los conflictos de cualquier pareja. El Flaco quiere separarse pero el Gordo hace lo imposible para evitarlo: primero ensaya la seducción, más tarde la presión sentimental y finalmente la violencia.

Abandono físico y paro

Hay varios elementos que contribuyen a acentuar la crisis de la pareja. Uno de ellos es el desempleo, ya que hace tiempo que no les ofrecen hacer películas. En este sentido, el Gordo vive obsesionado con memorizar diálogos de sus primeros films, con la idea de que volverán a llamar a su puerta y podrá demostrar de lo que es capaz. También cree que el deterioro de su relación se debe a que ambos se han abandonado físicamente, por lo que tienen que ponerse en forma. Él debe ganar kilos y el Flaco mantener la línea.

"En definitiva, es una historia sobre el misterio del matrimonio, sobre esa capacidad ilimitada de

Juan Mayorga: "El humor de los personajes procede de la utilización absurda del lenguaje. He trabajado la pantomima y el gesto así como las técnicas clown"

hacerse daño que tienen las parejas, sin olvidar que es una obra que pretende ser divertida y que tiene un final feliz, aunque yo no me atrevo a clasificarla de comedia", subraya el autor.

Mayorga ha situado a los dos actores en la habitación 666 de un hotel y allí ensayan una lógica del absurdo que le hace considerar "que con esta obra he alcanzado un punto de teatralidad que quizá no he alcanzado en obras anteriores. Me refiero a la teatralidad que impulsa al espectador a mirar y escuchar con atención".

También habla de la enorme libertad con el lenguaje que *El gordo y el flaco* le ha procurado: "Son dos personajes extravagantes, que emplean un lenguaje disparatado, propio, cuyo humor procede de la utilización absurda de las palabras, al estilo de los hermanos Marx. Los personajes me han permitido trabajar la pantomima y el gesto y he tenido en cuenta las técnicas clown porque ellos son dos payasos capaces de crear magia, de sugerir imágenes con objetos muy simples".

El autor no cree que la pieza se distancie mucho de su teatro anterior: "No es un cambio tan grande, quizá hay un mayor interés por la fisicidad de los personajes pero no es tan diferente a *Cartas de amor a Stalin*, donde también se habla de amor y violencia. Además, comencé a escribirla al mismo tiempo que acababa *Cartas...*"

Un proyecto personal

En la empresa de llevar a escena esta pieza se han visto involucradas personas muy cercanas al círculo del autor. Luis Blat, ex ayudante de dirección de Adolfo Marsillach en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ha dirigido la obra, con un resultado muy satisfactorio para el dramaturgo, ya que según cuenta, "me ha sido muy fácil dialogar con él y me ha permitido reescribir el texto una vez en las tablas". Para Blat, según escribe en el programa de mano, la obra de Mayorga "era un reto fascinante por la singularidad del humor que despliega y la dificultad de presentarla como se merece". Respecto a los actores que dan vida a este singular matrimonio figuran José Luis Torrijo, en el papel de El Gordo, un actor formado en La Abadía, y José Luis Mosquera en el teatro alternativo.

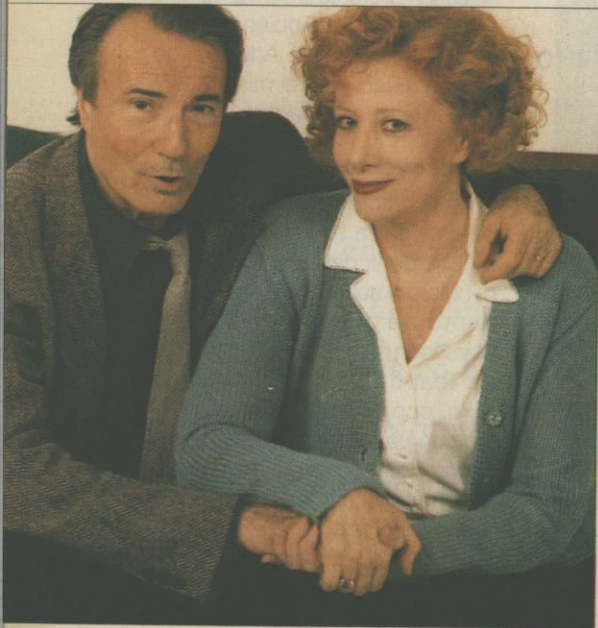
Pero ha sido el empeño de Pepe Viyuela quien ha impulsado su puesta en escena desde que leyó el borrador de la obra: "Cuando la leí vi una historia muy clásica, sobre un tema eterno, pero contada de una forma muy diferente. Además, comprobé que Mayorga comenzaba a introducir el humor y lo hacía con un planteamiento original, irónico y mordaz. Me entusiasmé y quise protagonizarla, pero otros compromisos profesionales me lo han impedido". Viyuela no se ha desentendido del proyecto, lo ha impulsado desde su productora El Vodevil que, según dice, "no busca tanto beneficios económicos como promocionar nuevos creadores".

L. P.

ESCENAS DE MATRIMONIO

de Ingmar Bergman. Murcia (29 y 30 de enero) y Alcorcón (5 de febrero).

Más conocido por su obra cinematográfica, Ingmar Bergman ha desarrollado una importante labor teatral en su país. Actores que también le han acompañado en la gran pantalla (Liv Ullman o Max Von Sydow) han trabajado con él en montajes como *La señorita Julia*, *Casa de muñecas*, *Rey Lear* o *Las bacantes*. *Escenas de matrimonio*, adaptación teatral de la película homónima del director, se estrenó hace dos semanas en Sevilla



José Luis Pellicena y Magüi Mira

y ahora recorre diversas plazas. De la pieza se han hecho numerosas versiones (en Londres, París, Tel Aviv, Montreal, Buenos Aires ...) y siempre dirigidas por Rifa Russek, la actriz que la protagonizó a las órdenes de Bergman y a quien el director sueco confió desde ese momento la dirección en exclusiva. También ha dirigido la versión española, que firma Emilio Hernández (actual director del Centro Andaluz del Teatro). La obra permite a los dos actores que la protagonizan medir sus fuerzas y a ello se entregan Magüi Mira y José Luis Pellicena, dos veteranos de nuestra escena. Dan vida a una pareja en edad madura que tras su divorcio vuelven a encontrarse: repiten peleas, protagonizan escenas de pasión, se cuentan sus nuevos amores. Con gran ironía se ofrece el retrato de un matrimonio de clase media en el que muchos espectadores se van a ver reflejados y del que el propio Bergman dijo: "Han ido creciendo contradictorios, a veces inquietantemente infantiles y otras suficientemente maduros. Dicen muchas tonterías y sólo de vez en cuando se les ocurre algo sensato". Tras Murcia y Alcorcón, la obra viajará a La Rioja y el País Vasco.

ADE TEATRO N.78. 1.500 ptas.

La revista de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) dedica su número de invierno al teatro puertorriqueño, representado por dramaturgos como Carlos Canales, José Luis Ramos Escobar, Myrna Casas, Aleyda Morales y Roberto Ramos-Perea, del que se publica su obra *Avatar*. Además, la revista ofrece la crónica detallada de un supuesto plagio: Lucía Sánchez, galardonada con el María Teresa León en 1994 por *Lugar común* (premio instituido por la ADE), ha renunciado al galardón tras ser demandada, entre otros, por Israel Horowitz y Noëlle Renaude, dos dramaturgos franceses que la acusan de plagio. La demanda también afecta a la ADE, que publicó la obra. Por otro lado, la revista expone el pensamiento y las tesis teatrales del creador y pedagogo Luis de Tavira. Reseñas de montajes y festivales completan el número.

EL PATEO Número 51. 500 pesetas

Una nueva revista de artes escénicas siempre es bienvenida al páramo editorial que es este sector. Se llama "El Pateo" y es una iniciativa de la Asociación de Empresas Productoras de Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid (ARTEMAD). Como su cabecera indica, la revista no sólo pretende servir para promocionar empresas e iniciativas, también quiere ser una mirada crítica a lo que se hace en nuestra escena. Así dice el editorial: "Nos preocupan la cada vez mayor dificultad de que todos los creadores puedan llegar a todos los ámbitos de nuestras Comunidades, el excesivo proteccionismo, los monopolios empresariales, el intrusismo aficionado o el de las 'bonitas y famosas caras', el retraimiento del Ministerio de Educación y Cultura ...". Un reportaje sobre la danza contemporánea de Madrid, la crónica del dramaturgo Alfonso Armada sobre el teatro de Nueva York, un divertido análisis sobre las categorías de 'bolos' que sufren los artistas y un artículo sobre el teatro amateur se incluyen en este primer número.

EL AMBIDEXTRO N. 25

El último número del boletín informativo de la Asociación de Malabaristas de Madrid informa de la nueva carpa, mucho más grande que la anterior, que han instalado en su sede de la Casa de Campo. Además, da cuenta de los viajes y bolos de los artistas vinculados a la asociación: por ejemplo, el gran malabarista Iris trabaja ahora en el Cirque Plume, uno de los mejores de Francia. Se incluyen novedades circenses y los cursos de malabares, acrobacia, equilibrio y danza que se imparten en la carpa.

SOLA EN LA OSCURIDAD

de Frederick Knott. Teatro Real Cinema, de Madrid (a partir del 4 de febrero).

Con sólo tres obras, Frederick Knott es un caso especial dentro del mundo teatral. *Crimen perfecto* –adaptado al cine por Hitchcock– y *Se ha escrito un crimen* –versión televisiva que no ha dejado de triunfar en las pantallas de todo el mundo– han sobrepasado las fronteras del éxito, pero quizá *Sola en la oscuridad* –estrenada en Broadway en 1966 y protagonizada por Lee Remick y Robert Duvall, y dirigida por Mike Nichols, nominados a los premios Tony de aquel año– haya sido una de las piezas teatrales de género policíaco más representada en todos los lugares del mundo y recordada por muchos gracias a la versión cinematográfica que protagonizaron Audrey Hepburn, Alan Arkin y Richard Crenna. Ahora, y en nuestro país, es Cristina Higuera y su compañía Nueva Comedia las que llevan la obra a escena. La actriz ha contado con la colaboración de la ONCE para que su personaje, el de una mujer ciega, resulte verosímil. Y así, tendrá que enfrentarse sola a tres asesinos que entran en su casa. Producida por Pentación, la obra está dirigida por Ricard Reguant y completan el reparto Carlos Kaniowsky (en el papel de Harry Roat), Luisa Torregrosa, Martín Garrido, Pablo Viña, César Díaz y Montse Núñez.

LA COSTILLA DE ADÁN

de Carmen Rico-Godoy. Teatro Ayala, de Bilbao (29 y 30 de febrero)

Ernesto Caballero ha dirigido la adaptación teatral de los relatos con los que Carmen Rico-Godoy compuso *La costilla de Adán*, relatos que Paco Sanguino y Rafael González han escrito para el teatro manteniendo el caústico e irónico humor que caracteriza la obra de la autora. Cuatro actrices aragonesas –Marisa Nolla, Cristina de Inza, Rosa Lasierra y Nuria Herreros– protagonizan una sucesión de once historias en las que se trata de forma desenfadada de la situación de muchas mujeres de hoy que tienen que reinventar una manera nueva de estar en el mundo y al mismo tiempo mantener los prototipos femeninos que la cultura y la educación transmite. Para subrayar el esquizofrénico papel adjudicado a la mujer de hoy, el montaje se ha concebido como un escaparate en el que las actrices se comportan como maniqués y que incluso recuerda a algunos programas televisivos de teletienda. Una comedia que se sostiene con el trabajo interpretativo de las actrices, las cuales actúan en un registro que huye del teatro farsesco y persigue la verosimilitud. La obra se presenta en el Teatro Ayala, de Bilbao, hasta el 30 de enero.



50 AÑOS DE LA BERLINALE
**EL MAR SOBRE
BERLÍN**

Ángela Molina en *El mar*, de Agustí Villaronga, el único film español que compete en Berlín

CINE

Panorama español en Berlín **56-58** "El asfalto de Madrid", por Daniel Calparsoro **59** Jeanne Moreau. "Un corazón en brasas", por Jorge Berlanga **60-61** Fritz Lang, el maestro de las tinieblas **62-64**



EL OSO DE ORO CUMPLE CINCUENTA AÑOS

PANORAMA ESPAÑOL

La Berlinale cumple cincuenta años. A partir del 9 de febrero, y durante diez días, todas las miradas del cine internacional estarán puestas en la capital alemana, especialmente las de cinco directores españoles. En la sección oficial, competirá la última cinta de Agustí Villaronga, *El mar*, que viaja a Berlín acompañado por Gerardo Vera (*Segunda piel*), Daniel Calparsoro (*Asfalto*) y Patricia Ferreira (*Sé quién eres*), cuyas cintas se proyectarán en la prestigiosa sección Panorama. Además, *Manolito Gafotas*, de Miguel Albadalejo, competirá en el certamen paralelo de cine infantil. El director de *Asfalto* reflexiona en estas páginas sobre las principales motivaciones de su última película.



El cuarto largometraje de Agustí Villaronga, *El mar*, es la única española que competirá en la sección Oficial

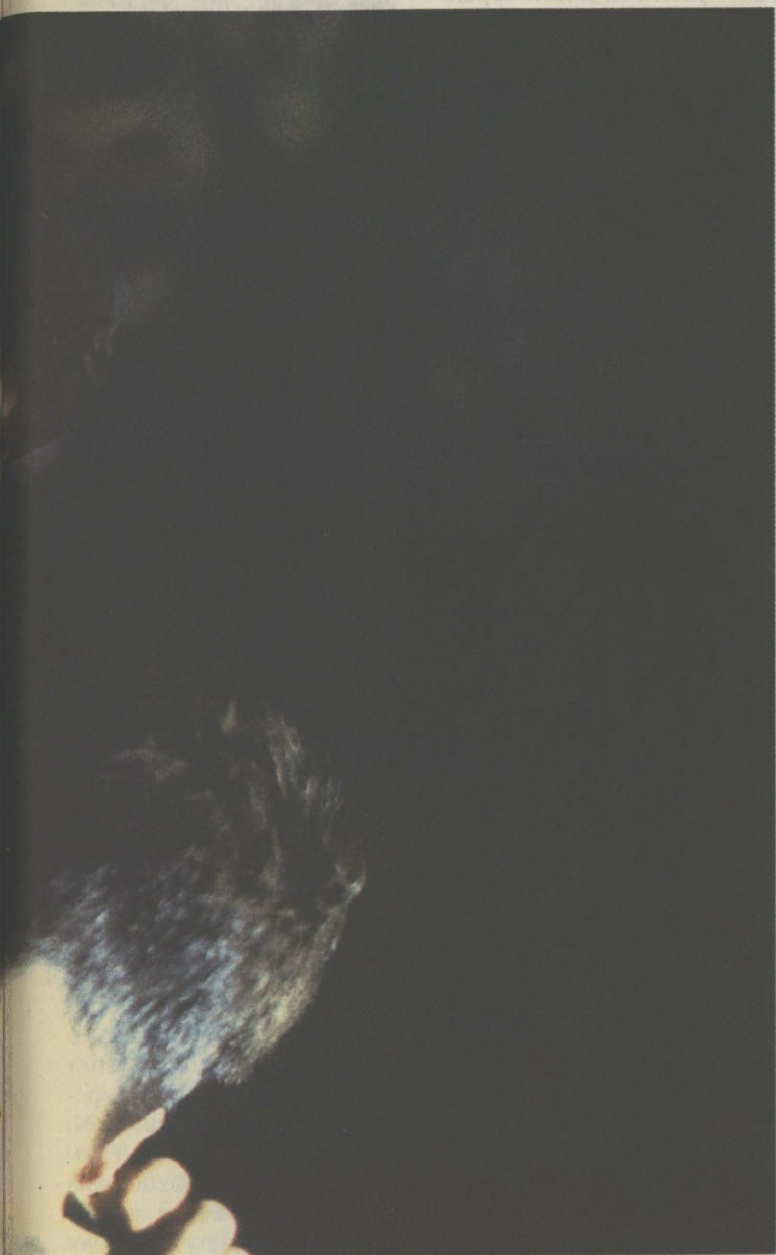
Berlín abre la temporada de los grandes festivales de cine, aquellos en los que productores y directores de todo el mundo quieren estar presentes. La razón es sencilla: a diferencia de otros certámenes, la importancia de la Berlinale, junto a los festivales de Cannes y Venecia —que se celebran durante los meses de mayo y septiembre,

respectivamente—, no sólo reside en los prestigiosos premios que otorga (simbolizados en los populares "Osos"), sino en el mercado paralelo que se suscita en torno a él. "Sin duda —afirma el productor Andrés Vicente Gómez, que acude al festival con la película *Segunda piel* bajo el brazo—, ir a Berlín no es un simple paseo. Es un festival im-

prescindible, en torno al cual se genera un auténtico mercado cinematográfico, donde los canales de distribución más importantes están siempre presentes, y donde las películas no sólo se proyectan sino que además se pueden vender a mercados internacionales".

El privilegio de ser la única película procedente de España que

EN BERLÍN



competirá en la sección oficial de la Berlinale ha recaído sobre *El Mar*, de Agustí Villaronga. No es la primera vez que el realizador mallorquín participa en el festival de la capital alemana. En 1986 estuvo presente en la sección Oficial Panorama con *Niño de la luna*, momento que Villaronga recuerda con especial simpatía: "Le tengo mucho

cariño a Berlín, y resulta emocionante volver, porque la crítica y el público alemán aupó mucho mi segunda película, y espero que ocurra lo mismo en esta edición". El cuarto filme de Villaronga está basado en la novela homónima del novelista desaparecido Blai Bonet. Protagonizada por actores desconocidos y una breve interpretación

de Ángela Molina, la acción se situó en Mallorca, donde dos niños, testigos mudos de la guerra civil, se reencuentran diez años después en un sanatorio para tuberculosos. "Creo que es una película bastante adecuada para la Berlinale —aventura el director—, porque se trata de un certamen que por su tradición atiende a películas más pequeñas y de una temática más intimista que otros festivales. Aunque sé que la crítica puede ser implacable, y que siempre es un riesgo estrenar las películas en festivales tan multitudinarios, yo confío mucho en *El mar*, y estoy seguro de que va a suscitar reacciones muy positivas". La producción de *El mar* ha corrido a cargo de Massa D'Or, si bien en el proyecto original estuvo inmersa la productora de Pedro Almodóvar. "Cuando terminé el guión —explica Villaronga—, se lo dí a Pedro Almodóvar y le gustó mucho. El Deseo estuvo durante un año y medio formando parte de la producción, pero en un momento dado, y por razones que desconozco, se retiró del proyecto".

El cielo es el límite

La condición industrial del certamen, que a los cincuenta años de existencia trasciende ampliamente sus pretensiones artísticas, es algo que siempre ha promocionado al director del festival, Moritz de Hadeln. Él fue quien en 1980 nombró a Manfred Salzgeber para organizar el apartado Panorama (en la que este año participan varias películas españolas, y en cuyo saco se incluye también el último filme protagonizado por Leonardo DiCaprio, *La playa*, de Danny Boyle). Esta sección se ha consolidado a lo largo del tiempo como el marco perfecto para dar a conocer a las distribuidoras el cine que se verá durante el año, y una oportunidad inmejorable para que los canales de distribución compren los trabajos que puedan interesarles. Moritz de Hadeln, además de a las pelí-

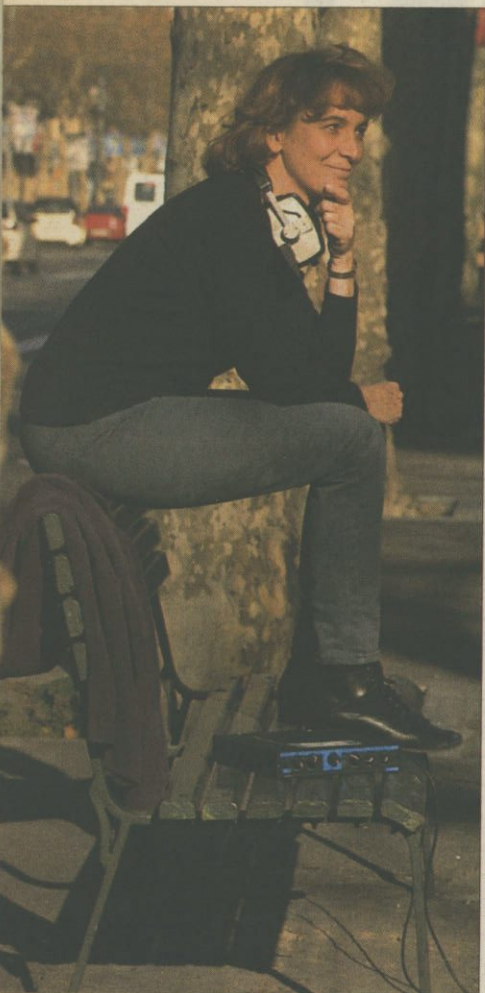
culas invitadas a la sección Panorama, siempre ha prestado una especial atención al filme que dará el pistoletazo de salida al certamen, el primer filme en una carrera de diez días, durante los cuales se proyectarán casi un centenar de películas.

Para celebrar el cincuenta aniversario del Oso de Oro, quizá no podría haber encontrado mejor película que el último trabajo del cineasta Wim Wenders, *The Million Dollar Hotel*, que cuenta con un reparto de lujo: Mel Gibson, Milla Jovovich (a quien se le recuerda en *El quinto elemento*) y Jeremy Davies (que tuvo un papel destacado en *Salvar al soldado Ryan*). De Hadeln sostiene que se siente "especialmente encantado de que sea uno de los directores más respetados de Alemania quien abra la cincuenta edición de la Berlinale, y que además sea el segundo año consecutivo que un filme de raíces alemanas tenga el honor de hacerlo". El guión de *The Million Dollar Hotel* está basado en una idea original del músico Bono, el carismático líder de U2, para quien el hotel que da nombre a la película tiene un especial significado, pues fue en su azotea donde hace trece años rodó el vídeo-clip *Where the Streets Have No Name*. La trama del filme se sitúa en el año 2001 en la ciudad de Los Ángeles, donde Mel Gibson interpreta a un agente federal que investiga la muerte del hijo de un magnate. "No creo que exista un festival más adecuado para estrenar la película que el de Berlín —ha declarado Gibson—, y además es una forma estupenda de rendir homenaje a las veinte películas que ha realizado Wenders durante los treinta años de su carrera cinematográfica".

Después de este aperitivo, la calidad del cine que acudirá a Berlín, en donde estarán representados prácticamente todos los países con tradición cinematográfica, tiene su límite en el cielo. Por lo que le toca al cine español, éste no sólo con-



PANORAMA ESPAÑOL EN BERLÍN



MARÍA JOSÉ FRASERO

Patricia Ferreira: "Para una ópera prima es muy importante ir a la Berlinale, porque me indica que he hecho algo que puede interesar a alguien"

tará en la sección Panorama con la participación del tercer filme de Gerardo Vera, sino que le acompañan el último trabajo de Daniel Calparsoro, *Asfalto*, y la ópera prima *Sé quién eres*, de Patricia Ferreira. En la prestigiosa sección participan como invitados los nuevos trabajos de cineastas ya consolidados, y además sirve de escaparate para nuevos talentos. Aunque las películas que se proyectan en Panorama no participan en la sección oficial a concurso, tienen opción a diversos galardones, como el premio del Público, que en la edición anterior recayó sobre la magnífica *Solas*, de Benito Zambrano.

Berlín supuso el gran espaldarazo para Zambrano, y fue donde comenzó su carrera imparable en la cosecha de galardones y reconocimientos. Algo similar ocurrió con *Abre los ojos*, de Amenábar, y con la primera película de Calparsoro, en 1995. "Acudir con *Salto al vacío* a Berlín —comenta Calparsoro— fue un bombazo, porque me di a conocer y además conseguí distribución para la película. Ahora han pasado cinco años y he hecho tres películas más, pero volver a la Berlinale me llena de emoción porque me encuentro en un momento muy parecido a cuando empecé, es decir, que con *Asfalto* abro la puerta a una nueva etapa en mi cine, ya que mis dos anteriores películas eran como una continuación de la primera y es como partir de cero, igual que en 1995". Su cuarto filme, en efecto, protagonizado una vez más por su musa, Najwa Nimri, que protagoniza una relación triangular con Juan Diego Botto y Gustavo Salmerón, deja de lado las constantes que hasta ahora definían su cine. Por primera vez, Calparsoro se aleja de las historias centradas en el País Vasco, para descender a Madrid, donde recrea una historia de dos rateros desengañados

FESTIVAL PARALELO

Para celebrar conjuntamente el cincuenta aniversario del festival y el comienzo del milenio, los organizadores de la Berlinale, además de estrenar sede —en la Postdamer Platz, el corazón de la capital— han incrementado la participación en el festival paralelo destinado a las producciones infantiles. Renate Zylla, directora del Festival de Cine Infantil, se muestra asombrada de la "gran cantidad de producciones que tendrán espacio este año, y que provienen de 15 países distintos. Un país tan pequeño como Bélgica tiene dos películas en el programa, Irán contribuye con un filme arriesgado de temática inusual, y países como España y Finlandia, que ya han tenido representación en anteriores ediciones, exhiben estilos individuales muy asombrosos". Sin duda se refiere a una de las mejores películas españolas que se ha estrenado en nuestras pantallas durante 1999: *Manolito Gafotas*, de Miguel Albadalejo. Basada en el popular personaje de Elvira Lindo, el guión realizado al alimón por el director y la escritora, viene avalado por su éxito en taquilla y por el aplauso general de la crítica especializada, además de contar en el reparto con las interpretaciones de Adriana Ozores y David Sánchez del Rey.



del mundo, atrapados en la gran ciudad y en un amor a tres bandas.

"Aunque la reacción del público siempre es un misterio, creo que es una película que puede gustar mucho en Berlín —añade el director de *Asfalto*—, porque el público que acude a las proyecciones es muy joven y suele estar interesado en el pro-cine, es decir, el cine contemporáneo y sin pretensiones metafísicas, que se hace para que el espectador disfrute, y no para suscitar pensamientos profundos. Eso es precisamente lo que ofrece mi película". Además de conocer al público alemán, donde sus películas siempre han recibido una buena acogida en taquilla, Calparsoro está en condiciones de compararlo con el público francés y el italiano, ya que *Pasajes* participó en Cannes,

mientras que *A ciegas* se proyectó en el Festival de Venecia. "El festival de Cannes se caracteriza porque suele ser el más crítico con las películas que se presentan, donde conviene llevar cintas puramente cinematográficas, mientras que el de Venecia es un festival muy político. En todo caso, creo que la Berlinale es un marco ideal para estrenar *Asfalto* fuera de España".

Cine contemporáneo

Gerardo Vera, sin embargo, se encuentra más escéptico respecto a la acogida que pueda tener *Segunda Piel* —otra historia triangular protagonizada por Ariadna Gil, Jordi Mollá y Javier Bardem—: "Estoy muy contento con el éxito que está teniendo en España, pero sinceramente no sé con qué ojos van a ver



Javier Bardem y Jordi Mollá protagonizan una relación homosexual en *Segunda piel*

EL ASFALTO DE MADRID

esta película en Berlín. Si me cae un premio, fantástico, pero lo importante es estar allí, y que las distribuidoras tengan la oportunidad de ver la película. En realidad, es una forma de matar dos pájaros de un tiro". Aunque Vera no tiene experiencia en festivales internacionales (sus otras dos películas, *Una mujer bajo la lluvia* y *La Celestina*, no se presentaron en ningún certamen), es completamente consciente de la importancia que tiene la Berlinale como escaparate del cine, "especialmente en un apartado como el Panorama, de tanto prestigio y abierto al interés puramente cinematográfico, en el que no se pasan películas estrictamente comerciales, sino que en general se proyecta muy buen cine".

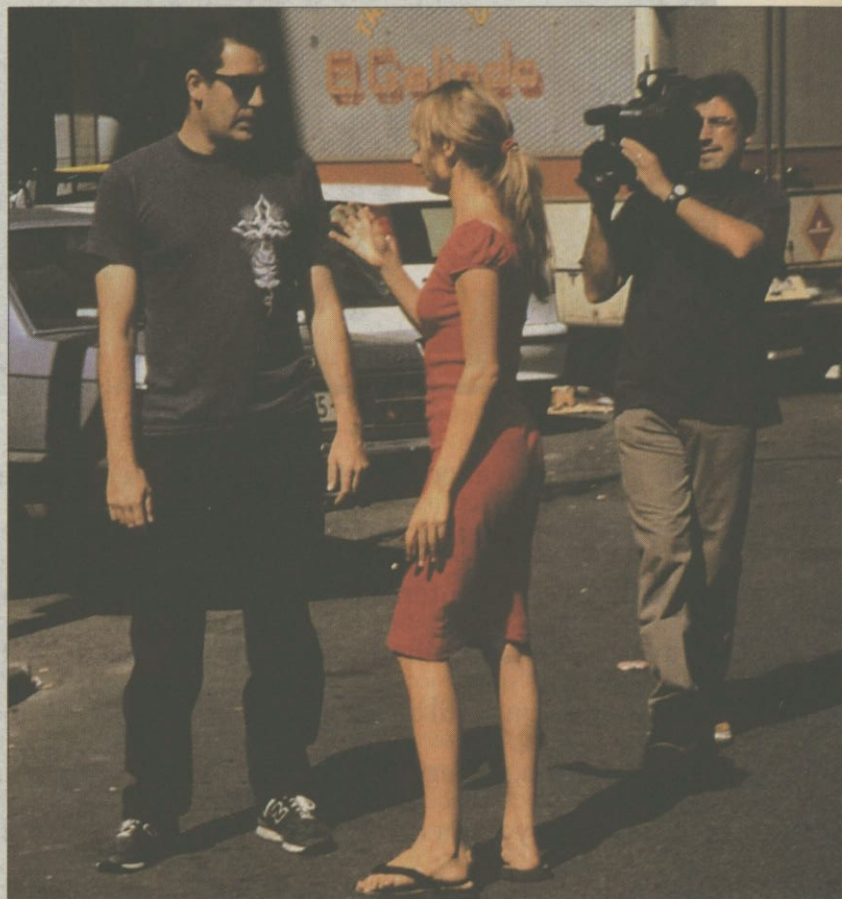
En la sección Panorama, el tercer filme español en discordia se enclava dentro de la tradición del festival berlinés de abrir las puertas a nuevos realizadores, con el propósito de definir las nuevas corrientes y el futuro del cine. Estas pretensiones le vienen como anillo al dedo a Patricia Ferreira y su primer largometraje de cine —tiene una larga trayectoria en producciones para televisión—, *Sé quién eres*, porque abre un camino en el cine español que tiene muchos adscritos en Hollywood pero que todavía está muy verde al otro lado del Atlántico: el thriller político. "Es una historia de intriga y suspense que tiene su origen en personajes de la transición española", explica Ferreira. El argumento original parte de una idea de Inés Paris y Daniela Fejerman, que Patricia Ferreira y Enrique Jiménez desarrollaron como guión. "Cuando encontré este argumento —afirma la directora—, me pareció tan espléndido que enseguida me enamoré de él. Era la historia que uno siempre desea que le cuenten". Patricia Ferreira, que recibió la noticia de su participación en el festival como regalo de Reyes, viajará a Berlín con el escepticismo propio del debutante: "En principio, festivales como la Berlinale suponen un espaldarazo importantísimo, porque enseña un poco todo lo que se está haciendo en cine por el mundo. Para una opera prima es más importante todavía, porque ir al festival ya me indica que he hecho algo que interesa al guien".

Carlos REVIRIEGO

Llegué a Madrid vía San Sebastián; es la capital, el trabajo, el dinero, los posibles contactos, las posibilidades... Para hacer cine, lo que yo quiero, hace falta mucho dinero. Hace falta Madrid. Lo consigo, y pasan cuatro años...tres películas, me caso, viajo, las críticas... buenas, malas, másimas... buenisimas. Parece que lo he conseguido; soy director de cine... gracias a mi gente, a mis rollos, a Madrid. Todas las películas las he rodado en el norte, en mi tierra, en el verde, llueve; pero vivo en Madrid...

Asfalto es donde vivo, lo que veo, lo que siento... es mi tributo a Madrid, la ciudad que me ha dado alas para ir a Berlín, a Moscú, a Cannes, a Londres, a Venecia... a Madrid. Ahora soy de Madrid. Una chica, dos chicos, una ciudad, el asfalto en agosto, cuarenta y siete grados...el enamoramiento, el amor. Quiero transmitir el olor, la movida de tres jóvenes urbanos que se han enamorado, que están enamorados. Sensual. Madrid es una ciudad sensual, la gente tiene ganas de hablar, de conocerse, de tocarse, de enamorarse. Entre tanto cemento, y asfalto, tantas plazas inauguradas por super Manzano, tantas obras y tanto caos arquitectónico, la gente pulula acelerada por las calles de Madrid. Todos con los tímpanos reventados, los labios húmedos y esa extraña ansiedad que genera adicción, que genera Madrid. El deseo. Buscando pareja, amante, infidelidad. Muy cosmopolita.

Hay actores en Madrid, uno es de aquí, el otro de Buenos Aires, la otra de Bilbao. Son profesionales. Son jóvenes; han conocido el éxito. Saben lo que es llevar el peso de una película. Les pido que aprendan a ser de Madrid; hay discusiones, cada uno tiene una idea propia de lo que es ser de aquí... yo tengo claro lo que busco. Discutimos, gano. Soy el director. Me escuchan, me entienden, les convengo... les gusta que lo haga. Lo que quiero es su intimidad. Primero hay que saber andar en la acera, luego en un paso de cebra, después por el centro de la carretera. Fiscalizar a tres personas que no son ellos, pero no por dentro, sólo por fuera. Lo de dentro, el tema, lo que importa, lo que



Daniel Calparsoro y Nawja Nimri durante el rodaje de *Asfalto*

oro suyo. Las miradas y los besos que sean de verdad. Me los dan.

Son Najwa Nimri, Juan Diego Botto y Gustavo Salmerón. A la primera la conozco, he trabajado con ella en otras ocasiones, pero nunca así. El papel está hecho a su medida; otras veces no era así, otras veces era yo, o sea yo en mujer, finalmente ella, pero ella no es así, como yo; que soy cerrado, oscuro, preocupado. Ahora lo he pensado para ella, que es sexy, ágil, abierta, valiente, sensual... la mujer de hoy en Madrid. Se llama Lucía, y sabe pisar el asfalto con sus tacones de aguja, con sus piernas largas y finas, con un mini short que vuelve locos a los transeúntes. Se respira sensualidad a su alrededor. Eso le pasa a Chino, o sea Gustavo Salmerón, que no puede resistirse, que lo trae de cabeza, que está loco por ella. Gustavo tiene una sonrisa que te abre el corazón; a veces se hace el ofuscado, pero su ternura sensual escapa por los poros de su

cuerpo. Hacen buena pareja; se gustan, se disfrutan. Definitivamente hace mucho calor en Madrid. Nunca había trabajado con él; me encantó su trabajo en *Mensaka*, otra película de Madrid. Para mí Gustavo, es Madrid; pero Gustavo tiene un amigo, Charly, es Juan Diego Botto; un argentino que se sale en *Martin Hache*, otra película que atraviesa Madrid.

Este joven trae locas a las niñas, esa mirada de cordero degollado que avisa de un extraño peligro. Supongo que ese doble juego de ángel-diablo hace que las muchachitas, y a veces también las maduritas, suspiren por él. Najwa lo conoce, se conocen, se gustan, se miran, se desean. No pueden evitarlo. Pero en medio está Gustavo. ¿Qué hacer? En verano hace mucho calor en Madrid; ellos se gustan entre sí, no pueden evitarlo. La lían. La historia es así. Lógico. Es el Asfalto de Madrid.

Daniel CALPARSORO



Con 71 años de edad, la mítica actriz francesa Jeanne Moreau recogerá el 11 de febrero el Oso de Oro que le concede el Festival Internacional de Berlín en homenaje a su trabajo cinematográfico. Jorge Berlanga escribe para EL CULTURAL un perfil de la actriz que fue símbolo de toda una generación, protagonista de obras maestras como *Jules et Jim* (1961) y musa de cineastas como Truffaut, Malle, Antonioni, Buñuel, Welles, Richardson, Demy y Losey.

Nunca fue lo que se dice una belleza al uso. Observándola con frialdad podría parecer simplemente una mujer de ojos saltones, con una nariz que parece olfatear con desprecio y una pequeña boca torcida. Sin embargo, pocos han podido resistirse a su magnetismo, que nace del material con el que están hechos los encantamientos y los campos eléctricos. Su naturaleza es difícil de describir. Podría ser algo parecido al extraño hechizo, entre el fervor y la melancolía, que puede producir una ciudad como París en un anochecer frío y neblinoso. Con el romanticismo que se alimenta de los sueños oscuros y las imágenes indescifrables. La piel helada tras la que se esconde el corazón en brasas.

La Moreau podría ser una figura que representara una especie de poética de lo francés, aunque paradójicamente sea medio inglesa. Encarna esa fascinante contradicción entre lo finolis y lo arrabalesco que hace que los conceptos se mezclen de manera arrebatadora para el que la contempla, hipnotizado por la distante exquisitez de la divina, prácticamente inaccesible, y la cercanía de la zorra. Tanto es así que durante décadas muchos expertos se han devanado los sesos para intentar explicar al personaje, olvidándose de algún modo en cómo es la actriz.

Y es que hay mujeres que nacen con el don de la excepción, como catalizadoras de fantasías y creaciones, igual que otras se quedan en el

Arriba, la actriz francesa en *Jules et Jim* (1961), de François Truffaut. En el centro, en *Campanadas a medianoche* (1964), de Orson Welles



MOREAU, UN CORAZÓN



EN BRASAS

simple remedio de interpretar papeles. La Moreau estudia arte dramático para empezar a trabajar en comedietas de escaso fuste, hasta que de pronto se cruza en su camino Louis Malle y la transforma en símbolo de una generación. La chica agrídulce se convierte en la representación viva de un espíritu rebelde, amargo y ensimismado. El dolor vibrante que escapa del existencialismo y se llena de promesas rebeldes y de propuestas informales en la ambigüedad de las ideas. Su actuación en *Los amantes* le da a la muchacha principiante categoría de auténtica musa. A partir de ese momento, sólo tiene que dejar que los ingenios se acerquen a ella.

No hace falta más que alguien tan enamorado de las mujeres como Francois Truffaut para llegar a convertirse en un mito. La recreación de las virtudes del triángulo amoroso, inspirada significativamente en la realidad, que encontramos en *Jules et Jim*, consigue que la joven discolá y sombría enamore al público con una forma cordial de entender las penas. Antes ha jugueteado con Vadim en "las relaciones peligrosas", y hasta flirtea con el "New cinema" siendo la "Eva" de Josep Losey, o llega también a fascinar al maduro Orson Welles, que la introduce en *Campanadas a medianoche* y *El proceso*.

Como no podía ser menos, un hombre tan interesado por los laberintos ardientes de la tristeza como Michelangelo Antonioni, pudo encontrarla como actriz ideal para *La noche*, igual que alguien atraído por los comportamientos inexplicables como Luis Buñuel aprovechó su misterio para realizar *Diario de una camarera*. Aunque siguiese siendo la dama por antonomasia de la "Nouvelle vague", criminal y oscura en *Viva María*, contrastando su evanescente enigma con la blanca carnalidad alegre de Brigitte Bardot.

Maduró después como señora del teatro y con una filmografía menos memorable, una vez alcanzada la cumbre de la mitología, y hasta dirigió una película interesante, *Lumière*, sobre el mundo de las actrices. Pero su perfume, intenso, abismal y huidizo entre las sombras, está en rincones ocultos del recuerdo. Allá donde algunas razones pierden su capacidad de ser. En el universo intangible de los enigmas.

Jorge BERLANGA

MAESTRO DE LAS TINIEBLAS

FRITZ LANG

El National Film Theatre de Londres ha organizado la mayor retrospectiva jamás celebrada sobre el cineasta Fritz Lang. A la completísima revisión que la filmoteca londinense dedica al autor de *Sólo se vive una vez* (que recupera algunas joyas de su filmografía hasta ahora perdidas y la versión completa de *Metrópolis*, su obra cumbre), se añade la reedición en España del estudio de Paul M. Jensen sobre la obra del director alemán, *Sombras en el cine* (JC), y la publicación de dos nuevos ensayos sobre sus películas.

La trayectoria cinematográfica de Fritz Lang se inició y finalizó en su país natal marcada por la fantasía del expresionismo alemán, con un periodo intermedio en Estados Unidos, donde se convirtió en uno de los maestros indiscutibles y precursores del *film noir* en Hollywood. La muestra recorre este fascinante camino por la obra de Lang, con un itinerario que no sólo cuenta con los títulos más conocidos, sino que también se pierde en recónditos recovecos donde muestran material inédito rodado por el director de *El exorcista*, William Friedkin, en el que entrevista a Fritz Lang para la realización de un documental que nunca se llegó a finalizar.

De hecho, la retrospectiva forma parte de una serie de eventos culturales dedicados al cineasta alemán organizados por el British Film Institute (BFI), que se completan con la publicación de tres libros nuevos sobre Lang. El primero de ellos, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* es un estudio meticuloso de la obra del director, escrito por el crítico de cine Tom Gunning; y dos nuevos títulos de la colección que edita regularmente del BFI, *Film Classics*; *Metropolis*, de Thomas Elsaesser y *M*, de Anton Kaes. Para completar los eventos dedicados al famoso cineasta, el propio Tom Gunning ha preparado un interesantísimo seminario, que bajo el título "Fritz Lang: el teléfono y el terreno de la modernidad en las películas de Fritz Lang", analiza cómo el uso del teléfono en los filmes de Lang contribuye a la incursión de la modernidad.

Como si se tratase de una ley matemática proporcional, parece que el cine de Fritz Lang se ha visto sujeto a tantas interpretaciones como diferentes etapas y estilos ha sembrado a lo largo de su carrera. Sin embargo, tal y como asegura el comisario de la retrospectiva del NFT, el crítico Julian Petley, "dentro de estas divergencias, lo que es indiscutible es que Lang ha sido aclamado como un autor. Las cualidades formales de sus películas alemanas se han alabado hasta ponerlas por los cielos, y temas personales sistemáticos como el aspecto implacable de la fe, la decepción de las apariencias, la arbitrariedad de la justicia humana y la actitud tan hostil que la sociedad muestra hacia los extraños, aparecen a lo largo de toda su carrera". Esta es una de las razones por las que Petley ha decidido clasificar la retrospectiva en diferentes secciones que tiene como común denominador alguna de las temáticas recurrentes de la trayectoria cinematográfica de Fritz Lang.

La muestra arranca con el apartado que lleva por título "Los clásicos de Fritz Lang", en el que se incluyen algunos de los ejemplos más brillantes y representativos del género *film noir* con películas como *M*, el primer filme sonoro de Lang; *La mujer del cuadro*, con un trío de actores en el reparto compuesto por Edward G. Robinson, Jean Bennet y Dan Duryca, que el director volvería a reclutar en *Perversidad*, uno de los filmes más curiosos de Lang que está basado en el clásico de Renoir, *La golfa*; *Los sobornados*, considerada una de las obras maestras y también más violentas películas de Lang; *Más allá de la duda*, que fue su último filme de la etapa americana en una historia apasionante y ambigua protagonizada por Dana Andrews y Joan Fontaine.

Inteligente selección

Pasando casi de un extremo a otro en la carrera del director, el siguiente apartado de la retrospectiva, "El Fritz Lang poco común", ha recuperado algunas joyas que se consideraban perdidas. Uno de los títulos más esperados por los críticos es *Harakiri*, una curiosa adaptación cinematográfica de *Madame Butterfly* dirigida en 1919. Durante años se creyó que esta película se había perdido para siempre, pero a mediados de los ochenta se encontró una copia en el Museo del Cine de Holanda. *Das wandernde Bild* es otra película "perdida" que va a ver su estreno en Londres, y que se recuperó en 1986 en la Cinemateca Brasileña de Sao Paulo. Su especial interés se centra en que marca la colaboración de Lang con el autor Thea von Harbo, que fina-

El cine de Lang se ha visto sujeto a tantas interpretaciones y valoraciones como diferentes etapas y estilos ha sembrado a lo largo de su carrera



Fotograma de *Secreto tras la puerta*, de 1948

FRITZ LANG

lizó en 1933 cuando el director abandonó su país natal para instalarse en Estados Unidos. La última película de esta sección es *Vier um die Frau*, de 1920, que constituye un buen ejemplo de los inicios del sentido visual y de estilo, con una iluminación magnífica sobre todo en las escenas nocturnas, que se convertirían en una de las marcas de estilo más valoradas en la carrera de Fritz Lang.

La sección "El Fritz Lang desprevenido" es una inteligente selección de películas que muestran claramente algunas de las obsesiones más recurrentes del director: fe, venganza, decepción de las apariencias y la falsedad del sistema judicial. El primer filme de la etapa americana de Lang se ha convertido en el ejemplo más representativo de esta faceta de Lang, *Furia*, protagonizada por Spencer Tracy, que nos ofrece un impresionante retrato de un hombre inocente acusado por equivocación que se convierte en un obsesivo vengador. El resto de películas incluidas en esta sección cuenta con otras joyas como *Secreto tras la puerta*, *Clash by Night*, *Deseos humanos* y *Mientras Nueva York duerme*. Aunque no se trate del mejor filme de esta sección, *La gardenia azul*, protagonizada por Anné Baxter, provocó una airada reacción en algunos directores como Peter Bogdanovich, que la calificó como "una descripción particularmente envenenada de la vida en América", o Eric Rohmer, que se refirió a ella en *Cahiers du Cinéma* como precursora del "realismo vicioso".

Otros aspectos que ponen de manifiesto esta retrospectiva es el increíble eclecticismo así como la prolijidad de la obra de Fritz Lang, que también cuenta con otras secciones tan diferentes como "Los westerns de Fritz Lang". *La venganza de Frank James*, su primera película en color, *Espiritu de conquista* y *Encubridora*, que está considerado su mejor western (y que cuenta con una magnífica interpretación de Marlene Dietrich) conforman esta sección. Siguiendo el recorrido de la muestra del NFT, la obra de Lang nos adentra en *El mundo de los bajos fondos*, en el que de nuevo el cineasta alemán demostró su dominio y maestría, como en la segunda película de su etapa americana, *Sólo se vive una*

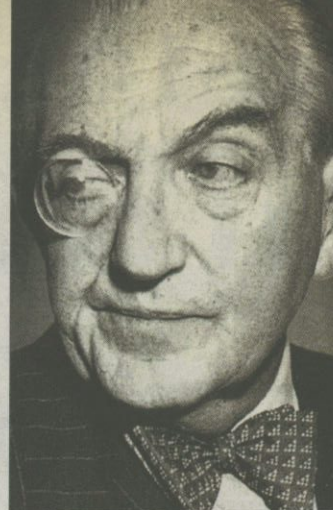
FILMOGRAFÍA ESENCIAL

- *Halbblut* (1919)
- *Harakiri* (1919)
- *Der müde Tod* (*Las tres luces*, 1921)
- *Doctor Mabuse, der Spieler* (*El testamento del doctor Marbuse*, 1922)
- *Die Nibelungen* (*Los nibelungos/La venganza de Crimilda*, 1923)
- *Metropolis* (*Metrópolis*, 1926)
- *Spione* (*Spione*, 1927)
- *Frau Im Mond* (*La mujer en la luna*, 1928)
- *M* (*M/El vampiro de Dusseldorf*, 1931)
- *Liliom* (*Liliom*, 1933)
- *Fury* (*Furia*, 1936)
- *You only live once* (*Sólo se vive una vez*, 1937)
- *You and me* (1937)
- *The Return of Frank James* (*La venganza de Frank James*, 1940)
- *Western Union* (*Espiritu de conquista*, 1941)
- *Mangmen Also Die!* (1943)
- *The Ministry of Fear* (1944)
- *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, 1944)
- *Scarlet Street* (*Perversidad*, 1945)
- *Cloak and Dagger* (1946)
- *Secret Beyond the Door* (*Secreto tras la puerta*, 1948)
- *House by the River* (1950)
- *An American Guerrilla in The Philippines* (*Guerrilleros en Filipinas*, 1950)
- *Rancho Notorius* (*Encubridora*, 1952)
- *Clash by Night* (1952)
- *The Blue Gardenia* (*Gardenia azul*, 1953)
- *The Big Heat* (*Los sobornados*, 1953)
- *Human Desire* (*Deseos humanos*, 1954)
- *Moonfleet* (1955)
- *While the City Sleeps* (*Mientras Nueva York duerme*, 1956)
- *Beyond a Reasonable Doubt* (*Más allá de la duda*, 1956)
- *Der Tiger von Eschnopur* (*El tigre de Singapur*, 1958)

vez. Protagonizada por Henry Fonda, se trata de uno de los filmes de Lang más dramáticos y excitantes, así como uno de los ejemplos más logrados de uno de sus temas favoritos: la fatalidad del destino. Esta sección es doblemente relevante ya que también incluye la trilogía del doctor Mabuse.

Mundos exóticos

Una nueva faceta de Fritz Lang se explora en el apartado "Mito, metafísica y leyenda", que muestra el interés del director por la recreación de mundos llenos de exotismo y misticismo, como *Der müde Tod*, en la que una joven intenta recuperar al amante perdido de la muerte, y sobre la que el propio Buñuel llegó a decir que "abrió mis ojos a la poética expresividad del cine". La



atmósfera de cuento de hadas recreada en el filme, es fruto de un compendio de elementos y colaboraciones entre Lang y un equipo de directores artísticos tan magníficos como imaginativos y las propias influencias del romanticismo alemán, con las pinturas de Friedrich y los escritos de Novalis y Hoffman. El resto de las películas de esta sección se completan con *El tigre de Singapur*, y su continuación *La tumba india*, *Los contrabandistas de Moonfleet*, y las dos partes de *Los Nibelungos*.

La llegada de la Segunda Guerra Mundial coincidió de pleno con la etapa americana de Fritz Lang, entre los años 1936 y 1956, y al igual que ocurrió con otros de sus contemporáneos, el conflicto influyó su trabajo con una serie de filmes antinazis tan

interesantes como *El hombre atrapado*, *The Ministry of Fear*, *Hangmen Also Die* y *Cloak and Dagger*.

Al llegar al final de este exhaustivo repaso de la cinematografía de Fritz Lang, si de alguna manera tuviéramos que resumir su significado, quizá las palabras del crítico de cine Charles L. P. Silet sean muy acertadas: "A lo largo de toda su vida, Lang amoldó su talento para que se adaptase a los cambios que se producían a su alrededor, y de esta manera creó un ente creativo de una importancia incuestionable en el desarrollo de la historia del cine".

Corrientes críticas

Con este homenaje tan claro y conciso, Silet se sitúa más allá de las dos corrientes críticas de Lang. Por un lado, la que asegura que la obra posterior a la etapa alemana tiene muy poco interés; y por el otro, la línea mantenida por la prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*, que opina que la etapa americana es superior a la alemana, ya que en ella Fritz Lang logra deshacerse de las constricciones artísticas y al didactismo romántico, adherido a la cultura germana. Sin embargo, pocos críticos distan de la opinión del comisario de la retrospectiva, Julian Petley, que asegura que *Metrópolis* sigue siendo uno de los trabajos más memorables y conocidos del director, y uno de los filmes más influyentes que emergieron de la Alemania de los años 20 y de la historia del cine mudo en general. De hecho es una obra mayor del género de ciencia ficción, precursor, no solamente de *Blade Runner*, sino de la fascinación contemporánea de la ciudad. Como reflejo de esta importancia, la sección "El Fritz Lang futurista" está dedicada casi exclusivamente a *Metrópolis*, con la excepción de *La mujer en la luna*, un filme de escala épica lleno de ingenio y que supone una curiosa mezcla de la fantasía de Méliès y la grandilocuencia de Langian. Aunque sin duda el evento más destacado es el "Día de Metrópolis", en el que se ofrece la invaluable oportunidad de ver una versión completa de *Metrópolis* restaurada por Enno Patalas, desde que tanto la UFA en Alemania, como la Paramount en Estados Unidos, preocupados por su longitud cortaron algunos fragmentos.

María BORDONABA



LA APUESTA WAGNERIANA

VÍCTOR PABLO PÉREZ LLEVA
"EL ORO DEL RIN"
AL FESTIVAL DE CANARIAS

JOSE MIGUEL RUIZ

MÚSICA

Yo-Yo Ma en Madrid⁶⁶ Natalie Dessay
en Santiago⁶⁷ Entrevista a Víctor Pablo
Pérez⁶⁸⁻⁷⁰ Los cuartetos de Beetho-
ven⁷¹ Discos⁷²⁻⁷³ Radio y TV⁷⁴

LA ZARZUELA

Por fin hay director en el Teatro de la Zarzuela. Ha sido demasiado tiempo, indecisiones y heridas. Todo un ejemplo de cómo no deben hacerse las cosas, del que conviene dejar constancia. Emilio Sagi anunció con tiempo su deseo de no prolongar su contrato. A partir de ahí comenzaron los errores.

Primer error: Tomás Marco decidió nombrar a José Carlos Plaza. Si bien hizo uso de sus atribuciones al frente del INAEM, cierto es también que ante una decisión de esa relevancia debió informar previamente a su jefe, un secretario de Estado al que le gusta gestionar directamente la cultura.

Segundo error: dicho secretario de Estado cesa a Marco y anula aquel nombramiento. Lo primero era inevitable, máxime tras la actuación de Marco, sin embargo de buen político hubiera sido mantener a Plaza en vez de justificar su desacuerdo con la excusa de "falta de perfil".

Tercer error: ningún estudio para determinar cuál debía ser ese "perfil" –según palabras del secretario de Estado, iba a ser definido por "un ente abstracto"– en función de la estructura y personal actual del teatro y los objetivos, obviamente inexistentes, de cara al futuro. Abstracto y tan abstracto resultó ser.

Cuarto error: falta de coordinación en el equipo ministerial con un secretario de Estado, un director general y un subdirector del INAEM lanzando ofertas cada cual por su cuenta. El director ofreció el cargo a Isabel Penagos –en su día cantante y directora de la Escuela Superior de Canto– quien lo rechazó. El subdirector contactó en París con Ariel Goldenberg –director de teatro– con quien no se llegó a un acuerdo por la imposibilidad de pagarle quince millones. El secretario de Estado se decidió por Plácido Domingo –tenor, director de orquesta y director artístico en Washington y Los Ángeles– quien pidió tiempo para reflexionar. Sin que transcurriese éste y en el plazo de tres días se ofreció el puesto a Alberto Zedda –musicólogo, director de orquesta y director artístico del Festival de Pesaro– y a Javier Casal –director técnico de la ONE–. Como puede verse, toda una variedad de "perfiles".

Quinto error: ausencia de diplomacia y educación, cabreando a todo el mundo con el que se contactó y a la gente del propio teatro, a la que se ha ninguneado.

Sexto error: Casal es persona de valía y lo hará bien, pero su "perfil" coincide justo con lo que hay en el teatro, un gestor, José Luis Morata.

Séptimo error: el cometido por un político que en su día quiso cerrar la Zarzuela y a quien Marco, entre otros, se lo impidió. Un político no puede meterse a gestor musical sino que para eso nombra un director del INAEM. Demasiados errores como para evitar la factura.

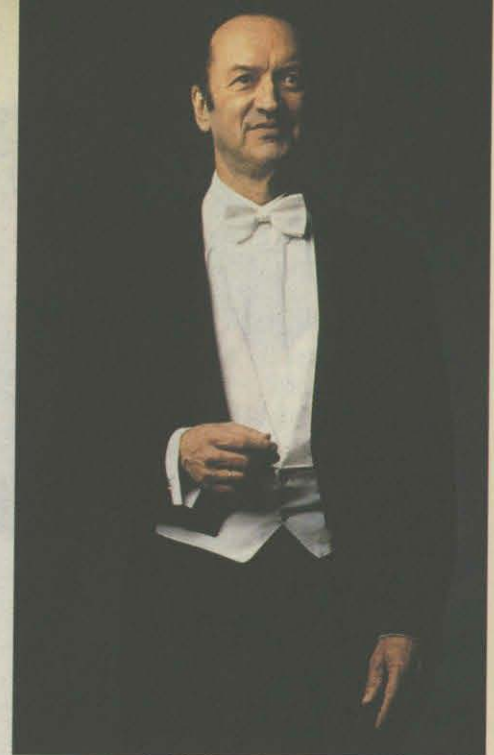
Gonzalo ALONSO

HARNONCOURT SE DIVIERTE

Nikolaus Harnoncourt, el director que ha revolucionado la manera de comprender la música con sus apasionantes versiones de Bach, Mozart o Beethoven, tiene también una auténtica debilidad por la llamada "musa ligera", como ya ha podido demostrar en sus producciones de *La bella Helena* o *La Périchole* de Offenbach en la Ópera de Zurich.

Precisamente en este teatro suizo, al que está particularmente ligado y donde ha dejado lecturas memorables de títulos como *Der Freischütz* (junto a no menos sonados fiascos como *Aida*), el maestro berlinés presenta a partir de hoy la obra maestra de Johann Strauss hijo, la opereta *El murciélago*, como prólogo a su próxima presencia al frente de la Filarmónica vienesa en el concierto de Año Nuevo.

En un corrosivo montaje de Jürgen Flimm coproducido con las Festwochen de Viena, donde se presentó en la pasada primavera, intervendrá un sólido equipo, como es norma de uno de los más inquietos escenarios del país helvético, encabezado por las jóvenes



sopranos Noemi Nadelmann y nuestra Isabel Rey y la valiente y expresiva mezzo Carmen Oprisanu, junto a eficientes varones como Piotr Beczala, Thomas Mohr, Michael Volle, Peter Keller o Herbert Prikopa. **Rafael BANÚS**

EL CHELISTA ALEGRE

Si hay un instrumentista que transmita al espectador la alegría de hacer música, este es Yo-Yo Ma. El extraordinario violonchelista coreano lleva ya unos cuantos años instalado en la cúspide de su especialidad, y cada una de sus actuaciones es un derroche de virtuosismo y musicalidad a partes iguales.

Esto podrá comprobarse en su nueva visita madrileña, prevista para el próximo sábado en el Auditorio Nacional, junto a la Orquesta de Cámara Andrés Segovia y en un concier-

to organizado por Juventudes Musicales en colaboración con Hazen.

Los siguientes conciertos que integran el ciclo traerán a otras primerísimas figuras como los violinistas Gidon Kremer (con su Kremerata Báltica, el 22 de febrero) y Maxim Vengerov (acompañado por Igor Uriasch, el 22 de marzo) y los pianistas Katia y Marielle Labèque (26 de abril), Ivo Pogorelich (que tocará el *Segundo* de Rachmaninov el 10 de mayo) y Murray Perahia, que cierra la serie el 1 de junio.

BYCHKOV ANTE TRISTÁN



El maestro ruso Semyon Bychkov constituye una de las batutas más firmes de hoy. Hasta hace poco titular de la Orquesta de París y muy ligado a la Ópera de Dresde y al Maggio Musicale Fiorentino, dirige a partir de mañana en la Lyric Opera de Chicago una lujosa producción de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.

La controvertida Francesca Zambello ha situado la acción de la obra a bordo de un transatlántico, en el que viajan como grandes estrellas la soprano Jane Eaglen y el tenor Ben Heppner, quienes tras su reciente interpretación en el Metropolitan de Nueva York han sido comparados a la legendaria pareja formada por Birgit Nilsson y Jon Vickers.

El próximo miércoles, el Palau de la Música de Valencia acogerá el concierto que inaugura oficialmente el programa de actividades de la Sociedad Estatal *España Nuevo Milenio*. En él, la Orquesta de Valencia y la Coral de Bilbao, a las órdenes de Rafael Frühbeck de Burgos, estrenarán la primera de las obras encargadas, la *Fanfarria para el Nuevo Milenio* de Carlos Prieto, que precederá a los *Cuadros vascos* de Jesús Guridi.

Los otros dos encargos son una *Cantata para América* de Tomás Marco, que se estrenará en noviembre del 2000 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, y una obra para órgano y orquesta de Cristóbal Halffter, cuya primera audición está prevista en abril del 2001, asimismo en el Palau valenciano.

En la segunda parte del concierto se escuchará la ópera *La vida breve* de Manuel de Falla, protagonizada por María Orán, Vicente Ombuena, Alicia Nafé, Manuel Cid, Alfonso Echeverría, María José Suárez, Natalia Ferrándiz y los hermanos Bonilla (cantaor y guitarra).

La programación musical de la Sociedad Estatal Nuevo Milenio incluye diversos ciclos que se desarrollarán en varias ciudades españolas e iberoamericanas, que girarán en torno al cuarto centenario de Calderón de la Barca, el siglo XVIII, solistas y grandes compositores españoles, música contemporánea o la influencia de lo español en la música sinfónica, y en ellos intervendrán nombres como Alicia de Larrocha, Jordi Savall, el Proyecto Gerhard o la Capilla Real de Madrid.

UNA SOPRANO NADA LIGERA

La soprano Natalie Dessay (que abandonó la "h" de su nombre por su admiración a la actriz Natalie Wood) es una de las máximas exponentes de hoy del canto de coloratura. Un repertorio que suele estar en manos de sopranos ligeras con facilidad en el sobregado y en las agilidades, pero que en su caso viene añadido por una vivencia de los personajes y un sentido musical bastante más elevados de lo habitual en este tipo de voces, como ha probado en sus interpretaciones de la Reina de la Noche, Lakmé, Amina en *La Sonnambula*, Olympia en *Los cuentos de Hoffmann*, Zerbinetta en *Ariadna en Naxos* o *El ruiseñor* de Stravinski.

Como prólogo a su presentación en el Liceo de Barcelona el 11 de febrero con un recital, la encantadora soprano gala viajará a tierras gallegas para actuar en el Auditorio de Santiago de Compostela dentro de la programación musical que esta ciudad ha organizado como Capital Europea de la Cultura del año 2000. Junto a un grupo tan destacado como Les Arts Florissants, que dirige William Christie, la artista desgranará una serie de arias de ópera francesa de los siglos XVIII y XIX, pertenecientes a autores como Grétry, Philidor, Cherubini o Dalayrac. Un repertorio tan extraordinario como poco conocido, y que tendrá en estos intérpretes a sus mejores valedores.

Natalie Dessay como Amina en *La Sonnambula*



■ Esta semana, la Orquesta Yomiuri de Japón hará sonar dos de las partituras encargadas por la presente edición del Festival de Canarias. Tras los estrenos ya realizados del *Concierto para piano y orquesta* de José Luis Turina y de la obertura *Hespérides* de Juan José Falcón, este Festival, tan generoso en cuanto a novedades, verá nacer el próximo miércoles en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas los *Siete boleros para gran orquesta* del maestro alemán Hans Werner Henze y, al día siguiente, *Perhaps* del gran canario Juan Hidalgo. Ambos estrenos los dirigirá Gerd Albrecht y ambos se repetirán en el Teatro Guimerá de Tenerife los días 5 y 6.

■ El Auditorio y Centro de Congresos Región de Murcia está de cumpleaños. Este mes de febrero cumple su primer lustro y celebra tal ocasión invitando a la Orquesta Filarmónica de Londres. El próximo sábado, con Kurt Masur en el podio y Michel Béroff al piano, los murcianos podrán escuchar el *Concierto para piano y orquesta nº 3* de Prokofiev, *La isla de los muertos* de Rachmaninov y los célebres *Cuadros de una exposición* de Musorgski en la orquestación muy poco célebre de Serguei Gorchakov.

■ El martes, en el Auditorio de Barcelona, y el jueves, en el de Madrid, actuará la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart invitada a los ciclos de Promúsica. Bajo la dirección del austriaco Heinrich Schiff, la orquesta alemana ofrece la *Primera sinfonía* de Mahler, la famosa *Titán*. Antes, separada de la sinfonía por el intermedio, Schiff ha programado el movimiento titulado *Blumine*, un andante que formaba parte de la sinfonía en su primera redacción en cinco movimientos y dos partes, la que se estrenó en Budapest. Dado que lo retiró el propio autor, no pertenece a la obra. Se agradece entonces que se dé suelto, como rareza independiente.

■ La Orquesta de Barcelona, dirigida por Foster, ofrece esta semana *La historia del soldado* de Stravinski, una obra difícil, arriesgada para el grupo instrumental y atractiva para el oyente. Se ofrece en versión narrada por Mingo Ràfols y bailada por Gemma Rius. La danza, aunque sea imaginada, se constituye en protagonista del resto del programa, que incluye el estreno de *Concert tango*, una reconstrucción sinfónica de Osias Wilenski de cuatro tangos de Astor Piazzola y el *Bolero* de Ravel en plan apoteosis final.

■ Juana Guillem, la estupenda solista de flauta de la Orquesta Nacional, inaugura el próximo sábado en la Fundación Juan March de Madrid el ciclo *La flauta del siglo XX*. En sábados sucesivos continuarán la tarea el Trío Pleyel, el Trío Arpegio y la Orquesta de Flautas de Madrid.

Álvaro GUIBERT

El próximo viernes el Festival de Canarias presentará *El oro del Rin* de Wagner en versión de concierto, que será dirigida por Víctor Pablo Pérez, al frente de la Sinfónica de Tenerife, de la que es titular. Con la entrega de la medalla de oro a las Bellas Artes, los estamentos públicos señalaban el magnífico trabajo realizado en sus diferentes formaciones.

Víctor Pablo Pérez –en los cartelones le gusta prescindir como nombre artístico del apellido– es una caso bastante especial en el panorama español ya que ha construido un notable prestigio desde la periferia, como resultado del trabajo realizado en las orquestas de Tenerife y La Coruña. Ambas gozan en este momento de un reconocimiento internacional hasta el punto de ser consideradas como las mejores de España. Ese esfuerzo, que se ha visto recompensado del aplauso del público, también le ha levantado numerosas críticas, hasta

el punto de cerrarle algunas puertas. A pesar de ello, el maestro burgalés mantiene el paso y afronta nuevos proyectos con el mismo espíritu que le hizo renovar a la Sinfónica de Asturias. Uno de sus más llamativos proyectos es, precisamente, la realización de la *Tetralogía* de Wagner dentro del Festival de Canarias. Alterando el orden dramático, el pasado año se interpretó *La Walkiria* con gran éxito.

Una empresa de titanes

Para el año 2001, está previsto *Sigfrido* y el ciclo culminará en el 2002 con *El ocaso de los dioses*. "Para cualquier orquesta afrontar una obra de estas dimensiones supone dar un paso de gigante", afirma a EL CULTURAL, "sobre todo porque la *Tetralogía* da una imagen de la capacidad y madurez del intérprete que se atreve a esto, mientras que para cualquier festival implica otro nivel por las exigencias que demanda".

–Usted es un caso bastante atípico. A pesar del prestigio alcanzado no acaba de decidirse a entrar de frente en el mundo de la ópera. Y eso que, en España, maestros de foso no sobran precisamente. –Siempre me ha gustado planificar a medio plazo el trabajo que quiero hacer. No me gustan las chapuzas. Que conste que tengo debilidad por la ópera. Mi carrera empezó vinculada a la voz, primero en un coro, después en el Nacional como concertador. Quizá sea que la quiero tanto y me siento tan cercano a ella que me infunde mayor respeto. De ahí que me empeñe en hacer ópera sólo cuando se den garantías por igual en el terreno vocal, orquestal y teatral. De lo contrario me parece muy fácil caer en el ridículo. Por ello, en el Festival Mozart de La Coruña, voy subiendo escalón a escalón. Primero fue *La clemenza di Tito* en Madrid y más tarde en La Coruña; después, en 1999, *Così fan tutte*, y luego vendrán *Don*

VÍCTOR PABLO PÉREZ DIRIGE "EL ORO DEL RIN"

El próximo viernes, el Festival Internacional de Música de Canarias llega a lo que se espera como una de las cimas de la presente edición: la interpretación, en versión de concierto, de la ópera *El oro del Rin*, el prólogo de la *Tetralogía*

"WAGNER SUPONE UN PASO DE GIGANTE"

wagneriana, a cargo de Víctor Pablo Pérez, sus huestes de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y un magnífico elenco de solistas. Con esta interpretación, el maestro burgalés espera renovar el triunfo obtenido el pasado año con *La Walkyria*.



El maestro burgalés se enfrenta a uno de los mayores retos de su carrera

“No se nos deben caer los anillos por hacer un concierto junto a Serrat, sino más bien al contrario. Sólo corren riesgo de desaparecer las instituciones encerradas en una urna de cristal”

Giovanni, La flauta mágica y Las bodas de Figaro. Todo organizado, como la *Tetralogía*, de año en año. —¿Cuáles han sido las razones que le han llevado a cancelar la *Manon* de Massenet que tenía previsto dirigir en la próxima temporada del Real?

—Sólo puedo decir que se ha debido a consideraciones personales y no quiero añadir nada más. Incluso tengo que agradecer públicamente los esfuerzos del departamento artístico del teatro por adecuar los ensayos a las condiciones pedidas. Pero es una cuestión personal. Lo que sí tengo que señalar es mi voluntad de asumir el próximo año, dentro de la inauguración del Auditorio de Tenerife, un montaje de *El castillo de Barba Azul* de Bartok, realizado con un espíritu cinematográfico, por lo que sería ideal que la dirigiera alguien de este campo. Es una obra con sólo dos personajes, lo que supone un coste racional y que apenas se ha interpretado en España.

Apoyado en dos orquestas

—Usted ha desarrollado su trabajo sobre dos puntales, Tenerife y La Coruña. ¿En qué momento se encuentran sus dos orquestas?

—Tenerife, después de una relación de casi catorce años, que nos ha obligado a crecer a todos casi como una familia, sólo espera su nueva casa, que verá la luz el próximo año. Según el diseño de Calatrava, además, tendrá una gran proximidad, al público ya que la orquesta está como inmersa en él. La Sinfónica de Galicia, aunque lleva menos tiempo, también ha alcanzado una notable madurez. Su evolución ha ido más rápida quizá por la experiencia previa, lo que nos ha permitido a su gerente, Enrique Rojas, y a mí evitar errores previos.

—Desde su experiencia como hacedor de orquestas ¿cuál es el secreto para construir las?

—Antes que nada, la elección de los músicos en las audiciones. Hay que tener un sentido muy claro de qué tipo de instrumentista encaja en el

proyecto de orquesta que el director tiene. Que conste que no estamos hablando de tocar mucho o poco, ya que el nivel medio es cada vez más alto, sino de características, de personalidad. En las orquestas pasa lo mismo que en el fútbol. No se puede construir una orquesta a base de estrellas, en nuestro caso de solistas, porque a lo mejor no se integran. Una vez se ha hecho esto, ya viene la configuración de un repertorio, que es lo que le permite crecer. Cada cual tiene su sistema. A mí me ayuda mucho Bruckner para la construcción del sentido armónico y, a su vez, es un primer paso para hacer ópera. Shostakovich es de gran utilidad para el ritmo y el color. Los autores clásicos, Haydn y Mozart, facilitan la limpieza por su sentido camerístico.

—No tiene miedo que, de la misma manera que se han abierto orquestas a instancias políticas, se corra el riesgo de cerrarlas por esos mismos intereses, tal como sucede en otros países.

—Estoy seguro que cualquier orquesta que alcanza un alto nivel artístico será difícil de cerrar. Y mucho mejor si además es flexible en la ejecución de sus programas, está capacitada para moverse en los diferentes estilos y, teniendo en cuenta que en España las orquestas viven de los impuestos, se abre a todo tipo de públicos. Con esto el ciudadano percibirá que no es un producto de élite, sino que está a su lado, que forma parte del paisaje cultural. A mí me parece que no se nos deben caer los anillos por hacer un concierto junto a Serrat, sino más bien al contrario. En mi opinión sólo corren riesgos de desaparecer aquellas instituciones que están encerradas en una urna de cristal, ajenas a todo y a todos.

—¿Lo dice por alguna en concreto?

—Cuando cumplí cuarenta años aprendí que no debía declarar lo que se debía hacer, limitándome a realizarlo. Desde mi época como responsable de la Orquesta de Asturias ya diseñé un proyecto que,



El director durante una grabación con Plácido Domingo

después, se ha materializado mejor y con más medios en Tenerife y La Coruña. Lo hecho, ahí está. Lo que digan y hagan los demás no es cosa mía. Pero la gente no es tonta, está informada y se da cuenta de qué ha pasado con las orquestas de las autonomías. Cada vez más se admira el entramado de orquestas y auditorios que se ha configurado por toda España y el nivel al que se ha llegado. Si Madrid y Barcelona siguen o no inamovibles en sus estructuras, es algo que ni sé ni en lo que quiero entrar. Allá cada cual.

Fórmulas universales

—¿Hay fórmulas válidas para todas las orquestas?

—El planteamiento es diferente en cada una. Cada ámbito geográfico muestra características especiales. Pero es ineludible afrontar un cierto mestizaje cultural. A mí me parece muy bien que la Sinfónica del Principado de Asturias grabe un disco con Víctor Manuel. No es demagógico. Porque seguramente gracias a esto algunas personas se van a acercar a la música orquestal y van a saber que eso que está en el escenario se llama orquesta sinfónica y no lo confundirán con un conjunto de baile, que es lo que tiene *in mente* mucha gente cuando piensa en la palabra orquesta.

—¿No hay riesgos de caer en lo chabacano? ¿en llenar por llenar?

—Todo esto debe cuidarse. En Tenerife hacemos un concierto al aire libre, todos los años el 25 de diciembre, que en su última edición reunió quince mil personas, a las que hay que sumar a todos aquellos que pudieron verlo por la televisión. Pero no hacemos cualquier música sino las obras más populares del gran repertorio, como la *Sinfonía del Nuevo Mundo* o la *Novena* de Beethoven. Todo el mundo está allí escuchando con respeto, en directo. Que conste

que quince mil personas son muchas personas e imponen.

—El salto cualitativo que han dado en nuestras orquestas es enorme, pero ¿ha sido percibido así?

—Todavía nos falta darlo a conocer de verdad. Hay que empezar a vender a este país como dueño de una importante infraestructura musical, señalar que es creíble una cosa que hace años no lo era. España es un ejemplo para el mundo en esto. En veinte años se ha producido una auténtica revolución, con una red de auditorios y de orquestas fabulosa. Ahora ya podemos llamar a directores y solistas importantes, porque, con las condiciones que podemos darles, vendrán.

—Sin embargo, siguen teniendo difícil competir con las que vienen de fuera.

—Es que todavía nos falta configurar un circuito interior de nuestras orquestas en torno a nuestros auditorios. Hasta ahora se podía vender mejor la presencia de otras formaciones extranjeras, ya que las españolas no tenían esa calidad, en general. Pero ahora es todo lo contrario. Muchas de fuera palidecen en comparación con las nuestras. Creo que el Ministerio de Educación y Cultura debería hacer de esto uno de los posibles bastiones de su política musical.

—¿En qué van a evolucionar en los próximos años?

—Pienso que el futuro de las orquestas está en la capacidad de acercarse al mundo de la imagen. El disco se acaba y con el DVD, el cable e internet entraremos en otra dimensión para todos los espectáculos. En la medida en que las orquestas tengan capacidad para estar allí, eso les abrirá la posibilidad de llegar a más gente. La orquesta del futuro será la que aborde con criterios propios proyectos vinculados al mundo digital.

—¿Y los festivales?

—El papel de los festivales es ilusionar. No se olvide que, cuando no había nada, eran los que mantenían la llama viva, caso de Santander, San Sebastián o Granada. O más recientemente, Canarias, Perelada. Creo que gozan de buena salud, en general, que algunos tienen líneas más definidas que otros, pero que se mantienen y se sigue hablando de ellos.

—Penderecki planteaba recientemente que la música de cámara

está condenada a desaparecer.

—Es que plantea el problema que viene implícito en el nombre. Al estar pensada para espacios reducidos, es una limitación. Pero es importante que se mantenga, aunque deba hacerse a la sombra de las propias orquestas y en ciclos inspirados por los auditorios. Yo tengo el empeño, en la próxima temporada, de programar un ciclo estable en Tenerife, paralelo al sinfónico.

—Usted ha sido uno de los primeros en España en tomarse en serio a Harmoncourt.

—La cuestión estilística debe respetarse y no tiene vuelta atrás. Con esto no digo que las orquestas deban cambiar de instrumental



Nacido en Burgos en 1954, Víctor Pablo Pérez estudió en el Real Conservatorio de Madrid, en la Hochschule für Musik de Munich y en otros centros de Italia y Austria. En 1977, a su regreso a España, es nombrado director de ópera y concertación de la Escuela Superior de Canto de Madrid y en 1980 titular de la Sinfónica de Asturias. En 1987-88 fue principal director invitado de la Orquesta Nacional de España y desde 1986 es director titular y artístico de la Sinfónica de Tenerife. Requerido por el alcalde de La Coruña, asume con éxito el proyecto de crear una orquesta sinfónica para la ciudad gallega. Cuenta con numerosas grabaciones, tanto sinfónicas como de zarzuela, realizadas para sellos como Auvidis, Decca o EMEC, y ha actuado como invitado al frente de importantes conjuntos.

según toquen a Bach, a Mozart o Mahler, sino que han de aspirar a obtener resultados muy buenos con instrumentos modernos en aspectos como el color, la articulación o los ataques. Las orquestas que no tengan capacidad de adaptarse a las demandas estilísticas están perdidas, porque el público y la crítica cada vez son más conscientes de lo que eso implica. No es una moda. Ahí está la Filarmónica de Berlín, que ha elegido a Simon Rattle como su próximo titular. Por algo será. Ya sé que no es fácil, que hay que estudiar, porque el equilibrio entre buscar lo que demanda un Gershwin o un Bach, sin perder la personalidad, levanta más de un dolor de cabeza. Pero las orquestas deben tener recursos a la hora de cambiar de época.

El maestro del futuro

—Y ¿cómo va a ser el director español del futuro?

—Las orquestas ya no admiten a cualquiera al frente. De la misma manera que se ha subido mucho el listón en la elección de sus integrantes, es lógico que éstos demanden cada vez mejores batutas para que les dirijan. El director debe estar dotado de una gran preparación técnica, tener una visión muy clara de lo que quiere. Y, sobre todo, ser eficaz en el trabajo para no perder tiempo.

—Ante esto, ¿cómo se forman los jóvenes directores?

—Para eso está la red de orquestas jóvenes, que es cada vez más sólida y deberá completarse con la de conservatorios. De ahí deben surgir las batutas del mañana. También las orquestas profesionales deben dar oportunidades a los jóvenes, dentro de programas especiales.

—Con lo rápido que va todo, su relación de más de diez años con Tenerife parece sorprendente.

—Esto es como un matrimonio. Y como tal se pasa por diferentes estadios. No es fácil. Para el director, obliga a mucho estudio para no cansar al músico, procurar estar al día, no perder la ilusión. Así es más fácil mantenerse en el tiempo. De la misma manera que el profesor de la orquesta debe sentirse siempre orgulloso del instrumento del que forma parte.

Luis G. IBERNI

LOS CUARTETOS DE BEETHOVEN, EN MADRID Y VALENCIA

UN CORPUS ESENCIAL

Los *Cuartetos* de Beethoven están de moda. En realidad, nunca han dejado de estarlo. En Madrid, el Liceo de Cámara plantea su interpretación a cargo de distintas agrupaciones, y la próxima semana comienza en el Palau de la Música de Valencia un ciclo dedicado a este capítulo fundamental del compositor de Bonn.

En 1817 se produce la gran inflexión en la producción de Beethoven, de acuerdo con la teoría formulada en 1925 por Jean Escarra en el prólogo al magnífico trabajo de Marliave publicado en París. Tal afirmación venía a discutir la tradicional división en tres períodos diseñada por Lenz siguiendo la sugerencia de Fétis: 1798 a 1802, en la que se componen las obras de la *op. 18*; 1806 a 1810/12, que ve el nacimiento de cinco partituras para esta formación, las tres de la *op. 59*, la *op. 74* y la *op. 95*; 1822-1826, donde se producen los cinco últimos cuartetos, *op. 127*, *130*, *131*, *132* y *135* y la *Gran fuga*, desgajada como *op. 133* de la *op. 130*.

Escarra opinaba que las nuevas y revolucionarias tendencias que venían agitando la mente del compositor en todos los géneros no cristalizaron realmente hasta 1818 en lo que sería una segunda manera (tercera según la clasificación de von Lenz). Tenía ya 30 años cumplidos cuando acomete la forma cuartetística y es entonces, en esa primera etapa, bastante fiel a los predicados de Haydn o Mozart, bien que en lo literal siguiera esquemas como los de Emanuel Aloys Förster, en cuya casa se desarrollaban frecuentes reuniones en las que intervenían músicos e instrumentistas tan importantes como Schuppanzigh, Linke, Hummel y el propio anfitrión. Otros autores menores, como Albrechtsberger, C. P. E. Bach o Krust, incidieron asimismo en esas tempranas composiciones para cuerda. En las *op. 59*, *74* y *95* se plantean unas características comunes: utilización del allegretto en vez del andante con variaciones en los segundos movimientos; cambio del menuetto por el scherzo; amplitud lírica; flexibilidad rítmica; concentración inusitada de los finales. Se reconoce una progresiva libertad estilística que acaba desem-

bocando en el último período, en el que las formas son creadas y moldeadas por la fuerza de una imaginación poderosa y vital, que produce seis maravillosas partituras que se acogen, según Sauzay, a las siguientes características: a) cada una de las cuatro partes o voces posee ya la misma importancia dentro de la estructura de la pieza; b) el desarrollo temático es mucho más complejo en los diversos órdenes técnicos: armonía, contrapunto, ritmo, etc.; c) mayor importancia y carácter de la preparación que de la resolución

de cada frase; d) sucesión de movimientos similares encadenados dentro del mismo tipo de compás; e) abundantes indicaciones de acento, expresión, anotaciones explicativas, precauciones tomadas por el músico para asegurar variedad de color a sus ideas.

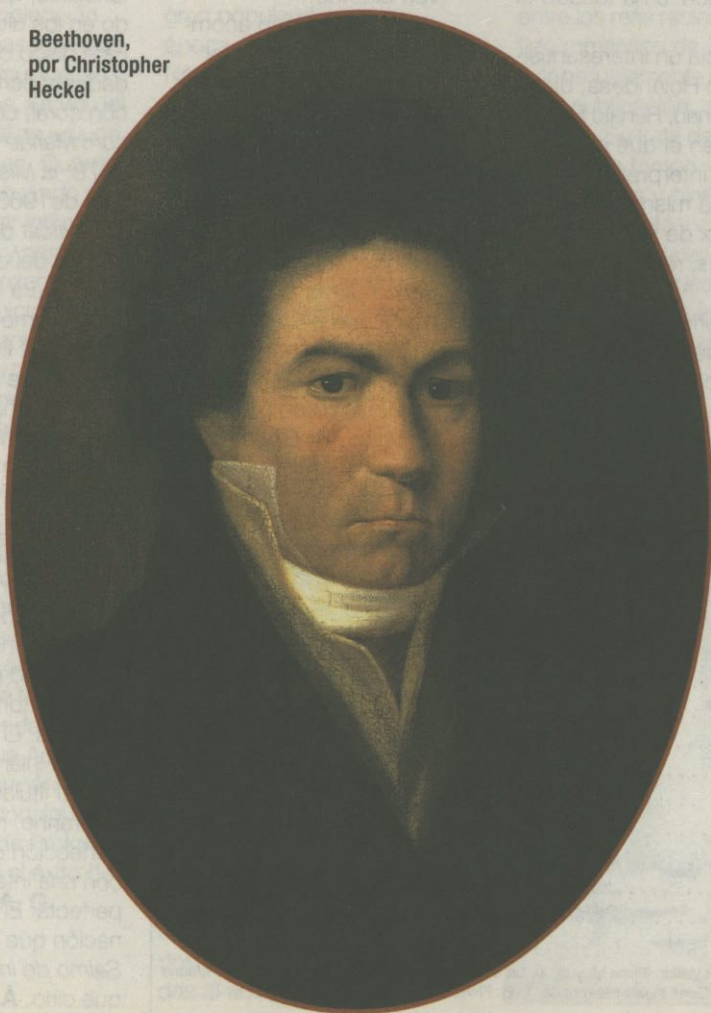
Los últimos frutos

Todo ello lleva en las obras de última época –y al respecto hay que seguir el estudio pormenorizado de d'Indy– a diversas innovaciones técnicas: 1) en cuanto a la forma de los movimientos: tipo sonata, an-

dante, scherzo y rondó (en cinco de las obras); 2) en cuanto a la forma cíclica: relaciones melódicas, relaciones armónicas (plan tonal cuidadosamente pensado, usualmente basado en el arpeggio del acorde de dominante), relaciones rítmicas. Tres de los seis *Cuartetos* constan de dos movimientos intermedios, el 13 (*op. 130*), el 14 (*op. 131*) y el 15 (*op. 132*). El arte de estas obras de última época está dominado por el método de la gran variación y todas ellas revelan una poderosa y singular adaptación de la forma al pensamiento, una intimidad y una fantasía extraordinarias. Parejas a la emoción del compositor, movido en esos pasajes finales de su existencia por muy particulares circunstancias vitales. Después de todo, parece muy difícil disociar forma y contenido. "Nos encontramos con un arte en el que la ternura y la sensualidad se pierden en la expresión de la mente, en el que hay algo de ascético y de sobrehumano, un arte único que rompe la cadena de la evolución musical" (Escarra).

Puede seguirse en la historia de estas obras el paso evolutivo de las reglas del clasicismo puro, más bien imitativo, a la exteriorización objetiva y, finalmente, al ámbito de lo personal y subjetivo, primero con el alumbramiento de nuevos hallazgos formales y a lo más recóndito del alma, después, con la depuración y ardiente estilización de los años postreros de la atribulada vida del músico. Las exigencias que se plantean a las formaciones que acometan su interpretación son máximas y posiblemente sólo hoy, con los instrumentos casi perfectos de nuestros días, es posible colmarlas a plena satisfacción; aunque se pierda no poco del colorido algo rudo y de la expresión un tanto primaria y directa de la época del músico.

Beethoven,
por Christopher
Heckel



Arturo REVERTER

SE GRABA

■ El tenor Plácido Domingo acaba de grabar dos de los títulos más representativos de nuestro género chico, *La Revoltosa* de Ruperto Chapí y *La Gran Vía* de Federico Chueca y Joaquín Valverde, dentro de la política del Sello Autor de potenciar la lírica española. La grabación ha surgido de la colaboración entre la SGAE y RTVE, y fue realizada en el Teatro Monumental de Madrid con la Orquesta de la Comunidad dirigida por Miguel Roa y la soprano María Rodríguez en el papel de Mari Pepa.

■ La casa EMI ha firmado un contrato en exclusiva por siete años con el compositor británico Thomas Ades, cuyos frutos ya están apareciendo en el mercado. El primer lanzamiento incluye, entre otras, varias obras orquestales y de cámara con la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham dirigida por Simon Rattle y partituras pianísticas a cargo del autor.

■ Riccardo Chailly prosigue con su ciclo de las sinfonías de Gustav Mahler para Decca. Hace unas semanas, el maestro italiano ha llevado al disco la monumental *Octava Sinfonía*, la denominada *De los mil*, después de ofrecerla en concierto en el Concertgebouw de Amsterdam.

■ El director británico Sir Charles Mackerras, por su parte, continúa con la grabación de las óperas de Mozart para Telarc. En esta ocasión le ha tocado el turno a *El rapto en el serrallo*.

■ El sello fonográfico Gala anuncia un interesantísimo *Tríptico* de Puccini de la Radio Holandesa, dirigido por Hans Vonk y con Marilyn Zschau, Renato Bruson y Renato Capecchi, entre otros, en el que la llorada soprano española Pilar Lorengar interpreta el papel protagonista de *Suor Angelica*. La misma firma editará también un *Roberto Devereux* de Donizetti con Montserrat Caballé y José Carreras, recogido en vivo en Toulouse.

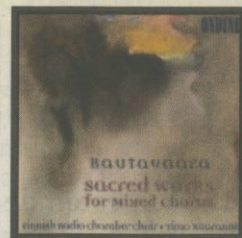
■ Sin abandonar el repertorio operístico, RCA acaba de publicar una nueva *Djamileh* de Bizet con Marie-Ange Todorovitch, y EMI anuncia una *Manon* de Massenet con la pareja de moda, Roberto Alagna y Angela Gheorghiu.



CHRISTOPH PRÉGARDIEN:
Siguiendo a Goethe.
Michael Gees, piano.
CPO 999 685-2 DDD

Con idéntico programa al que presentó esta temporada en el Teatro de la Zarzuela, el tenor alemán Christoph Prégardien, uno de los mejores liedristas del momento actual, propone en este disco un interesantísimo viaje poético-musical al universo del gran patriarca de las letras alemanas, Johann Wolfgang von Goethe.

Apoyado en un acompañante muy fiable, el pianista (y también compositor de dos de las piezas que integran el compacto) Michael Gees, Prégardien hace gala de su sensibilidad y de su talento expresivo en este paseo por la cultura alemana que empieza en Beethoven y termina en ejemplos ya de nuestro siglo. Un disco muy atractivo. **R. BANÚS**



EINOJUHANI RAUTAVAARA: *Música sacra para coro.* Coro de la Radio Finlandesa.
Ondine ODE 935-2 DDD

La música de Einojuhani Rautavaara (1928), que mira al siglo desde Finlandia, allá lejos, es un reservorio de originalidad. En esta ocasión se nos ofrece un compendio religioso de composiciones sólidas y enjundiosas para coro mixto: un saludable contraste respecto de otras religiosidades sonoras, más blandas e insustanciales, que han florecido en los últimos años. Este disco contiene verdaderas perlas de invención coral, como el *Canticum Mariae Virginis* de 1978, la *Misa dodecanónica* de 1963 o el gran *Magnificat* de 1979. En el folletito del disco dice Rautavaara que se trata, probablemente, del primer *Magnificat* finlandés. Hilary Finch lee mal la frase y, en su reseña de la revista Gramophone, habla del primer *Magnificat* «en» finlandés, que no es lo mismo. La obra es finlandesa, sí, pero, ¡ay!, se canta en romanísimo latín.

Las composiciones suenan con prodigiosa naturalidad para la voz, tanto las tonales como las atonales. El Coro de la Radio Finlandesa, dirigido por su titular, Timo Nuoranne, responde a la perfección de la escritura con una interpretación perfecta. El alarde de afinación que hace en el *Salmo de invocación* hay que oírlo. **Á. GUIBERT**



JOHANN S. BACH: *Cantatas.* Matthias Goerne, barítono.
Sir Roger Norrington.
Decca 466 570-2 DDD

Contiene este compacto las dos cantatas que Bach compusiese para la voz de bajo, la BWV 56 (*Ich will den Kreuzstab gerne tragen*), escrita para el decimonoveno domingo después de la Trinidad, y la BWV 82 (*Ich habe genug*), para la fiesta de la Purificación de María. Son obras muy austeras, de una hermosa desnudez, que contrastan con la solemnidad de las cantatas escritas por el Cantor de Leipzig para otras finalidades.

Y así las entiende el joven barítono alemán Matthias Goerne, en unas versiones presididas por la naturalidad, la sobriedad y la falta de afectación. El timbre juvenil va acompañado de una sencillez en la declamación verdaderamente ejemplar. Lo mismo cabe decir del acompañamiento de Roger Norrington al frente de la excelente Camerata Academica salzburguesa y el competente Coro Bach de la misma ciudad: flexible, ágil y lleno de vitalidad. El disco se completa con la cantata BWV 158 (*Der Friede sei mit dir*) y las sinfonías de la BWV 35 (*Geist und Seele wird verwirret*). **R. B.**

LOS DISCOS CLÁSICOS MÁS VENDIDOS

Título	Intérprete	Edita
1 Beethoven: "Las 9 Sinfonías"	Herbert von Karajan	DG
2 "Kraus inmortal"	Alfredo Kraus	RTVE
3 Vivaldi: "Las cuatro estaciones"	Anne-Sophie Mutter	DG
4 Bretón: "La Dolores"	Antoni Ros Marbá	Decca
5 "The Vivaldi Album"	Cecilia Bartoli	Decca
6 "Clásicos populares infantiles"	Varios	RTVE
7 "Arias sacras"	Andrea Bocelli	Philips
8 "Habaneras"	Orfeón Donostiarra	RTVE
9 "Díaspóra sefardi"	Jordi Savall	Alia Vox
10 "For Guatemala and Kosovo"	Pavarotti & Friends	Decca

Tiendas consultadas

Barcelona: Discos Castelló (Tallers, 8). Bilbao: Vallido (Plaza Moyúa, 4), La Coruña: Bambuco (Ángel, 10). Madrid: Madrid Rock (Gran Vía, 25), Crisol (Juan Bravo, 38), El Corte Inglés (Hermosilla, 112), FNAC (Preciados, 28).



KIRI TE KANAWA:
Maori Songs.
Grupo Maorí. The
Abbey Road Ensemble.
EMI 5 56828 2 DDD



SERGEI PROKOFIEV:
Romeo y Julieta (cuento de Miguel Ángel Pacheco). Librodisco
Agruparte 7 DDD



G. B. PERGOLESÍ:
Stabat Mater. Les Talens Lyriques.
Christophe Rousset.
Decca 466 134-2 DDD

Los ecos de la llegada del 2000 no se hacen esperar. Nueva Zelanda fue uno de los primeros puntos en festejar la llegada del nuevo año y allí celebró un concierto la figura más importante que ese país ha dado a la música lírica. Kiri Te Kanawa estuvo acompañada por la Sinfónica de Nueva Zelanda en un programa emitido para todo el mundo y compuesto por canciones maoríes. Otro tema figura como sintonía en unas retransmisiones televisivas de la copa del mundo de rugby. EMI lanza ahora un álbum con un total de 16 temas del folklore de los aborígenes de los que desciende la soprano, pero cuyo idioma realmente no habla. Un coro maorí, solistas, guitarras, piano y percusión la acompañan en el disco.

Las canciones tienen el denominador común de su simpleza, limitados registros y colorido casi infantil. Sobresale la segunda, precisamente la del rugby, por su marcado ritmo. Es fácil pensar que han pasado por un proceso de occidentalización que las habrá privado de parte de su barbarie original para transformarlas en algo acaramelado que concuerda con la personalidad de la cantante favorita de Lady Di, que, a sus 55 años, aún tiene mucho que cantar.

G. ALONSO

La colección de librodiscos didácticos *La mota de polvo*, dirigida por Fernando Palacios, continúa su sorprendente implantación y avance. Su primer número ha alcanzado heroicamente la segunda edición. Sorprende el éxito no porque el producto no tenga calidad, que la tiene de sobra, sino por ser completamente novedosa entre nosotros una colección así. Hay muchas maneras de acercar la música clásica a los niños. La vía del cuento musical es una de las más eficaces. Cuando se hace bien, cuando se logra ensamblar íntimamente música y narración, se puede alcanzar el objetivo más ambicioso: poner en contacto al niño con la música más delicada, más sutil, más frágil, más rica y, al final, más divertida.

En esta nueva entrega de la colección, el escritor Miguel Ángel Pacheco logra sintetizar a Shakespeare en pocos folios. Su clarísima síntesis, junto a las deliciosas ilustraciones de Manuel Alcorlo y a la poderosa interpretación que Adrian Leaper y la Filarmónica de Gran Canaria consiguen de la partitura de Prokofiev, garantizan el éxito de este empeño. **Á. G.**

La música de Pergolesi no es abundante pero sobre lo conocido y lo atribuido hay cada día más reclamo. Sus dos obras más famosas son la ópera *La serva padrona* y el *Stabat Mater*, que hasta un punto comparten el mismo lenguaje. Difícil que fuese de otra forma cuando el compositor murió a los 26 años.

La obra llegó a gozar de gran popularidad en su época, especialmente en Nápoles, y en ocasiones sustituyó al entonces más célebre de Scarlatti. Su música es de enorme frescura en su simpleza, pura y de cierta nobleza estilística. Algunas partes ciertamente recuerdan a *La serva padrona*, pero conserva un tono religioso fácilmente perceptible.

Existen versiones discográficas de altura como la de Muti o, muy especialmente, la de Gracis con Freni y Berganza. La presente no desmerece gracias a la cuidada dirección de Rousset, más interior que espectacular, y la delicada interpretación de Bonney y Scholl. Aporta el distintivo de emplear contratenor en vez de mezzo, lo que unido a la intervención de Les Talens Lyriques dota a la versión de un especial ambiente de época. El disco se completa con dos bellas *Salves* atribuidas al autor. **G. A.**

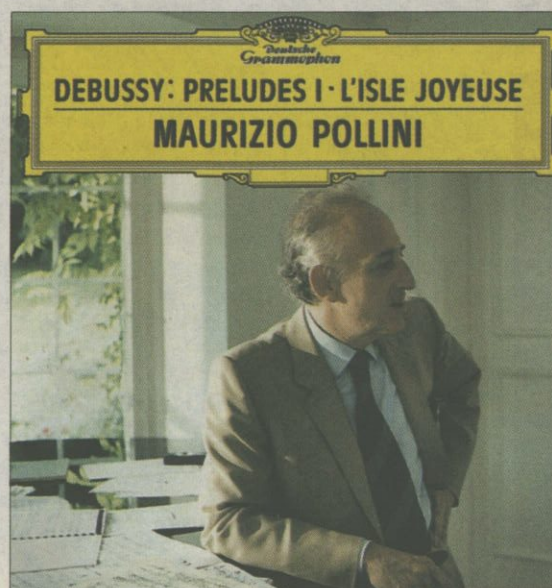
DESDE EL OLIMPO PIANÍSTICO

Desde el Olimpo de los pianistas, allá donde todo lo preside la buena música, el amor por el detalle, el culto a lo escrito, el respeto a las intenciones del autor, el fraseo imaginativo, el toque preciso y la amplitud del espectro dinámico, nos llegan tres magistrales publicaciones de Deutsche Grammophon.

Empecemos por la reedición de antiguos registros de Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995). La temprana *Sonata n.º 4* de Beethoven nunca ha sonado, tan pura, tan nítida, tan muelle, tan poética, tan profunda. Las *Baladas op. 10* de Brahms están enfocadas desde una óptica abstracta, que no por ello nos evade del fuerte contenido literario que entrañan, y la *Sonata D. 537* de Schubert se nos presenta animada, dentro de la contención habitual del artista, llena de encanto, fraseada con intencionalidad extrema.

Eran esperados con expectación los *Preludios* de Debussy, libro I, en los dedos de Pollini tras su impresionante demostración en los *Estudios* del mismo compositor. No defrauda el milanés, que nos obsequia con una interpretación de gran originalidad, matizada hasta el límite. Esa "apuesta de Debussy por la liberación del sonido", en palabras del propio Pollini, está perfectamente explicada en este acercamiento realizado con la habilidad de un orfebre y la altura de miras de un genial recreador, que disputa el cetro, entre los más recientes, al tan límpido y en cierto sentido romántico de Zimerman para el mismo sello.

Y es justamente el polaco el que protagoniza la tercera publicación, que recoge los dos *Conciertos* de Chopin. Se trata de una versión nueva en muchos aspectos de tempo —a veces, excesivamente lentos—, acentuación y dinámicas, que revela un intenso estudio. El sonido y el fraseo, cargado de ancho lirismo, son excepcionales y fundamentan recreaciones que quedan ya entre las de referencia. La orquesta ha sido creada para la ocasión: grabación y gira de conciertos en el año Chopin. **Arturo REVERTER**



LA MÚSICA EN LAS ONDAS

REVISTAS

DOMINGO 30

Radio Clásica

A las 9'00, en *Plaza Mayor*, 50 años de Radio Nacional de España en Valencia (X). Obras de Rossini, Strauss, Hidalgo, Sánchez y Chueca. A las 11'30, en directo desde el Auditorio Nacional de Madrid, David Garrett (violín) y la Orquesta Nacional



de España dirigida por Francisco de Gálvez interpretan a Darius, Chaikovski y Mussorgski/Ravel. A las 19'55, en directo desde el Teatro Real de Madrid, *Lady Macbeth de Mtzensk* de Dimitri Shostakovich por solistas vocales, Coro Svetoslav Obretenov de Sofía y Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de **Mstislav Rostropovich**.

SCHERZO

Número 141. Enero-febrero, 2000. 850 pesetas

En portada, la temperamental pianista argentina Martha Argerich, de quien se incluye un amplio retrato en el presente número de la revista. También hay artículos sobre el compositor Ángel Martín Pompey, reciente Premio Nacional de Música, y sobre Mstislav Rostropovich, con motivo de las representaciones de *Lady Macbeth de Mtzensk* de Shostakovich en el Teatro Real. Cristóbal Halffter habla sobre el inminente estreno de su ópera *Don Quijote*, y la contralto francesa Nathalie Stutzmann acerca de sus papeles operísticos y su amor a la *mélodie*. En la sección discográfica, la violinista Sarah Chang comenta sus próximos proyectos para EMI. El dossier está dedicado a la música en la época de Carlos V, con ocasión de los quinientos años del nacimiento del monarca español.

LUNES 31

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival de Salzburgo 1999. Obras de Schubert, Martin y R. Strauss por Marjana Lipovsek (mezzo) y Radu Lupu (piano). A las 13'00, en *Álbum de discos*, selección de *Idomeneo* de Campra y *Motetes* de

Charpentier. A las 15'00, en *Producción propia*, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Adrian Leaper interpreta a Chaikovski, Barber y Ravel. A las 20'25, en directo desde la Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de Bruselas, *Temporada de Conciertos de Euroradio 1999-2000: Música antigua*. Obras de

Locatelli, Geminiani, Vivaldi y Corelli en *versión de Europa Galante*, con Fabio Biondi al violín. A las 22'00, 50 Aniversario de la Fundación de RNE en Valencia. Isabel Monar, Maite Arruabarrena, Vicente Ombuena y Alfonso Echevarría, la Orquesta y el Coro de Valencia, dirigidos por M. A. Gómez Martínez, interpretan la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

MARTES 1

Radio Clásica

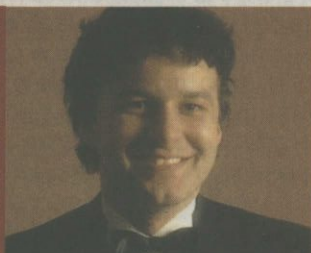
A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival Bohuslav Martinu de Praga 1998. Obras de Martinu y Shostakovich por los Tríos Artemis, Eggenberg y Concertante. A las 15'00, en *Producción propia*, concierto del Quinteto Barroco en el

Ateneo Guipuzcoano. Composiciones de Zelenka, J. S. Bach y Haendel. A las 19'30, desde la Fundación Juan March, ciclo *El clarinete del siglo XX*. Obras de Carles, Marco, Carbajo, López Gavilán, Adam Ferrero y V. Gil por A. Garcés, J. Gil y J.V. Selva. A las 23'00, en *La hora española*, programa monográfico dedicado a Rodríguez de Ledesma.

Canal+

A las 2'13, en *Música noche*, comienza la emisión de las *Sonatas para violín y piano*, uno de los ciclos camerísticos más importantes de Ludwig van Beethoven, en versión de Anne-Sophie Mutter y Lambert Orkis, grabadas en vivo en el Teatro de los Campos Elíseos de París. Se ofrecen las núms. 1-3.

MIÉRCOLES 2



Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Beethoven, Henze, Eisler y Mendelssohn por Nadja Michael (mezzosoprano), **Andreas Schmidt** (barítono), Coro Ernst Senff y Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt dirigidos por Hugh Wolff. A las 15'00, en *Producción pro-*

pia, recital de flauta por Magdalena Martínez. Composiciones de Montsalvatge, Mompou, Brotons, Copland y Muczynski. A las 19'25, en directo desde la Fundación Juan March, ciclo *La voz en el siglo XX*. Elena Gragera (mezzosoprano) y Antón Cardó (piano) interpretan a Pfitzner, Zemlinsky, R. Strauss, Schoeck y otros.

CUADERNOS DE JAZZ

Número 56. Enero-febrero, 2000. 675 pesetas

En su primer número del año, Cuadernos de Jazz pasa revista a los mejores discos y los hitos de 1999, como el 30º aniversario del grupo Art Ensemble of Chicago o las actuaciones del compositor y saxofonista Roscoe Mitchell. En portada, el trompetista y cantante Chet Baker, quien a los setenta años de su nacimiento y algo más de una década de su muerte sigue constituyendo un objeto de adoración para oyentes de varias generaciones. Sergio A. Pujol traza una semblanza de esta figura bella y maldita, que fue el símbolo romántico de toda una época. Michel Rolland entrevista a Nguyễn Lê, un músico nacido en París hace ahora cuarenta años, que ha vuelto a sacudir las columnas de la ortodoxia jazzística con una combinación de virtuosismo solista, influencias rock-folk y una forma tan original como exasperante para algunos gustos. La agenda incluye conciertos en Amsterdam, Barcelona, Madrid, Punta del Este o Nueva York.

JUEVES 3

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival de Música de Potsdam Sanssouci 1999. Il Giardino Armonico, dirigido por Giovanni Antonini, interpreta conciertos de Vivaldi, Locatelli, Geminiani y Purcell. A las 15'00, en *Producción propia*, com-

posiciones de Rachmaninov, Copland, Poulenc y Gershwin por la Orquesta Sinfónica Nacional de Rumanía "Orfeu". A las 19'30, en transmisión directa desde la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, *XXII Ciclo de Cámara y Polifonía*. Piezas de Montsalvatge, Fernández Alvez, Leo Brouwer y Piazzolla interpretadas por

el Trío Mompou y Cámara XXI. A las 22'00, en *Los colores de la noche*, Alfred Brendel interpreta las *4 Baladas para piano, Op. 10* de Johannes Brahms, y el Taverner Choir and Consort, dirigidos por Andrew Parrott, las siguientes obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Stabat mater, O beata et benedicta et gloriosa Trinitas y Jubilate Deo*.

VIERNES 4

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, el Coro y la Orquesta Sinfónica de Leipzig dirigidos por Marcello Viotti interpretan composiciones de Poulenc y Ravel, y la Orquesta Sinfónica de Budapest dirigida por Laszlo Kovacs *Fausto, el conde-*

nado de Dubrovay. A las 15'00, en *Producción propia*, *VI Semana "Órganos de Granada"*. A las 20'00, en directo desde el Teatro Monumental de Madrid, la Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por **Pinchas Steinberg** y con Rudolf Buchbinder como solista, interpreta el *Concierto nº1 para piano* y la *Sinfonía nº 6 (Patética)* de Chaikovski.



de Gustave Charpentier y *Temporada lírica del Metropolitan Opera House de Nueva York. El Gran Gatsby* de John Garbison (estreno mundial), con Jerry Hadley, Dawn Upshaw, Susan Graham, Lorraine Hunt y Dwayne Croft, dirigidos por James Levine. A las 23'00, en de *Nuestro flamenco, Por la ruta del fandango*, con Paco Toronjo.

SÁBADO 5

Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña dirigida por Franz Paul Decker ofrece composiciones de Sullivan, Lehar, Elgar, Kreisler, Waxman y Chaikovski. A las 12'00, en directo desde la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obras de Sánchez Verdú, Schoenberg y Hindemith por solistas de la Sinfónica de RTVE. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, 125 años de Fritz Kreisler y audición del ballet *Terra baixa* de Albert Guinovart. A las 19'00, en *El fantasma de la ópera*, 100 años del estreno de *Louise*



MARGARITA SALAS

LA EXPRESIÓN GENÉTICA DEL VIRUS

CIENCIA

Margarita Salas: "No hay que tener miedo a la clonación" **76-78** Inventos **79**
Avances científicos del siglo XX **80-81**

“NO HAY QUE TENER MIEDO

DA DE
GENCIA

Margarita Salas opina que el camino en Investigación bioquímica está muy trazado, y que es difícil que se den avances relevantes

A LA CLONACIÓN"

No se necesitan excusas para entrevistar a Margarita Salas. Fue la primera mujer que se sentó en la Real Academia de las Ciencias y la primera que preside el Instituto de España. Ha publicado más de 200 libros y artículos y desarrolla una floreciente labor desde el Centro de Biología Molecular Severo Ochoa. Su lista de premios es inagotable: Gegor Mendel de la Academia de Ciencias Checa, Rey Jaime I de investigación en Bioquímica, Medalla del Principado de Asturias en 1997 y Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oviedo. Ahora, acaba de volver de París, donde ha recibido el Premio Unesco-L'Oreal para científicas.

Lo primero que ha hecho es volver a sentarse en su laboratorio donde, a pesar de los avances de la tecnología informática, ella y sus doctorandos siguen pipeteando entre matraces, frascos y diluciones. Siguen acumulando tubos de ensayo, incubaciones y largas horas de insomnio a pie de microscopio. Allí, en el Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, es donde Salas ha recibido a EL CULTURAL, donde empieza sin preámbulos a recordar sus primeros pasos en la ciencia.

—Yó llegué primero a la bioquímica desde la química y después a la biología molecular. Cuando estudiaba tercero de Químicas, los alumnos teníamos muchas oportunidades de realizar prácticas de laboratorio (muchas más que ahora). En la asignatura de Química Orgánica estábamos tres meses haciendo prácticas día y noche. Así que me quede atrapada por el laboratorio. Ese mismo verano conocí a Severo Ochoa quien me puso al tanto de sus trabajos de bioquímica, me envió un libro a casa y me orientó sobre el camino a seguir. Todo ello fue lo que me motivó para dedicarme a hacer una tesis doctoral en Madrid con Alberto Sols y luego marchar a Nueva York con Severo Ochoa para especializarme en biología molecular.

—¿Cuánto ha cambiado la biología molecular desde entonces?

—Mucho. Entonces todo lo que se hacía tenía la vitola de ser una au-

téntica novedad. Era mucho más fácil hacer descubrimientos deslumbrantes. Hoy el camino está ya bastante trazado y resulta más duro llegar a un avance realmente relevante. Aunque, por supuesto, técnicamente se ha avanzado muchísimo y estamos en estupendas condiciones de hacer una buena investigación. Concretamente en España, la calidad de la ciencia biológica es de primera fila mundial.

Producto del azar

—De hecho, la biología molecular es una de las disciplinas que más éxitos ha dado a la ciencia española, ¿por qué?

—En el fondo, creo que es producto del azar. Hubo una persona clave en su desarrollo: Severo Ochoa, quien siempre luchó por la mejora de la investigación en su país. Y después llegó una generación de bioquímicos con una gran formación, entre los que destaca mi director de tesis, Alberto Sols, que diseminaron el conocimiento entre una tercera generación de discípulos entre los que me encuentro yo y se encontraba mi marido. Así se inició una cadena que hoy cuenta con innumerables eslabones pero que surgió del modo en que el azar reunió a unos cuantos nombres punteros en torno al mismo objeto de investigación.

—Ha mencionado usted a su marido, Eladio Viñuela, fallecido hace menos de dos años. No deja pasar la

oportunidad de homenajearle tantas veces como puede. Así lo hizo, por ejemplo, en el discurso de recepción de su último premio.

—Efectivamente, porque mi marido me apoyó siempre y todavía me emociono cuando me acuerdo de él... Me encanta poder decir que él siempre me apoyó, que siempre supo que yo quería ser una científica independiente. Cuando volvimos de Estados Unidos, trabajábamos juntos, porque pensábamos que iniciar una carrera en España era una tarea muy difícil. Entonces no existían ayudas estatales para investigar. Nosotros pudimos comenzar la andadura gracias a que Severo Ochoa nos consiguió financiación americana. Sin ella no hubiéramos podido empezar a estudiar el virus FI 29 con el que todavía estoy trabajando. En aquella época, en España formar un matrimonio que trabajara junto daba lugar a que yo fuera considerada como "la mujer de Eladio". Mi marido, que aparte de ser muy inteligente, era muy generoso, detectó el problema y tras tres o cuatro años, cuando el trabajo con el virus estaba ya dando frutos, decidió quitarse de en medio e iniciar una nueva línea de trabajo sobre el virus de la peste porcina africana.

—Él se retiró y le dejó a usted el famoso virus del que ya no se ha separado desde 1967. ¿Qué tiene de fascinante un virus para que pueda atrapar la atención de una científica como usted?

Margarita Salas

—La verdad es que es un virus minúsculo. Si el genoma humano tiene entre 50.000 y 100.000 genes, este virus tiene sólo 20. Pero ésa es una de sus ventajas. Cuando nos dedicamos a su estudio pensamos que su pequeño tamaño nos permitiría llegar muy lejos en el conocimiento de su estructura que, por cierto, es bastante compleja y permite estudiar los mecanismos por los cuales se ensambla una partícula, en este caso vírica. Con un virus tan pequeño hemos podido descifrar los mecanismos de ensamblaje de las proteínas para dar lugar a una estructura y tuvimos la suerte de hallar por primera vez una proteína que es necesaria para iniciar el proceso de replicación del ácido nucleico viral. El estudio de estas proteínas y la búsqueda de las funciones que tienen los aminoácidos que la forman son hoy caminos que dan un enorme juego a la ciencia. Por último, este pequeño virus nos permite trabajar en el control de la expresión genética, es decir, cómo determinados genes se expresan en determinados momentos y no en otros y cómo se controla esta expresión a base de mecanismos de activación y de inhibición.

Investigación básica

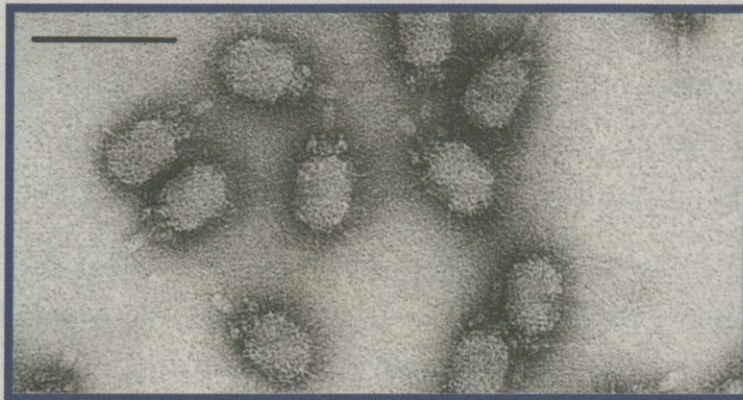
—Suenan muy prometedor...

—Sí, porque los trabajos con este virus son modelos cuyo conocimiento nos permite extrapolar a otros sistemas. Por ejemplo, en el tema de la replicación, después del descubrimiento de nuestra proteína, que lo publicamos en el año 71, otro grupo de trabajo encontró que en adenovirus, un virus que causa transformación oncogénica, existe el mismo tipo de proteína y el mismo mecanismo para la replicación. Ya estamos hablando de virus implicados en el cáncer. Es decir, los descubrimientos que nosotros hacemos con el Fi 29 pueden luego aplicarse a sistemas más complejos animales o humanos. En este sentido, se ha visto que virus de gran interés sanitario y económico como el de la poliomielitis o el de la hepatitis B y C, también tienen este tipo de proteína, lo cual hacen todavía más interesantes nuestros descubrimientos.

—También es importante el conocimiento de los mecanismos de control de la expresión genética...

—Desde luego, porque nosotros estamos descubriendo mecanismos básicos que controlan la expresión

“Si el genoma humano tiene entre 50.000 y 100.000 genes, el virus Fi 29 tiene sólo 20. Los descubrimientos con este virus pueden luego aplicarse a sistemas más complejos”



de genes y que pueden extrapolarse a células animales o humanas.

—O sea, que la investigación básica sirve para algo...

—El que hace investigación básica, a priori, no se plantea para qué sirve, sólo quiere conocer. Pero casi siempre surgen aplicaciones interesantes. En nuestro caso, un encima que codifica este virus que se llama DNA polimerasa ha resultado ser muy interesante y con unas propiedades biotecnológicas espectaculares. Tenemos una patente hecha con esta proteína y una compañía americana la está produciendo y la va a comercializar. También hemos conseguido sintetizar in vitro el DNA viral y amplificarlo más de mil veces en una hora de incubación a 30 grados.

—¿Es bueno que la biotecnología caiga en manos de la industria privada?

—En Estados Unidos se financia exclusivamente por medios privados y grupo de científicos que ha alertado de los peligros de esta práctica. Se ha pedido al gobierno que aporte dinero a las investigaciones (lo que está prohibido por ley). No sería bueno que este tipo de trabajos se quede sólo en manos del mercado.

—Sin duda, la biología molecular y la biotecnología atraen la atención del

público. ¿Qué cree que opina la gente de este tipo de trabajos?

—Quizá exista un sentimiento ambivalente. Por un lado se están creando grandes expectativas y puede que mucha gente que piense que todos los males se van a arreglar gracias a la manipulación de los genes. Y eso es algo justificado, de hecho los grandes avances de la genética para combatir enfermedades como el cáncer están ahí. Pero seguro que muchas personas experimentan cierto miedo, sobre todo cuando se traspasa la frontera de los organismos microscópicos y se habla de clonar ovejas, monos y seres humanos.

Seres clónicos

—¿Es un miedo justificado?

—Bueno, no tanto. De un modo natural se producen seres humanos clónicos: los gemelos univitelinos son genéticamente idénticos. Y, por otro lado, en el desarrollo de un individuo la genética juega un papel fundamental, pero no el único; el ambiente también cuenta. Ni siquiera dos seres clónicos, si crecen en ambientes completamente distintos, se comportarán de forma idéntica. No tiene, pues, ningún sentido tener miedos sobre la creación de seres clónicos. Además, la tecnología toda-

vía no lo permite y quizá la ciencia no lo considere necesario.

—Este miedo quizá nos indica que la biotecnología está mal divulgada.

—Estoy de acuerdo. La gente no sabe realmente qué es un alimento transgénico. Piensa que se trata de plantas cuyo genoma se ha manipulado al completo. Quizá muchos miedos se dispararían si todos supieran que en esas plantas no se ha modificado más que un gen. Y que no se ha hecho otra cosa que lo que llevan haciendo siglos los agricultores mediante la selección y mejora de las semillas. Lo único que hace la biotecnología es acelerar el proceso y reproducirlo en condiciones controladas de laboratorio. Con más información habría menos temores.

—¿Y no tienen parte de culpa de ello los científicos?

—Pues sí. Creo que los científicos debemos involucrarnos más en la divulgación de nuestro trabajo, tenemos que entrar en contacto con los medios de comunicación, asistir a seminarios, abrir nuestros conocimientos a todos los ciudadanos. Ése es un camino abierto para luchar contra la desinformación. Pero los grandes medios desatienden en general los temas científicos.

—Usted dedica parte de su tiempo a formar nuevos valores.

—En la actualidad no doy clases, cosa que hice durante 23 años en la Universidad Complutense, pero sigo en contacto con la formación a través del trabajo diario con los doctorandos. La tesis doctoral imprime el carácter al científico. Es aquí donde tanto mi marido como yo hemos procurado hacer una enseñanza muy rigurosa y, sobre todo, enseñar a investigar. Y ambos nos hemos enorgullecido de las veces que nuestros alumnos nos han superado, han viajado al extranjero y han triunfado.

—Y ahora, tendrían que volver...

—¿Cómo podemos rescatar a tantos cerebros fugados?

—España está derrochando esfuerzos cuando forma a científicos de primera fila que luego recalcan en centros extranjeros. El problema es que, si bien la calidad de la investigación en España es extraordinaria, no lo es tanto la cantidad. Si se fomentara el aumento del número de vocaciones científicas, habría más oportunidades para que nuestros cerebros en otras tierras regresaran.

Jorge ALCALDE

PRESIÓN SIN FUERZA



Se trata de la primera herramienta abrazadera que se sirve de la acción mandibular del tiburón, es decir, que requiere del mínimo esfuerzo para sujetar con fuerza cualquier objeto, desde unas tablas de carpintería a barras de hierro. El Ratchet Clamp de la empresa Craftman se ha desarrollado con el objeto de que cualquier persona, con independencia de su fuerza, pueda sujetar con firmeza el objeto deseado, ya que la herramienta no ejerce ningún tipo de presión para accionarla. Una vez accionada, se aprieta un botón para mantenerla en posición. Su precio es de 10 dólares (unas 1.600 pesetas).

ACCESORIO DE COCINA

Este soporte de metal de fabricación italiana para rollos de papel de cocina viene equipado con una prestación que actúa de mano artificial, para que sea más fácil y manejable extraer la servilleta de papel. El brazo metálico se ajusta al tamaño del rollo y ejerce una pequeña presión para ralentizar la velocidad con la que gira el rollo de papel y para poder arrancar una servilleta con una sola mano. Su base de ocho pulgadas de diámetro es relativamente pesada para que el soporte, de una altura de catorce pulgadas y media, no se mueva al tirar del papel. Se fabrica tanto en latón como en cromo y se puede adquirir en la dirección de Internet www.skymall.com por 60 dólares (aproximadamente, 9.600 pesetas).



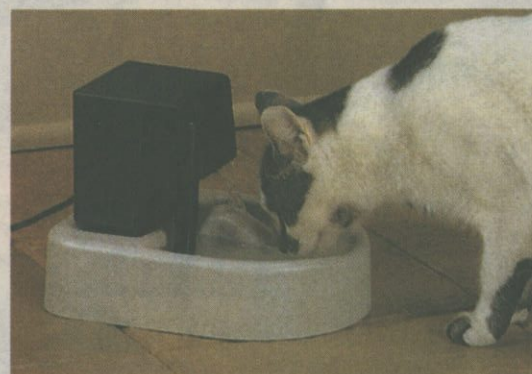
MINI-LENTES



Ahora ya no será necesario cargar con las gafas al cuello para leer los menús, el periódico o la agenda. En un pequeño estuche de apenas dos pulgadas de largo, el tamaño de un mechero, se venden conjuntamente las gafas para astigmáticos y graduadas, desde una a tres dioptrías. La idea está desarrollada por la compañía Herrington. Estas gafas, de montura de plata y muy elegantes, se doblan por el puente para guardarse en el estuche, que debido a su reducido tamaño y a la protección se puede llevar en el bolsillo o el bolso sin temor a que las lentes se rompan. Los cristales son resistentes a arañazos. Su precio es de setenta dólares (unas 11.000 pesetas).

AGUA LIMPIA PARA LA MASCOTA

Desarrollado por un veterinario, este recipiente de agua para felinos o perros hace circular el agua continuamente, para filtrarla y airearla, de manera que el recipiente se llena automáticamente con agua limpia y con un sabor más fresco. El agua pasa por un filtro de papel que elimina las impurezas y absorbe las partículas causantes de malos olores. De esta manera, el animal beberá agua libre de impurezas y recibirá una hidratación apropiada. El recipiente tiene una capacidad de dos tazas de agua, mientras que el purificador admite tres tazas de agua. Su precio es de 50 dólares (8.000 pesetas).



ALTAVOCES FUERA DE SERIE

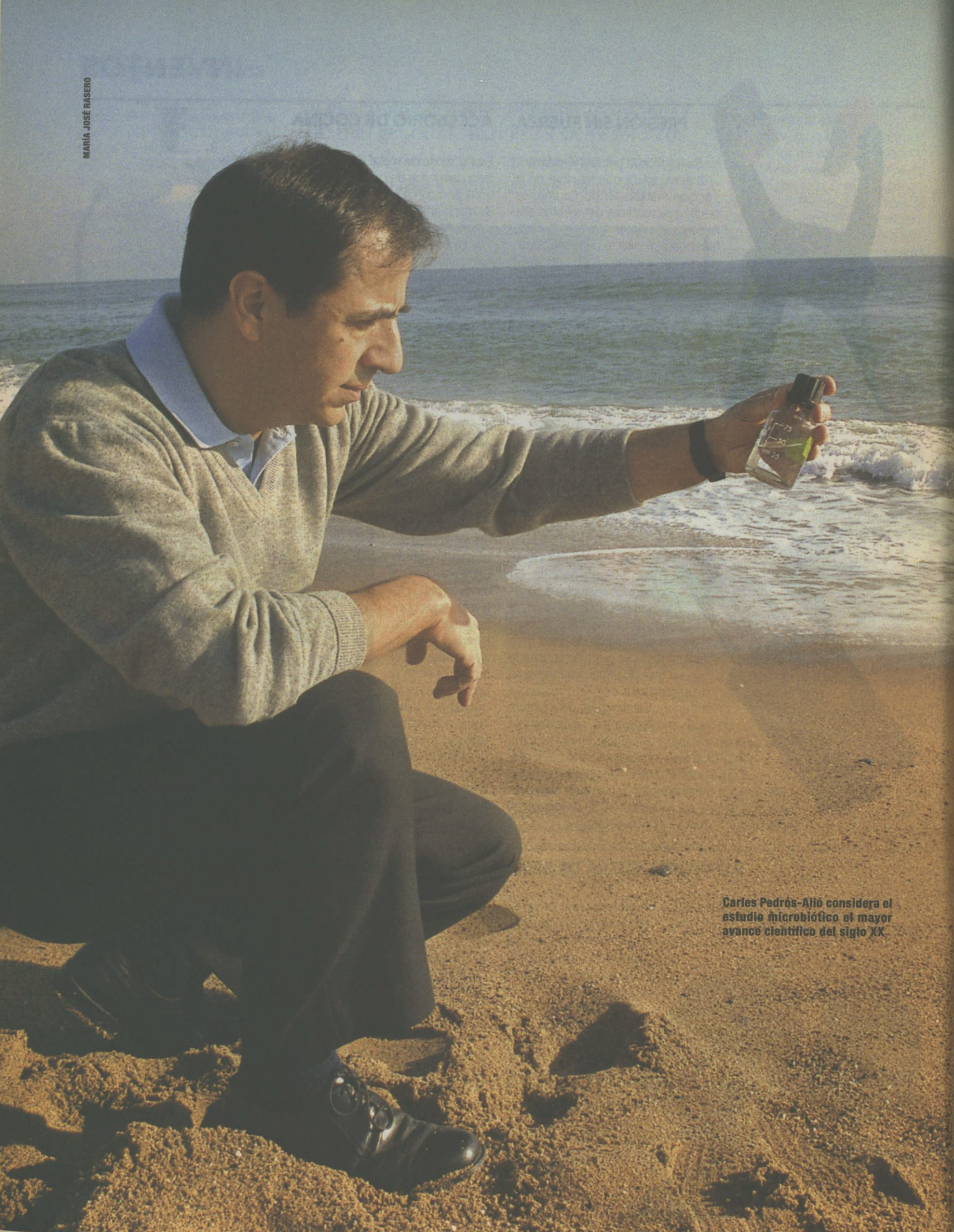
La compañía de estéreos B&W ha diseñado un prototipo de altavoces para mesa que se salen de lo convencional. A pesar de tener una altura de apenas un pie, la potencia de estos altavoces supera los 100 vatios, y son capaces de crear un sonido surround en la habitación. La reacción de frecuencia tiene unos límites de 65Hz por lo bajo y 20.000 Hz por lo alto, unos márgenes excepcionales para altavoces tan pequeños. Su precio es de 350 dólares (56.000 pesetas).



UNA CAMA EN UN MINUTO

Con el Ultimate One-Minute Inflatable Mattress se podrá acondicionar una cama de cualquier tamaño en tan sólo un minuto. El tiempo que tarda en hincharse. Este innovador colchón fabricado en algodón cien por cien lleva incorporado un dispositivo eléctrico que permite inflarlo en apenas sesenta segundos, además de un botón para regular su firmeza a las exigencias de comodidad deseadas. Disponible en varios tamaños, los colchones se desinflan en quince segundos y se guardan en una bolsa que apenas ocupa espacio. Dependiendo del tamaño y el modelo, su precio varía entre los 50 y los 190 dólares (entre 8.000 y 30.000 pesetas, aproximadamente).





Carles Pedrós-Alló considera el estudio microbiótico el mayor avance científico del siglo XX

LOS MICROORGANISMOS

Quizá el mérito principal de la ciencia sea el de cambiar nuestra visión de la naturaleza, haciéndola cada vez más cercana a la realidad. A finales del primer milenio, se concebía el mundo vivo en tres grandes grupos: los animales, las plantas y los seres humanos. Esta teoría perduró desde la escritura de la Biblia hasta el Renacimiento. Entre el descubrimiento de América y el siglo XVIII se produjo la primera revolución en nuestra apreciación de la naturaleza viva: los seres humanos pasamos a formar parte del Reino animal.

Nuestra generación, a finales del segundo milenio, ha tenido la suerte de convivir con la segunda revolución en la forma de entender la organización de los seres vivos. Pero esta revolución ha requerido el trabajo de muchos científicos durante los últimos 300 años. En el siglo XVIII, Antonie van Leeuwenhoek descubrió la existencia de unos "animáculos" minúsculos que sólo podían ser observados con lentes de aumento que él mismo había perfeccionado. En el siglo XIX, las diferencias tan marcadas entre esos animáculos (los microorganismos) y los restantes seres vivos condujeron a Ernest Haeckel a dividir la naturaleza en tres reinos: plantas, animales y protistas (los microorganismos). Hoy sabemos que los microorganismos, seres vivos que sólo son visibles con un microscopio, incluyen grupos tan diversos como las bacterias, los protozoos o las algas unicelulares.

En el siglo XX hemos aprendido tantas cosas sobre los microorganismos que nuestra visión de la naturaleza ha cambiado completamente. En los años cuarenta se descubrió que los microorganismos eran capaces de realizar muchas más transformaciones químicas y vivir con metabolismos mucho más diversos que los animales o las plantas. En las décadas de los cincuenta y sesenta el estudio de la bacteria *Escherichia coli* y de sus virus fue el motor que produjo el desarrollo

de la biología molecular y el desciframiento del código genético. Los avances actuales en biología de la reproducción o ingeniería genética son la herencia de esos trabajos.

Los microorganismos están en todas partes. Pero hasta los años setenta no aprendimos a contarlos. Gracias a las técnicas desarrolladas, ahora sabemos que una cucharita de café de agua de mar contiene 1.000 células de algas microscópicas, un millón de bacterias y 10 millones de virus. En un gramo de suelo puede haber 4.000 especies de bacterias distintas, cada una de ellas representada por 1.000 ó 10.000 células. Nuestro propio cuerpo está recubierto de bacterias y levaduras y nuestro tubo digestivo contiene billones de bacterias. Incluso algunos orgánulos que están en el interior de nuestras células (las mitocondrias) son bacterias que en algún momento de la evolución establecieron una relación de endosimbiosis con nuestras células. Si se consideran todas estas bacterias, resulta que aproximadamente un tercio de nuestro peso seco jestá formado por bac-

Carles Pedrós-Alió se doctoró en Bacteriología por la Universidad de Wisconsin (EE.UU). Después de una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona pasó a ser Profesor Titular de Microbiología en la misma. En 1989 se incorporó al Institut de Ciències del Mar (CSIC) de Barcelona. Ha publicado más de 80 artículos en revistas especializadas dentro del campo de la ecología de los microorganismos. Actualmente coordina un proyecto de la Unión Europea para el estudio de la diversidad microbiana mediante técnicas moleculares y es el director de la revista científica Scientia Marina.

terias! Los microorganismos son los seres vivos más diversos de nuestro planeta. El desarrollo de la biología molecular permitió estudiar, por primera vez, el material genético de los seres vivos.

Carl Woese tuvo la inteligencia de estudiar una molécula, el RNA ribosómico, que podía revelar las relaciones profundas entre los seres vivos. La mayor parte de los caracteres utilizados en la taxonomía convencional solamente están presentes en algunos grupos de seres vivos pero no en otros. La ventaja del RNA ribosómico es que todos los seres vivos lo tienen. Por tanto, comparando la estructura de esta molécula se pueden averiguar las relaciones entre todos los seres vivos. El resultado de los estudios de Carl Woese fue descubrir que la vida no se dividía en animales, plantas y protistas. En realidad, a este nivel profundo, un pino y un elefante se parecen mucho más entre sí que las bacterias que fabrican el yogur y las que causan las diarreas del turista.

El nuevo árbol de la vida tiene tres grandes ramas: las bacterias, las arqueas y los eucariontes. En este árbol filogenético la distancia entre los seres humanos y los protozoos es muy pequeña comparada con las enormes distancias que existen entre distintos tipos de bacterias. Este cambio en la forma de ver la vida es comparable al cambio que significó el pasar de un sistema ptolemaico, en el que la Tierra era el centro del Universo, al copernicano, en el que la Tierra era un simple satélite girando alrededor del sol. El siglo XX, debido a los descubrimientos de la biología molecular, ha colocado a nuestra especie en una pequeña rama secundaria del árbol de la vida.

Además, los microorganismos han controlado el clima del planeta durante millones de años y todavía poseen la clave de la mayor parte de los mecanismos de regulación del mismo. Hoy en día nos preocupa el cambio global. El re-

sultado de nuestra utilización de combustibles fósiles está aumentando la concentración de dióxido de carbono en la atmósfera. Y este gas actúa como los vidrios cerrados en un coche que esté expuesto al sol. La radiación solar atraviesa el vidrio, pero el calor se queda dentro.

Lo que hemos descubierto en este siglo es que hace 2.500 millones de años los microorganismos ya produjeron un cambio global de proporciones descomunales. En aquella época la Tierra era completamente anaeróbica (no tenía oxígeno). La atmósfera era muy parecida a la de Marte, con dióxido de carbono y nitrógeno. Los únicos seres vivos eran microorganismos. Los denominados cianobacterias aprendieron a realizar la fotosíntesis produciendo oxígeno, que es extraordinariamente tóxico y muchos microorganismos murieron a trillones. Pero otros aprendieron a resistirlo y, con el tiempo, a utilizarlo para respirar. Nuestra respiración es posible gracias a ese descubrimiento de los microorganismos. Si nuestras actividades continúan de forma incontrolada, es posible que se produzca otro cambio global en el clima y que ese cambio tenga consecuencias dramáticas para las sociedades humanas. En el peor de los casos, nuestra especie se podría extinguir. Lo que la ciencia ha descubierto en el siglo XX es que los microorganismos continuarían existiendo incluso si los seres humanos causáramos una hecatombe global. Por todo esto creo que puede considerarse que el siglo XX ha sido el siglo de los microorganismos. O mejor dicho, los microorganismos han sido los dueños del planeta desde el origen de la vida. En realidad, el siglo XX ha sido el siglo en el que los seres humanos nos hemos dado cuenta de nuestra verdadera situación en el tablero de la naturaleza: una situación verdaderamente frágil.

Carles PEDRÓS-ALIÓ

GERARDO, MANUAL DE ESPUMAS

En su casa de Covarrubias 9 tenía un piano de hacer sones y un mantón de Manila. Por las mañanas daba clases de francés o de literatura, no sé, a las bellas diablitas del "Beatriz Galindo" (separación de sexos franquista en el bachillerato), y por las tardes cogía el Metro en Alonso Martínez, toda su vida, para bajar hasta Colón, desde cuya plaza se daba un paseo un poco torero hasta el Gran Café de Gijón, donde presidía una tertulia de poetas asistido por José García Nieto, su predilecto. Y he escrito "paseo torero" porque el autor de *Manual de espumas* era un andaluz de Santander, un jándalo, como les dicen a los cántabros de vocación sureña, palabra con la que él se definió bellamente y tituló un libro. Gerardo Diego tenía un pisar estrecho y rápido de banderillero, y se tocaba con un sombrero de ala caída por un lado, que le iba muy bien y muy a lo Romero de Torres. Pero luego era un señor muy soso.

En *Manual de espumas*, uno de sus primeros libros, bullen ya todos los hallazgos vanguardistas y experimentalistas de un optimismo creador. Luego está el Gerardo de Soria, *Alondra de verdad*, los libros graves, clásicos, místicos, perfectos. Porque Gerardo no necesitaba inventarse heterónimos, como Pessoa o Machado. Él era y es naturalmente doble, clónico, clásico y moderno. En el café se sentaba en una silla, frente al ventanal, evitando el diván presidencial, y sus ojos claros y puros miraban la luz de la tarde, el sol que se barroquiza en la Biblioteca Nacional. Era la musa del septentrión, melancolía, que tornaba a su mirada de místico y de angélico.

Gerardo es el gran antólogo del 27, con anticipaciones afortunadas, como el desvelamiento de Dámaso Alonso. Su otro *Manual de espumas* es su duradera antología. Nuevo Amós de Escalante, se presenta al premio Nacional de Poesía, años 20, con Menéndez Pidal, Machado y Miró en el jurado, cinco mil pesetas. Se las dieron a Alberti por *Marinero en tierra*, que entonces se llamaba *Mar y Tierra*. Alberti habla mal de Gerardo, que le pa-



El autor de *Manual de espumas* era un andaluz de Santander, un jándalo, como les dicen a los cántabros, de vocación sureña, palabra con la que él se definió bellamente

rece un señor raro, hermético, anti-pático, "con cara de pobre" (imagen ésta que luego le han robado otros y que es certísima). Gerardo queda finalista de Alberti y César González-Ruano queda finalista de Gerardo. Hay que reconocer que, por aquellos años 20, a los premios se presentaba gente seria.

Diez años seguidos tomando café con él en el Gijón. Silencio parpadeante, hasta que se presentaba el improvisado con un libro:

—¿Don Gerardo de Diego?

—No. Yo soy Gerardo Diego. Ni don ni de.

—Perdón. Soy Severo Ochoa.

Y ya con el Nobel. Gerardo pegó un salto en la silla. Se fueron aparte y vi que le firmaba el libro al científico. Charlaron un rato. El libro de Gerardo era para Carmen, la esposa de Ochoa, que sí leía versos. Murió pronto. Pero no es verdad que Gerardo no hablase en la ter-

tulia. Lo que pasa es que la gente no escucha.

A mí me explicó todo lo que no se sabe de Lope de Vega. En el 27 había dos lopistas: Lorca y Gerardo. Luego puse en castellano actual un libro de Lope que iba a prologar y estudiar GD. Mil pesetas que el Banco sponsor no me quería pagar, pero no eran amarracos los Fierro, sino un trepilla bancario, escritor frustrado, que ya ha muerto, en accidente.

—Tu trabajo está muy bien hecho, Umbral. Es el trabajo de una persona que conoce a los clásicos y ama el castellano de hoy.

Prefiero su poesía creacionista. En lo otro es perfecto, pero no tiene la tristeza vagabunda de Machado, la emoción exiliada del nazará. En cuanto a su poesía religiosa, uno piensa que la poesía religiosa ha de ser conflictiva, dramática, como lo es el tema en Unamuno o Blas de Otero. De otro modo, se queda en pietista. Era el modo de Gerardo. Esto lo dije en una conferencia, delante de él. No sé si le molestó. Fuimos juntos a enterrar a Ruano, en un taxi, en el 65. Tarde cárdena en que nos perdimos. Un hijo suyo

me atendió una vez muy amable, en la Clínica Puerta de Hierro, entre bombas de oxígeno y tauromaquias de Barjola. "Doctor de Diego". Había vuelto el "de" odiado por Gerardo, pues que acumulaba tres *des* en su apellido. Pero ese oído fino para el idioma no lo tienen los médicos. Y una *de* más cuando le añadía el "De la Real Academia". Toda la vida luchó contra eso. Se pasa uno la vida luchando contra bobadas. Clásico o creacionista, siempre leo a Gerardo con placer y aprendizaje.

También le dije que sus primeros versos estaban llenos de greguerías. Todo lo aceptaba humildemente. En Valladolid dio un concierto doble, piano y poesía, en el Casino. En Madrid fuimos bastante amigos. Tomaba un café solo y seco y negro, mojando el azucarillo en aquel petróleo, como Unamuno. Me explicó el fenómeno de la capilaridad. Ni idea.

—Soy el olvidado del 27, Umbral. A mí no se me estudia ni se me valora como a Alberti, por ejemplo, Umbral.

Tenía detrás el "Huevo de águila. A Franco nombro". Y aquello de Neruda: "Los dámasos, los gerardos, los hijos de perra". Me parece que ya he contado aquí el frío encuentro con Alberti, después del exilio. Frío por parte del gaditano. Versos al Cordobés y a los ángeles de Compostela. Un gran poeta de la derecha. "Inconsútil, siemprevirgen agua". Me fascinó un domingo, en ABC, con este endecasílabo. Tenía de Mallarmé y tenía de los místicos, más la gracia de Lope. Las diablitas de clase bien del "Beatriz Galindo", barrio de Salamanca, le llamaban Cendoya (su segundo apellido).

—Quietos, coño— decía la vigilanta—, que ahí viene Cendoya. ¡Y cojo!

Una temporada había cojeado un poco. Estuvo cerca de *Garcilaso*, pero a García Nieto le negó un voto en algo por dárselo a un Luca de Tena (publicaba en ABC, ya se ha dicho). En el piano tocaba Debussy, que había sido la vanguardia de su juventud. No era ni más ni menos burgués que los que se fueron. En el café, al camarero le dejaba muy poca propina, dos reales.

Francisco UMBRAL

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

AHORRAR SEGÚN OTROS OPERADORES:

Ahorrar es **reducir los precios.**

AHORRAR SEGÚN TELEFÓNICA:

Ahorrar es **reducir los precios.** Ahorrar es contar con **Los Planes de Descuento para Empresas.** Ahorrar es disponer de un servicio de mantenimiento capaz de resolver, en **menos de 4 horas**, cualquier incidencia. (**Plan de Mantenimiento Integral para Empresas**). Ahorrar es poder **renovar de forma gratuita su equipamiento** de comunicaciones (**Plan Innovatel**). Ahorrar es disponer de nuevos sistemas de información ágiles y sencillos (**Telefónica On-line**). Ahorrar es beneficiarse de las ventajas de la convergencia fijo-móvil (**MoviStar Corporativo o Enlace**). Ahorrar es disfrutar de todas las ventajas de una centralita, sin equipos ni instalaciones (**Servicio Centrex**). Ahorrar es tener a su lado el **equipo humano más cualificado** en materia de comunicaciones a través de los **Servicios de Atención y Consultoría**. Ahorrar es **integrar sus comunicaciones corporativas** en una solución que ofrezca variedad de opciones (**Ibercom, Data&Voz, CINCO, Uno IP Voz**). Ahorrar es poder **mantener reuniones sin necesidad de viajar** a través de multiconferencias de audio o MultiVídeo (**SimulCom o Novacom Ágora**). Ahorrar es **acercarse más a sus clientes** mediante soluciones de inteligencia de red o Call Center (**Números Novecientos o Call Contact**). Ahorrar es **abrir nuevos canales de distribución y venta** vía Internet (**InfoVía Plus, InfoNegocio.com**). Ahorrar es poder optar por **soluciones de alta velocidad** basadas en RDSI, ATM o ADSL (**Soluciones Novacom, Gigacom, MegaVía ADSL**). Ahorrar, en definitiva, es **tener como socio a un Operador Global de Telecomunicaciones.**

¿Todavía sigue pensando que lo único que reduce los gastos en telecomunicaciones de su empresa es el precio?

Llámenos al **900 111 022** Línea de Atención Empresas o consulte en www.telefonica.es o a su Distribuidor Autorizado de Productos y Servicios de Telefónica.

Telefonica
EMPRESAS