

EL CULTURAL

6-12 de febrero de 2000

EL MIÉRCOLES SE INAUGURA

ARCO

SEMANA CRUCIAL PARA EL MUNDO DEL ARTE

Escultura de Loris Cecchini en el stand de Continua (San Gimignano), una de las galerías italianas invitadas en ARCO 2000

1999

PREMIO NACIONAL DE GRABADO

convocado por

CALCOGRAFÍA NACIONAL
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

EXPOSICIONES

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

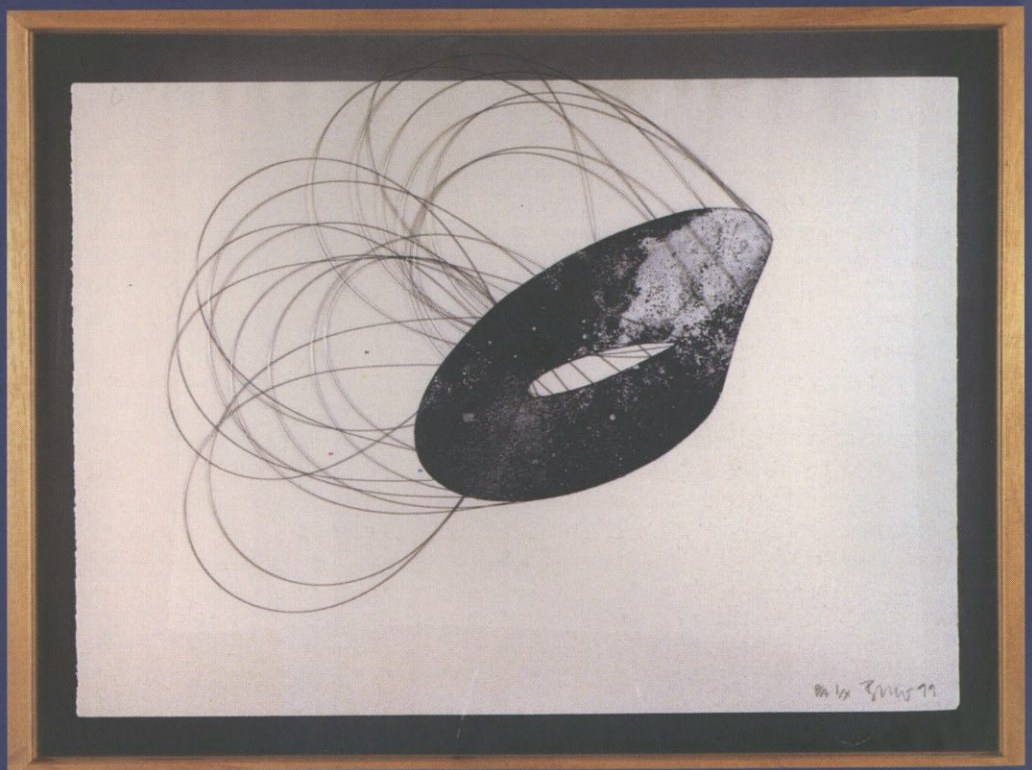
CALCOGRAFÍA NACIONAL, Madrid
febrero / marzo del 2000

MUSEO DE NAVARRA, Pamplona
marzo / abril del 2000

SALA DE LA UNIVERSIDAD, Santander
abril / mayo del 2000

SALA DEL AYUNTAMIENTO, Logroño
mayo / junio del 2000

MUSEO MORERA, Lleida
julio / agosto del 2000



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



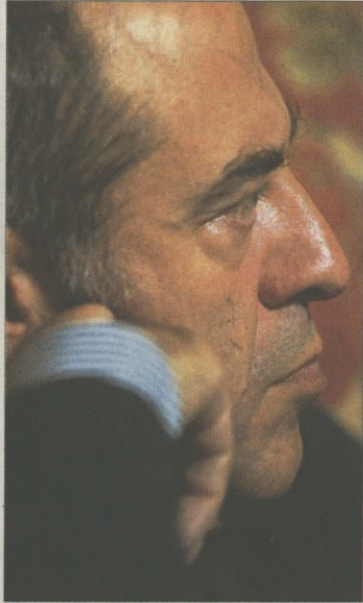
PHILIP MORRIS COMPANIES INC.
NEW YORK

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

EL ARTE INGENIOSO

Al escribir el *Diccionario de los sentimientos* me sorprendió no encontrar una palabra castellana que designara la experiencia estética. ¿Cómo es posible que un sentimiento tan universal como el que nos invade al escuchar una música, ver un cuadro o contemplar un rostro bello carezca de nombre? El más cercano podría ser "admiración", pero es demasiado vago. Encontré entre los tojolabares, un pueblo maya de los Altos de Chiapas, una estupenda palabra: "tzamal". Suele traducirse por "belleza" pero significa realmente "lo que manifiesta el corazón alegre de las cosas y de las personas". Me llamó la atención porque siempre he relacionado la experiencia artística con un cierto tipo de alegría. La palabra que más me gustaría emplear para nombrarla es: "euforia", un sentimiento de ser "bien llevado", una ampliación del espíritu.

En el arte me emociona sobre todo comprobar la capacidad transfiguradora de la inteligencia humana. Es pasmoso ver lo que un violinista puede hacer con unos trozos de madera, unas tripas de gato, y unas crines de caballo. Más que la obra conseguida me pasma la habilidad del artista que lo ha hecho. Por eso creo que en estricto sentido la belleza de un paisaje o de un cuerpo produce una experiencia distinta a la producida por un cuadro. En éste, veo la presencia viva del pintor. Libremente ha encontrado una manera suya de pintar la realidad. En el fondo, lo que me entusiasma es la destreza humana. El arte abre nuevas posibilidades en



la realidad. El artista es un inventor de posibilidades libres. Y ésta es una tarea que en mayor o menor medida podemos emprender todos. Lo diré de una manera pretenciosa: la idea de libertad que cada artista tiene influye decisivamente en su manera de crear.

Tomaré como ejemplo la pintura. El pintor realista defiende una libertad con referentes. El pintor no realista afirma la libertad como desligación, como desvinculación total. Tiene que desembarazarse de las técnicas, de la tradición, de la seriedad. Desea un aire de agilidad y fiesta, una ingenuidad de paraíso.

Desde hace años creo que el nombre que mejor cuadra al arte de vanguardia es "arte ingenioso". Un arte que busca la novedad, el juego, la agilidad. Que teme sobre todo detenerse. Antes humo que cristal. Lo curioso es que prescindir de ataduras es una pobre manera de ser libre. Valéry afirmaba que el gran artista es el que se pone a sí mismo más coacciones. Kant decía que si una paloma pudiera hablar se quejaría de la consistencia del aire, que hacía tan dificultoso su vuelo. Por desgracia, sin el obstáculo del aire no podría volar. El culto a la espontaneidad llena las salas de exposiciones de cua-

La historia del arte de este siglo es brillante y cansina, como lo son todos los ingeniosos. El ingenio tiene mala vejez, como la tienen muchos cuadros modernos. Pierden pronto su frescor

draditos, manchitas, instalaciones, trazos, quisicosas. Veo a artistas que intentan deslumbrarme con sus ocurrencias. Es la búsqueda del ingenio. Es el chispeante afán del chiste plástico.

El "arte serio" y el "arte ingenioso" producen dos tipos distintos de alegría. La alegría seria es caudalosa. En el delicioso diccionario de Covarrubias se lee: "La alegría ensancha y abre el corazón para recibir a la cosa amada". Y en castellano, "alegrar un color" o "alegrar el fuego" es darle más vida. Es un impulso eufórico. La alegría ingeniosa es diversión, sorpresa, chiste. Aquélla es duradera y se anima con la repetición. Ésta adolece enseguida de monotonía. La historia del arte de este siglo es brillante y cansina, como lo son todos los ingeniosos. ¡Quién puede aguantar a Quevedo en dosis masivas! ¡Quién puede leer diez mil greguerías de un tirón! El ingenio tiene mala vejez, como la tienen muchos cuadros modernos. Pierden pronto su frescor. Gómez de la Serna fue consciente del efímero fulgor del ingenio. "Muchas greguerías se pusieron viejas, aunque yo bien sé lo jóvenes que fueron en su año y cómo entonces fueron perseguidas por extravagantes; ¡con cuánta rapidez

pierde la inocencia el mundo!". Algo parecido decía Gracián de Quevedo: "Estas hojas de Quevedo son como las del tabaco, de más vicio que provecho, más para reír que aprovechar".

Cuando propuse la denominación "arte ingenioso" algunos críticos se encresparon. Atribuir la vivacidad y gracia de un chiste a las obras que beatamente contemplaban les pareció un insulto. Creo que se equivocaban. Para eludir la confrontación pondré un ejemplo literario. Quevedo fue un poeta extraordinariamente ingenioso. Véase un ejemplo: "Viéñense a diferenciar/la gallina y la mujer/en qué ellas saben poner/nosotros sólo quitar/Todas ponemos:/unas cuernos y otras huevos". No seré yo quien no disfrute con estas ocurrencias. Lo único que digo es que se mueven en un registro diferente a este otro: "Ayer se fue, mañana no ha llegado;/hoy se está yendo sin parar un punto;/soy un fue, y un será, y un es cansado".

Podría explicarles por qué el segundo poema me parece mejor que el primero, pero la página se acaba. Además, tengo que ir a ARCO para ver de qué arte se trata. Adiós.

José Antonio MARINA

Agotadas dos ediciones
La tercera está ya a la venta

PLAZA  JANÉS

LUIS MARÍA ANSON

ANTOLOGÍA
de las
MEJORES POESÍAS
de
Amor
en
LENGUA ESPAÑOLA

PLAZA  JANÉS

El amor es
como el fuego,
que si no se comunica
se apaga.

PROVERBIO

PORTADA: ARCO 2000 ABRE SUS PUERTAS. PRIMERA PALABRA, POR JOSÉ ANTONIO

MARINA **3 LETRAS** RAFAEL ALBERTI: PROSAS ENCONTRADAS **9**

ALEKSANDR BLOK: LOS DOCE **10** FERNANDO ROYUELA: LA MALA MUERTE **12**

ZARRALUKI: PARA AMANTES Y LADRONAS **13** LORENZO SILVA PRESENTA "EL

ALQUIMISTA IMPACIENTE". PRIMEROS TRAMOS DEL ÚLTIMO PREMIO NADAL **14-17**

JUAN PABLO FUSI: ESPAÑA **25** ÚLTIMA PALABRA: VICTORIA PREGO **20 ARTE**

JAUME PLENSA, SOBRE EL SILENCIO **22-23** FONTCUBERTA **24** COLECCIÓN KRUGIER,

UN MUSEO DE MUSEOS **25** PISTOLETTO REVISADO **27** "LAS MUSAS INQUIETANTES",

DE DE CHIRICO, POR MAURIZIO MARINI **28-29** BERLÍN, SIGLO XX **30** ARCO 2000:

LOS PUNTOS CLAVE, LAS SECCIONES, LA HISTORIA, LOS PROTAGONISTAS **31-54**

TEATRO EL ESPAÑOL ESTRENA "CYRANO DE BERGERAC", DIRIGIDO

POR MARA RECATERO **56-57** LLEGA A MADRID "¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?",

DE EDWARD ALBEE **58-59** "EL MALENTENDIDO", DE CAMUS, EN LA SALA NOU

TANTARANTANA DE BARCELONA **60 CINE** "DOGMA", LA PLEGARIA DE

KEVIN SMITH, POR SERGI SÁNCHEZ **62-63** MICHAEL MANN ESTRENA "INSIDER",

POR BEATRICE SARTORI **64-66** "CASCABEL", EL SUEÑO ADOLESCENTE DE DANIEL

CEBRIÁN **67** FILMOTECAS **68** **MÚSICA** PIANO EN OVIEDO **70** "DON

CARLO" EN EL LICEO **71** TERESA BERGANZA: "EL CANTANTE NO DEBE IMITAR AL

MAESTRO" **72-74** DISCOS **75** RADIO Y TV **76** **CIENCIA** EL

RETORCIDO PRIÓN, CAUSANTE DEL MAL DE LAS VACAS LOCAS, DEJA ENTREVER UN

LADO BUENO **78-80** INVENTOS **81** LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL **82**

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

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

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

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

Ilustración

Julián Grau Santos

Críticos

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

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

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

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

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

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

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

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

RADIOS Y AGENCIAS DE NOTICIAS

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

Invitamos a nuevas instituciones y particulares a cooperar con nosotros.



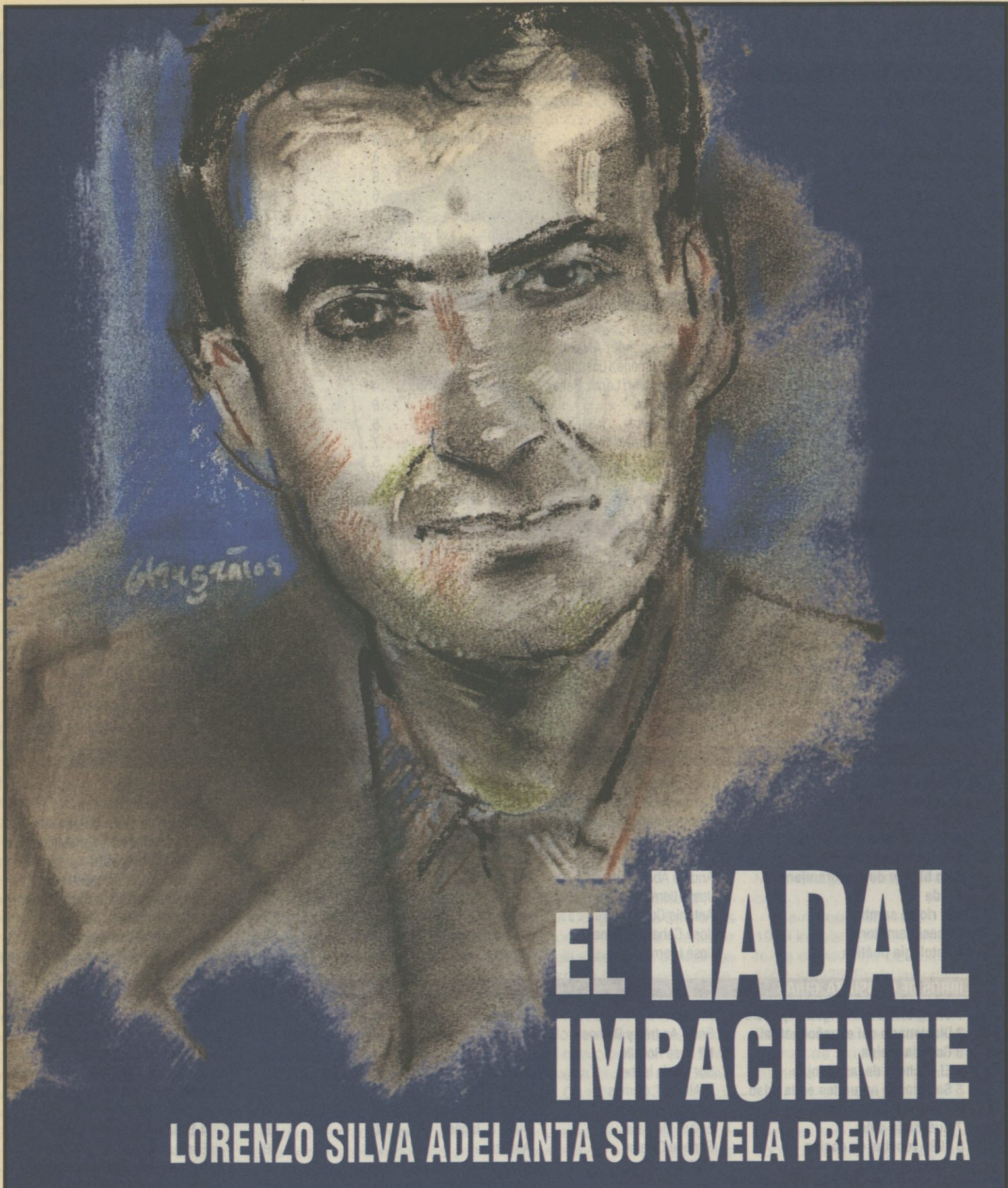
FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

MUSEO DEL PRADO. Ruiz de Alarcón, 21 bajo

28014 Madrid. Tel.: 91 420 20 46 Fax: 91 429 50 20

E-mail: famprado@canaldata.es



EL NADAL IMPACIENTE

LORENZO SILVA ADELANTA SU NOVELA PREMIADA

LETRAS

Alberti: Prosas encontradas⁹ Aleksandr Blok: Los doce y otros poemas¹⁰ Royuela: La mala muerte¹² Pedro Zarraluki: Para amantes y ladrones¹³ Entrevista con Lorenzo Silva¹⁴⁻¹⁵ El alquimista impaciente¹⁶⁻¹⁷ Juan Pablo Fusi: España¹⁹ Última palabra: Victoria Prego²⁰

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	1	14
2 Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	2	10
3 Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	3	11
4 Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	4	13
5 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	8	7
6 Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	6	14
7 Madera de Boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	5	17
8 El egoísta	Natíel Preciado	Planeta	7	9
9 Mi siglo	Günter Grass	Alfaguara	9	13
10 Corazones en la Atlántida	Stephen King	Plaza & Janés	-	1

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Lo es	Frank McCourt	Maeva	1	11
2 Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	2	5
3 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	3	16
4 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	4	4
5 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	6	4
6 Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	8	18
7 Estupidario. Antología del disparate	R. Gabilondo/Del Val/Zumeta	Aguilar	7	5
8 La sección femenina	Luis Otero	Edaf	5	7
9 El Vaticano contra Dios	Los Milenarios	Ediciones B	9	12
10 Caminando por Roma	Paloma Gómez Borrero	Plaza & Janés	10	2

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	19
2 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	3	19
3 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	2	18
4 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	4	17
5 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	5	15
6 El Aleph	Jorge Luis Borges	Alianza	8	14
7 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	9	15
8 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	6	18
9 El Club Dumas	Arturo Pérez Reverte	Alfaguara	10	16
10 El círculo mágico	Katherine Neville	Ediciones B	-	3

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	19
2 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	2	19
3 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	4	6
4 Poemas de amor	Antonio Gala	Planeta	-	3
5 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	5	19
6 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	7	17
7 Vida	José Hierro	Aguilar	3	3
8 El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	9	19
9 Poesía amoratoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	10	8
10 Antología poética	José Hierro	Espasa Calpe	6	15

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	17
2 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	14
3 Comida amiga	Mª José Roselló	Plaza & Janés	4	9
4 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	3	10
5 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	5	5
6 Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	9	6
7 Duérmete niño	Estivill/De Bejar	Plaza & Janés	8	16
8 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	-	9
9 Guía Campsa	VV.AA.	Campsa	-	15
10 Gramática descriptiva de la lengua	Bosque/Demonte	Espasa Calpe	10	12

Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitat. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimes. Bilbao: Casa del Libro, Verdes. Burgos: Mainel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ceuta: González Gallardo. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. Gijón: Paraiso. 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.

ALEMANIA

- Hannibal**
Thomas Harris (Hoffmann und Campe)
- Das Echo**
Minette Walters (Goldmann)
- Der Weg zur finanziellen Freiheit**
Bodo Schäfer (Campus Verlag)
- Mein langer Lauf zu mir selbst**
Joschka Fischer (Kiepenheuer)
- Der Medicus von Saragossa**
Noah Gordon (Blessing)

ARGENTINA

- El alquimista**
Paulo Coelho (Planeta)
- Alexandros**
Valerio M. Manfredi (Grijalbo)
- El caballero de la armadura...**
Robert Fischer (Obelisco)
- Menem. La vida privada**
Olga Wornat (Planeta)
- Los nietos nos miran**
Juana Rottenberg (Galerna)

ESTADOS UNIDOS

- Timeline**
Michael Crichton (Knopf)
- Atlantis found**
Clive Cussler (Penguin Putnam)
- Pop Goes the Weasel**
James Patterson (Little, Brown)
- Tuesdays with Morrie**
Mitch Albom (Doubleday)
- The Greatest Generation**
Tom Brokaw (Random House)

FRANCIA

- Je m'en vais**
Jean Echenoz (Minuit)
- Stupeur et tremblements**
Amélie Nothomb (Albin Michel)
- L'enfant léopard**
Daniel Picouly (Grasset)
- Autobiographie d'un amour**
Alexandre Jardin (Gallimard)
- L'Omerta francaise**
S. Coignard y A. Jardin (Albin Michel)

MÉXICO

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

Medios consultados

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

PROSAS ENCONTRADAS

RAFAEL ALBERTI

Edición de Robert Marrast. Seix Barral. Barcelona, 2000. 417 páginas, 2.950 pesetas

Robert Marrast ha sido y es una de las primeras figuras del hispanismo francés, y su acercamiento a nuestra literatura siempre ha tenido el mérito de ser tan erudito como cordial. Por eso su esfuerzo de investigador riguroso se ha dirigido siempre a escritores que unen a la calidad literaria el empeño en la lucha por la libertad: Espronceda y Alberti. Hace exactamente treinta años publicó su primera edición de la prosa dispersa de Rafael Alberti, no reunida en volumen ni incluida en las *Obras Completas* del poeta. Ahora se nos ofrece, con el mismo título, un contenido muy distinto y más rico, casi triplicado en su extensión y libre de las podas efectuadas por la censura en aquella edición de 1970 y en la siguiente de 1973.

Tres textos autobiográficos corresponden a las tres etapas en que se dividen su obra y su vida: la militancia vanguardista en el momento de auge de la generación del 27, la guerra civil y el exilio. El primero, publicado en *La Gaceta Literaria* en 1929, da fe de su conversión al Superrealismo; el segundo narra la experiencia vivida, en el verano de 1936 y en Ibiza, al producirse la sublevación militar contra la República; el tercero, la frustrada celebración en Inglaterra del Congreso Mundial sobre la Paz de 1950, trasladado luego a Varsovia.

El talento de Alberti para la observación y la crónica se manifiesta igualmente en los reportajes que escribió en los años treinta con ocasión de sus viajes a Alemania, la Unión Soviética y América del Sur. "Unter den linden" es un inmejorable testimonio sobre el Berlín de 1932, la tragedia de un pueblo abrumado y humillado por el paro, el hambre, la brutalidad policial y la ascensión del Nazismo. En marcado y voluntarioso contraste, los sucesivos capítulos del "Noticiero de un poeta en la URSS" (1933) ponderan los éxitos económicos



Hace treinta años Marrast publicó su primera edición de la prosa dispersa de Alberti. Ahora se nos ofrece un contenido muy distinto y más rico, casi triplicado y libre de las podas de la censura

y culturales del sistema comunista, el fervor que rodea a los héroes de la revolución y a Gorki, la actividad de los círculos literarios y su deseo de conocer España y su literatura, el nuevo tipo de mujer liberada, desenvuelta, incorporada a la producción y consciente de su papel social y sus derechos. El encuentro con Aragon no trajo a la memoria de Alberti la crisis que escindió el Superrealismo a consecuencia de la proclamación del realismo socialista como único arte comprometido en el congreso de Jarkov (1930); el recuerdo de Maiakovski no lo llevó a reflexionar sobre las abdicaciones exigidas por el estalinismo a los intelectuales y artistas, y sobre lo peligroso del sofisma que consagra la dictadura como mutación necesaria

de la libertad. Otro "Noticiero", dedicado al Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, da cuenta de la apología sistemática de Malraux y del respeto hacia André Gide, sobre quien iba poco después a caer la excomunión, una vez hubo publicado sus impresiones de viajero en el nuevo paraíso. "Encuentro en la Nueva España con Bernal Díaz del Castillo" (1936) trata de México y Cuba, la conquista, la independencia, el imperialismo norteamericano, la poesía de Nicolás Guillén y la pintura de Orozco y Rivera.

De la época de la guerra civil proceden el emocionado recuerdo de García Lorca en el prólogo a la edición de 1937 del *Romancero gitano*, la justificación de la adaptación de *La Numancia*

de Cervantes desde su analogía con la resistencia de Madrid, la declaración de principios y las normas de funcionamiento del "teatro de urgencia" destinado a elevar la moral de los combatientes. Aunque ya de 1940, la reseña de la primera edición de *Poeta en Nueva York* destaca los índices de compromiso presentes en el vuelco rehumanizador asumido por el último Lorca.

La conferencia "Palomita y galápago" (1929) es una excelente muestra del arte de la provocación y el absurdo que el Superrealismo heredó de Dadá. Otros textos revelan las preferencias literarias de Rafael Alberti: "Miedo y vigilia de Bécquer" (1931), en su visión de un Bécquer menos sentimental que visionario, inconformista y marginado; la conferencia "La poesía popular en la lírica española contemporánea", sobre la tradición medieval, renacentista y folclórica continuada por Gil Vicente, Lope, Juan Ramón, Manuel y Antonio Machado y los poetas andaluces del 27; la reseña de las cartas de Lope relativas a Marta de Nevarés. No faltan las pruebas del interés de Alberti por la pintura (Vázquez Díaz, Goya, Marc Chagall, Picasso), o por el cine.

Las recopilaciones de 1970 y 1973 incluían también un conjunto de entrevistas datadas entre 1931 y 1936. Es de lamentar que ahora hayan sido eliminadas, especialmente la última, extenso informe sobre las actividades de la Alianza de Intelectuales Antifascistas; acaso unirles las muchas que Alberti concedió a lo largo de su vida hubiera engrosado excesivamente el volumen. A la prisa con que sin duda se ha producido tiene que deberse la adición como encarte de la presentación de Antonio Machado en la revista *Octubre*, y la ausencia de las notas históricas o literarias que algunos textos merecen.

Guillermo CARNERO

LOS DOCE Y OTROS POEMAS

ALEKSANDR BLOK

Traducción de Clara Janés y Amaya Lacasa. Visor. Madrid, 1999. 54 páginas, 800 pesetas

LIBRO DE LOS ANHELOS

ANTONIO GRACIA

Aguaclara. Alicante, 1999
80 páginas, 1.200 pesetas

Poco conocido entre nosotros (aunque no es la primera vez que se traduce al castellano) Aleksandr Blok (1880-1921) es tenido por el más importante poeta del simbolismo ruso, uno de los más significados movimientos literarios de aquel fin de siglo, en el que bebieron todos los grandes de la poesía rusa contemporánea, desde Boris Pasternak a Anna Ajmátova, pasando por Marina Tsvetáieva u Osip Mandelstam.

El simbolismo (que en Rusia se tiñó de cierta espiritualidad heterodoxa, y de un afán místico que casi llegaba al espiritismo) tuvo que dejar paso al *acmeísmo*, más atento a la renovación formal y en cierto modo el primer trampolín de una poderosa vanguardia —Máiakovski, Esenin— que prácticamente nació con la revolución bolchevique, y que se hundió con la terrible represión que, en muy pocos años, esa revolución puso en marcha.

Aleksandr Blok (extremadamente refinado, muy aficionado a la música y a las artes plásticas) llegó a ser —en los inicios del siglo XX— el poeta ruso por antonomasia, modelo de muchos jóvenes y promesa de un mundo que, desdichadamente, nunca llegó.

Desde su primer libro, *La violeta nocturna* de 1905, Blok cultivaba un espiritualismo exagerado, una poesía de nieblas y velos, cuyo afán (bajo la música del ritmo y las metáforas) es atrapar la allendidad de las cosas, lo profundo, la comunión de las almas, siempre bajo el acorde de una *Bellísima Dama*, que para Blok no sólo era su mujer y amada (Ljubov Mendeleeva) sino el Eterno Femenino que está en la Base de la significación y del misterio de este mundo. Casi todos los textos que componen la segunda parte de este tomito (*Otros poemas*) son poemas simbolistas, escritos entre 1899 y 1913, en ese clima de misticismo, sugestión de la lejanía y búsqueda de almas, en un reino blanco y frío.

Sólo el poema final —de sep-

tiembre de 1914— “El cielo de Petrogrado se ensombrecía de lluvia” nos muestra el primer quiebro en la poesía de Blok, reflejado asimismo en la de otros simbolistas. El estallido de la guerra de 1914, y la inmensa sangría que enseguida fue para un país tan pobre como Rusia, obligó a un replanteamiento del lenguaje de la poesía. En el poema dicho (la despedida, en una estación, de los soldados que salen al frente) encontramos un lenguaje —que sin abandonar una dimensión espiritual o profética— se vuelve más directo y desgarrado. Características que irían en aumento mientras progresaba la derrota y la revolución venía.

Blok estuvo entre los muchos escritores que saludaron positivamente las dos revoluciones de 1917 (la socialista de Kerensky en febrero y la comunista de Lenin en octubre, que arrasó) pero que muy pronto tuvieron miedo por lo que pudiera ocurrir en una revolución, no sólo sangrienta y absoluta, sino que enseguida empezó a dar señas de dirigismo, vinculación con el terror y dictadura en todos los campos.

En ese cruce de contradiccio-

nes hay que situar uno de los poemas más famosos de Aleksandr Blok, “Los doce”, escrito en 1918 y que ya con elementos formales vanguardistas (pero con muchos otros simbolistas y realistas también) muestra en un acorde diverso —y en doce partes— a personajes alegóricos (la puta, el pope, los obreros, el burgués) que a través de calles nevadas (la nieve y sus tormentas son elementos frecuentísimos en la poesía de Blok) con ritmos rotos, metáforas, reiteraciones y consignas, nos transmiten una imagen quebrada y vital de la Rusia de la Revolución, a caballo entre la desolación y la esperanza. “Los doce” es uno de los poemas que fundan —formalmente también— la poesía rusa contemporánea. Amaya Lacasa y Clara Janés intentan que también sea poesía en castellano, con sus ritmos y quiebros. Blok murió, con cuarenta y un años, pobre y amargo, al inicio de los años duros de la Revolución. Nina Berberova recuerda su velatorio en Petrogrado como el último acto cultural de una Rusia viva y culta, antes del exilio o la calamidad.

Luis Antonio de VILLENA

LOS DOCE (12)

“Tratatá... Pero en las casas contesta
Sólo el eco seco y breve.
Con torva risa la tormenta
baila entre la nieve.

¡Tratatá!
¡Tratatá!

...Así avanzan solemnes por la noche
y tras ellos aquel perro hambriento,
delante la bandera ensangrentada,
caminando a paso leve
en el vórtice de nieve.
Y coronado de rosas blancas,
en aureola perlada,
en cabeza marchas tú,
sin ser visto, Jesucristo.

La primera impresión de un lector, ante todo libro que cae en sus manos, procede inevitablemente de su título. *Libro de los anhelos* puede resultar, desde este punto de vista, un tanto engañoso, ya que las connotaciones de la palabra “anhelo” en la tradición poética nos llevan al Romanticismo decimonónico, a los ensueños y las brumas de la sentimentalidad becqueriana; y la espiritualidad dolorida, defraudada por la realidad y alimentada por quimeras inateriales no es el territorio poético de Antonio Gracia. Muy al contrario, los 52 poemas de esta colección definen el amor como un impulso primario y primitivo, identificado con la naturaleza en su calidad de mar o fuego, y en sus efectos de iluminación y devastación. Su franqueza erótica es directa y transparente, y no encubre sus referencias; ni tampoco pretende dotarlas de teatralidad enfática. En esa carencia natural de pudor, sin ostentación ni retórica, está su mayor acierto, tanto como en la convicción y precisión de su lenguaje, en la calidad musical de sus versos y en la plasticidad de sus imágenes.

Si bien estamos ante un libro erótico, la indagación que sobre esa base nos propone va más allá de su fundamento, puesto que encuentro amoroso conduce a la afinidad y la comunicación con la naturaleza, aporta la incitación a contemplar y sentir el mundo y el despertar de la propia identidad, derivada del placer compartido. En este punto adquiere sentido el título, y recubre las interrogaciones que se deducen de la experiencia que con mayor intensidad sitúa al ser humano ante las limitaciones y la grandeza de su condición: a qué trascendencia puede aspirar contando con la erosión del hábito y del tiempo; en qué medida puede salvarse convirtiendo la anécdota en pensamiento escrito y, a través de él, en sintonía con la escritura del amor en la tradición poética. Antonio Gracia es catedrático de Literatura en un instituto de Enseñanza Media de Alicante; *Libro de los anhelos* —el quinto de los suyos— es una prueba de que en ocasiones la poesía de calidad se encuentra fuera de los circuitos establecidos y reconocidos. G. C

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ITALIANA

ANTONIO COLINAS

Espasa Calpe. Colección Austral. Madrid, 1999. 435 páginas, 1.500 pesetas



M.R.

Trazar una ruta sin omitir lo más significativo de sus cotas, dar cuenta exacta de su paisaje, y de sus accidentes, sin renunciar a un inventario de casi todos sus detalles, representar lo que ha sido su curso y las distintas aguas que, a lo largo del tiempo, han ido conformando su caudal no es una tarea fácil, porque, al riesgo de las impresiones y posibles olvidos, se suma el, no menor, de seguir el capricho del gusto y la tentación de la arbitrariedad. Antonio Colinas, que ha navegado por la poesía italiana, y con distintos rumbos, varias veces, sabe lo que una lectura transversal de los siglos supone y asume, con honestidad y conocimiento, su profunda y múltiple dificultad.

Su "introducción" es tanto un catálogo de riesgos como una declaración de principios. Explica en ellos el título, derivado de la limitación de páginas y, por tanto, de nombres; especifica que ésta es una labor compartida, en la que la totalidad de lo traducido no corresponde a un solo traductor sino a una pléyade de ellos: Carlos Alvar, Jacobo Cortines, Manuel Carrera, José María Micó, Manuel Fernández Murga, Luis Antonio de Villena, Luis Martínez de Merlo, Angélica Valentinetti, Carlos Manzano, Pilar Gómez Bedate, José Agustín Goytisolo y Ángel Crespo, además del propio Colinas que es quien ha concebido el proyecto y vertido la mayor parte de él. El criterio seguido queda, pues, muy bien explicitado: de algunos autores como Dante, Petrarca, Ariosto, Stampa y

Marino se incluyen diferentes versiones; la poesía del Siglo XVII no es la más representada; y muchos endecasílabos italianos se convierten en alejandrinos al pasar al español.

Colinas opta por rescatar a D'Annunzio y Corazzini; por prestar una mayor atención a Leopardi y Quasimodo, a los que ha vertido y conoce muy bien; y por reivindicar a Campana y a Cardarelli, dos autores aquí muy bien representados y que colman —sobre todo, el segundo— las expectativas del lector. Colinas no renuncia aquí ni a defender su postura ni a teorizar las razones de su gusto. De modo que la última parte de su introducción puede leerse como una extensión de su poética y su visión de la modernidad. Su propuesta es muy clara: "abrir el libro por cualquier página y trasladarse a la emoción y a la reflexión poéticas de cada siglo" ¿lo consigue? Yo creo que sí. Sus hallazgos en los versos 13 y 14 del "Cántico del hermano sol" de Francisco de Asís y en los sonetos de Giacomo da Lentini; la lírica delgadez de Jacopone da Todi, conocedor de Safo y de Catulo; "el rostro de nieve teñido con grana" de Guido Guinizzelli; el perfil de este Cavalcanti en el que tanto ha aprendido Garcilaso; el "si yo fuese aquel que soy" de Cecco Angiolieri; el insuperable Dante de Ángel Crespo; el "Cuanto a otro gusta, a mí me disgusta", de Cino da Pistoia, en versión de Carlos Alvar; el poema de Lapo Gianni "Amor, yo quisiera..."; la innovación de Dino Frescobaldi al describir a quien

Entre sus muchos méritos está el de ser una historia de la poesía italiana, hecha no desde los manuales sino desde el contacto directo con los textos, el conocimiento de los mismos y el más lúcido fervor

"mueve honestamente la mirada"; el Petrarca que inspira a Garcilaso, a Lope y a Alberti; la excelente canción de Leonardo Giustinian "¡Que bendecido sea el día en que naciste!"; el "¿Quién tuvo en este mundo jamás tan vasta tumba?" de Sannazaro; los sonetos LXXXII y LX-XIII de Miguel Ángel, en versión de Villena; las magníficas traslaciones de Vittorio Colonna hechas por Martínez de Merlo; el "Callan bosques y ríos" de Torcuato Tasso; el soneto "Modo de filosofar" de Campanella; "La canción de los besos" de Marino; la gracia de Giulio Cesare Cortese; el conceptismo religioso de Metastasio; la percep-

ción de la naturaleza de Alfieri; el "Como rápida luz / que llueve en cada cosa del 'Pentecostés'" de Alejandro Manzoni; la radical hondura del mejor Leopardi; el "insatisfecho deseo de la belleza antigua" de Carducci; la "Tormenta" de Pascoli... todo eso bastaría para justificar la intensidad de un libro como éste en el que el lector se encuentra a sí mismo cada vez que a él se asoma y que, entre sus muchos méritos, tiene el de ser una historia de la poesía italiana, hecha no desde los manuales sino desde el contacto directo con los textos, el conocimiento de los mismos y el más lúcido y objetivo fervor. Por si esto fuera poco, el valor del volumen se cataliza y crece: sobre todo, a partir de Leopardi, con la ajustada selección de D'Annunzio y de Soffici, de Cardarelli y Saba.

Discrepo, en cambio, de la selección de Ungaretti, que da cuenta, sobre todo, del último y reduce la representación del primero; admito la de Montale, que recoge sus distintas claves; y me parece exacta la de Quasimodo, en la que sólo echo en falta su "Epitafio para Bice Donetti". Pavese está mejor traducido que Penna, y Gatto, tiene la suerte de serlo por Gómez Bedate, que recoge su tono y reproduce su clima. Bassani cierra este recorrido por los siglos que nos trae el perfume de una lengua y nos hace partícipes de lo que no acaba con el tiempo ni desaparece con la edad. Eso —y no otra cosa— quiere decir aquí con "esencial" Colinas.

Jaime SILES

LA MALA MUERTE

FERNANDO ROYUELA

Afaguara. Madrid, 2000. 443 páginas, 2.800 pesetas

Atención a esta novela: hay en ella dosis considerables de talento, ambición estética y buena literatura. Fernando Royuela (Madrid, 1963) había publicado antes dos novelas —*El prado de los monstruos* (1996) y *Callejero de Judas* (1997)— con hallazgos que eran promesas firmes. Pero es ahora, en *La mala muerte*, cuando se confirman las mejores virtudes de este escritor, acaso porque su particular estilo se ha aplicado a una historia a la que podían convenirle rasgos como el gusto por la deformación esperpéntica, los trazos violentos, la desmesura y la visión cruel y desencantada de las flaquezas humanas. *La mala muerte* es un repaso al último siglo de historia española desde la perspectiva de Gregorio, un enano que actúa, dirigiéndose al lector, como narrador de su propia vida, desde la indignancia de la niñez hasta la prosperidad mercantil de la edad adulta, situada ya en nuestros días, cuando “el ser humano por saberse aborigen de una tribu global rinde culto a la estadística, al pensamiento unívoco, a la rentabilidad de los mercados y al fútbol redentor” (pág. 306). Un mundo gobernado por un solo poder: “Yo nací enano, pero el ser humano no es la talla de su estatura ni tampoco el tamaño de su belleza sino los

cuartos que maneja” (pág. 68). La naturaleza del narrador y el carácter representativo de su evolución, que lo convierte en imagen de una sociedad, recuerdan inevitablemente el planteamiento de *El tambor de hojalata*, de Grass, donde el personaje de Oskar Matzerath poseía ya estas características; e incluso existen algunas coincidencias biográficas entre ambos, como el hecho de posar alguna vez como modelos de pintor. Por otra parte, el relato en primera persona de las andanzas de Gregorio por un mundo hostil lleno de rufianes se ajusta en buena medida al esquema de la narración picaresca, y ni siquiera falta aquí el motivo de los padres viles, cuyo recuerdo provoca acres juicios en el hijo.

Pero la vileza parece haberse transmitido al hijo, porque Gregorio es un sujeto mezquino, capaz de abandonar a su suerte a quienes le ayudan, como Gurruchaga, y hasta de delatarlos a sabiendas de que su denuncia puede costarles la libertad e incluso la vida, como sucede en los casos de Bustamante o de Ceperino Cambrón. La abyección moral del personaje no le impedirá el ascenso en la escala social, sino más bien lo contrario. Su innoble comportamiento con Fe Bueyes y el robo de las pertenencias de la anciana militante será el origen de su fortuna. Ni la amistad, ni la gratitud, ni la compasión o cualquier otro sentimiento humanitario frenan su desalmada conducta, cuya visión negativa del mundo es tan sólo proyección de su atroz penuria moral. Su vida está jalonada de muertes violentas que evoca una y otra vez con escalofriante frialdad, porque recayeron en “múltiples hijos de puta” (pág. 14): su hermano Tranquilino, atropellado por un tren; el sargento Ceballos, apuñalado y colgado; Di Battista, bebiéndose por error una botella de lejía; Magro y Esteruelas, en un salvaje atentado; Gurruchaga, de un disparo. Hay en el relato de sucesos de este tipo una voluntaria desmesura, algo de *grand guignol* que sitúa muchos pasajes en la tradición del Quevedo más descoyuntado, de Gutiérrez Solana, de algunas estampas carpetovetónicas de Cela —cu-

ya presencia llega hasta ciertas fórmulas expresivas; véase pág. 73, sin más—, y que apuntala con grotesca mordacidad y con una violencia a lo Tarantino el itinerario de este individuo marginal, que lo es no sólo por el submundo en que se desenvuelve durante la mayor parte de su vida, sino también porque es una creación exclusivamente literaria: el final de su existencia es el final de la novela; su discurso, a pesar de la deliberada ambigüedad con que se presenta, está dirigido a cada lector (“Usted ha llegado hasta mí sin conocer con exactitud el motivo que le trae ni el escenario en el que se encuentra”, pág. 22). La vida está, pues, contemplada *more litterario*; por tanto elaborada, creada como si la literatura fuera el único modo seguro de hacerla perdurable. Esto explica las numerosas citas encubiertas que adornan el discurso de Gregorio —Antonio Machado, págs. 41, 387; Lorca, pág. 99; Calderón, pág. 200; Blas de Otero, pág. 278, entre otros—, pero también la aparente incongruencia de que Gregorio exhiba muchos conocimientos cultos más allá de toda verosimilitud. El lenguaje está repleto de hallazgos novedosos, especialmente en la veta caricaturesca: “Charlas [...] áridas como fabricadas con cemento” (pág. 284); “rostro plateresco de arrugas” (pág. 294); “la fui [a la anciana] escrutando con claridad y escrotando con caridad” (pág. 333). Pero también hay lunares: usos impropios de *cerúleo* (pág. 188), *intriga* (pág. 200) o *fragor* (pág. 28); errores como “ajimeces [...] magníficas” (pág. 340) o “se dignase a responderme” (pág. 341). La utilización de “devenir en” por “convertirse, llegar a ser” es un verdadero tic que convendría podar (págs. 26, 87, 100, 101, 173, 189, etc.), así como la ya tópica, cansina e impropia de geografía por “lugar, territorio” (págs. 77, 98, 132, 142, etc.) que conduce incluso a hablar de “la geografía devastada de tus muslos” (pág. 434). Pero es de mayor cuantía el poderío de la creación verbal que las ocasionales caídas, fácilmente subsanables.

Ricardo SENABRE

LA PEREGRINA

BASILIO LOSADA

Grijalbo. Barcelona, 1999

164 páginas, 2.300 pesetas

Basilio Losada, Catedrático de Filología Gallega y Portuguesa en la Universidad de Barcelona, noray gallego en Cataluña, al decir de Manuel Rivas, de quien ha traducido algunas obras al castellano, así como también de otros autores gallegos y portugueses, entre los cuales destaca Saramago, ha escrito su primera novela acogándose al Camino de Santiago, que él ha hecho a pie dos veces, una desde Roncesvalles y otra desde París.

La Peregrina viene a enriquecer la abundante literatura generada por la ruta jacobea, en torno a la cual, como ya indicó Goethe, se formaron los cimientos de Europa. La novela desarrolla “una fábula de amor en el Camino de Santiago”, según reza el subtítulo, y se apoya en la anécdota del milagro que la Virgen hizo curando de su lisiadura a una hidalga tullida que desde Francia llegó hasta el templo de Villasirga después de implorar su ayuda en otros santuarios. Y sobre aquel maravilloso suceso contado por Alfonso X en una de sus *Cantigas* (reproducida al frente de la novela) el autor, como explica Saramago en el breve prólogo, ha urdido una historia de amor y fe a lo largo del camino encarnados en la Princesita contrahecha y su comitiva, en la que sobresale un sabio bufón que acaba formando parte de la leyenda.

Lo mejor de esta novela itinerante por un espacio ya fijado en la tradición cultural europea está en la sencillez y encanto propios de las narraciones de antaño, con fecundos procedimientos de la narrativa oral (campo en el que Basilio Losada es auténtico un experto), además de su culta exhibición, dosificada a lo largo del viaje desde más allá de Francia hasta tierras castellanas, del proceso de construcción de catedrales, las creencias y costumbres de las gentes por donde van pasando y la varia fauna de peregrinos, gallofos e impostores que fomenta una sociedad milagrera con sus actitudes ante la fe y su esperanza en remedios sobrenaturales. **A. B.**



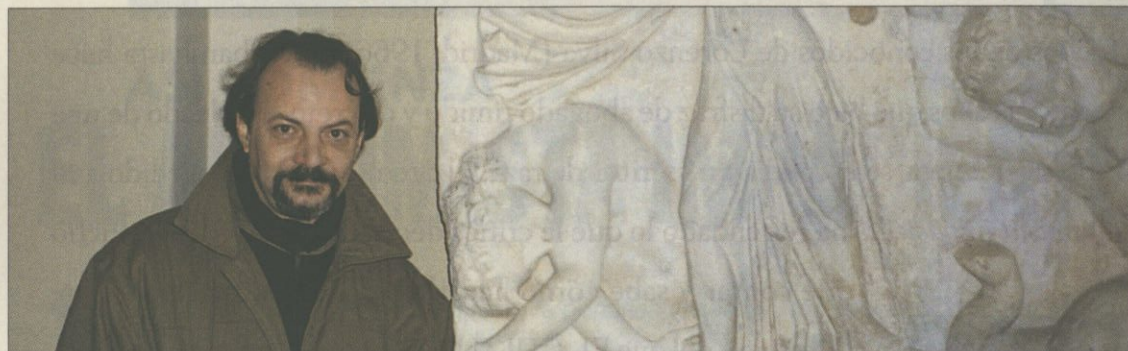
PARA AMANTES Y LADRONES

PEDRO ZARRALUKI

Anagrama. Barcelona, 2000. 220 páginas, 1.950 pesetas

La última novela de Pedro Zarraluki (Barcelona, 1954), ganador del premio Herralde con *La historia del silencio* (1994), confirma la madurez de este escritor barcelonés con varios libros de cuentos y novelas en su amplia trayectoria narrativa. *Para amantes y ladrones* reúne la herencia de una doble tradición literaria en una composición novelesca bien trabada en su sencillez y con diversas lecturas en su significado. La primera de estas tradiciones procede de las antiguas colecciones de cuentos con marco, que se remontan casi a los orígenes de la literatura y que tienen en *El decamerón* de Boccaccio una de sus manifestaciones más relevantes. La otra, más moderna pero con una historia ya de siglos, aporta a la evolución de la anterior una fecunda transformación que consiste en la creación de una novela con los cuentos engarzados en ella. Sus manifestaciones más complejas pueden encontrarse en las narraciones misteriosas que forman *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), del polaco Jan Potocki, en *La vida, manual de instrucciones*, del francés Georges Perec, y en *El jardín de los siete crepúsculos* (1989), del catalán Miquel de Palol. Sin llegar a la envergadura de estas novelas construidas con cuentos, hay en la literatura española actual algunos escritores que mantienen en sus obras una tensión creadora entre la novela y el cuento en un discurso narrativo sostenido por la reflexión metalingüística sobre la gestación del texto. Esta es la apuesta de autores, tan diferentes por otra parte, como Vila-Matas, Millás o Zarraluki, a los que se añade la reciente novela de Xosé Carlos Caneiro *Un juego de apócrifos* (1997), de próxima publicación en castellano. Y como tantas veces ocurre, el origen de tan fecundos planteamientos está en Cervantes.

Para amantes y ladrones, título tomado de la composición *For lovers and thieves* del saxofonista norteamericano Ben Webster, cuenta una historia sencilla en la que se encierra un significado complejo. El argumento se basa en la reunión que durante un largo fin de semana de nuestro tiempo celebran algunos escritores con-



vocados por su editor en la masía que tiene en la montaña ampurdanesa, donde éste se propone celebrar su 70 cumpleaños, bien provisto de comida y bebida, con la intención de que todos inventen sendas narraciones con las que componer una obra sobre el malentendido. Los allí reunidos quedan atrapados por una tormenta de primavera, con la ayuda de un muchacho adolescente que hará de cocinero y de observador de cuanto ahora sucede para después contarlo en la novela que acabamos de leer. Se funden, pues, varios planos en el texto resultante. Primero están las experiencias personales de los reunidos, con su co-

La novela cuenta una historia sencilla en la que se encierra un significado complejo. Se basa en la reunión de algunos escritores con la intención de que inventen sendas narraciones para componer una obra sobre el malentendido

mún agostamiento existencial, amoroso y creativo. De tal manera que lo que en ellos se acaba prende en el joven narrador testigo de sus fracasos y protagonista de su propio aprendizaje de la vida. En segundo plano surgen las ficciones contadas por vía oral por los escritores allí presentes. Todas se exponen por medio de resúmenes narrativos. Algunas llegan hasta el final, si bien con incógnitas pendientes de solución; otras se quedan sin acabar, abiertas a diferentes posibilidades comentadas por los receptores inmediatos que las escuchan.

Todas ofrecen en la ficción episodios y conflictos que aquí se reproducen entre los convocados. Realidad y ficción se integran sin barreras. El azar, el paso del tiempo y la vida imponen su verdad por encima de cualquier impostura literaria. Al final queda el fracaso de unos y otros en el alcohol, en la relación amorosa efímera y en la soledad, en la escritura venal o en el agotamiento creador; pero también resplandece el triunfo de la literatura en la narración del adolescente que ha tenido en este primaveral fin de semana su concentrado proceso de aprendizaje, amoroso y literario, robando con pasión experiencias de otros y contándolas con amor en una acertada novela que armoniza en sus páginas vida y literatura descubriendo su propio taller narrativo en un texto polifónico de narradores y paranarradores que a su vez actúan como receptores críticos en una tensión entre escritura y lectura que es un regalo para el lector.

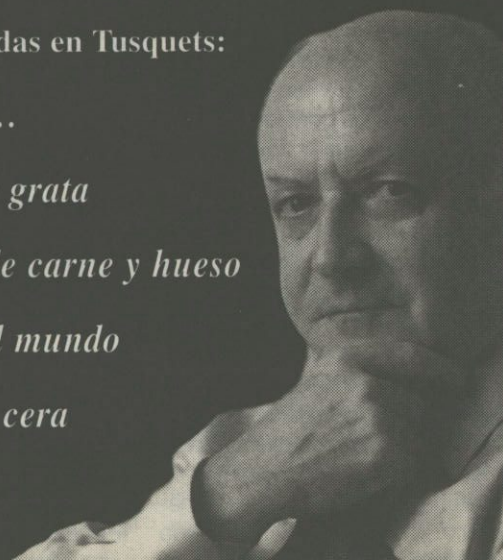
JORGE EDWARDS

Premio Cervantes 1999

Obras publicadas en Tusquets:

- **Adiós poeta...*
- **Persona non grata*
- **Fantasmas de carne y hueso*
- **El origen del mundo*
- **El museo de cera*

TUSQUETS
EDITORES



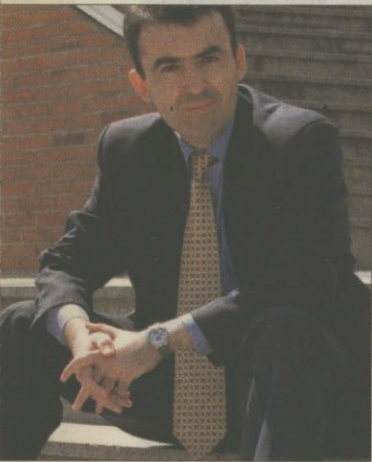
Ángel BASANTA

LORENZO SILVA, PREMIO NADAL

“QUIERO PERECER CON LA RE

Muchos de los conocidos de Lorenzo Silva (Madrid, 1966) ignoraban hasta hace apenas seis años que bajo su disfraz de abogado tímido y discreto, empleado de una empresa eléctrica, se escondía un escritor de raza. El premio Nadal concedido a *El alquimista impaciente* ha refrendado lo que la crítica decía. Que Silva tiene mucho

que contar y sabe cómo hacerlo. *El alquimista impaciente* (Destino), del que EL CULTURAL adelanta sus primeros temas, está a punto de aterrizar en librerías, pero mientras vela armas, Silva recorre Andalucía y sus colegios embarcado en un proyecto de animación a la lectura para jóvenes. Acaba de publicar *El urinario* (Pre-Textos), “extraña novela epistolar de un presunto suicida” y se ha comprometido a entregar antes del verano su tercera novela para lectores de 14 a 16 años



“No soy un abogado que escribe. No, al revés, la secuencia es distinta, llevo escribiendo desde los catorce. Con diecisiete sabía lo que quería, y quería ser novelista, así que me planteé si iba a vivir de la literatura o si me buscaba otra profesión para escribir con absoluta libertad, y sin más presión que el tiempo. Elegí ser abogado para escribir lo que quisiera y lo he conseguido. Con esfuerzo, porque después de una jornada laboral de, a lo peor, dieciséis horas, debía levantarme antes y aprovechar el fin de semana, aunque en ocasiones no me quedase ni cerebro. Una apuesta arriesgada, pero si hace diez años me hubiesen dicho que iba a encontrarme así...”

Encontrarse así es, por ejemplo, haber conquistado el premio Nadal con *El alquimista impaciente*, su última novela, aunque sigue precisando, para que no quede duda alguna:

“No soy un escritor marginal. Me he movido mucho en estos años, tengo tres editores, agente, me han traducido... No soy un lunático ni un ‘amateur’. Tengo buenos amigos escritores, amigos por afinidad literaria y personal, pero no relaciones so-

ciales. Ni me interesan ni tengo tiempo. Tampoco para las polémicas literarias. Muchas veces tengo la impresión de que son sólo intercambio de cohetes entre personas ociosas y yo ocio tengo poco. Ahora aspiro a tener un mejor equilibrio de mi tiempo y a no vivir al filo del abismo.

El segundo cartucho

—Hace dos años, en 1997, fue finalista del Nadal con *La flaqueza del bolchevique*. ¿Realmente se ha presentado sin reservas?

—No, reicidí con miedo. Yo en ningún momento he contado con que el premio estaba garantizado, de hecho no me habían llamado el día anterior desde Barcelona, sabía que corría un riesgo, pero una vez que quedas segundo te planteas que puedes ser el primero. En realidad, mi reincidencia tiene que ver más con el Nadal, con su trayectoria y prestigio, y con esta novela. Eso me hizo quemar el segundo cartucho. También le digo que no hubiera habido un tercero...

—Afortunadamente no ha sido necesario. Ahora que está a punto de ver publicado su cartucho me gusta-

ría que explicase por qué escogió como protagonistas a Virginia Chamorro y Rubén Bevilacqua, la pareja de la Guardia Civil que ya se había enseñoreado de su novela anterior, *El lejano país de los estanques* (Destino, 1998).

—Como casi todas las ideas afortunadas, surgió por azar, como consecuencia de una escena entre dos mujeres que presencié en una cala de Palma de Mallorca. Esa escena me hizo inventar un crimen y una vez inventado, comencé a construir una novela policiaca. Si un cadáver aparece en este pueblo, pensé, la jurisdicción es... de la Guardia Civil. ¿Tendrá interés? Sí, porque tiene una imagen muy tradicional, unos clichés muy firmes... Empecé a revolver elementos. Él, por ejemplo, es de padre uruguayo, y ella ha intentado entrar en otras Academias militares. Para construiría me inspiré en gentes conocidas, porque como soy hijo de militar he conocido a muchas jóvenes que también quisieron entrar en una Academia. A partir de elementos reales pude construir personajes de hoy. En realidad, lo secundario es que lleven uniforme, son gente de hoy.

—*El alquimista impaciente* comienza con el descubrimiento de un cadáver en circunstancias tremendas.

—Sí, marca de la casa. Es una novela policiaca clásica en su planteamiento. Empieza con un cadáver, pero pronto me desvío del género, en la investigación, ya que no se trata sólo de buscar a un asesino sino de desvelar el fondo oculto de la víctima. El título mismo da la clave, porque alude a la alquimia, que es el arte de transmutar unas cosas en otras, y a la impaciencia. Al final acaba siendo una novela sobre la prisa, sobre la precipitación con que vivimos y que nos lleva a convertirnos en lo que no queremos.

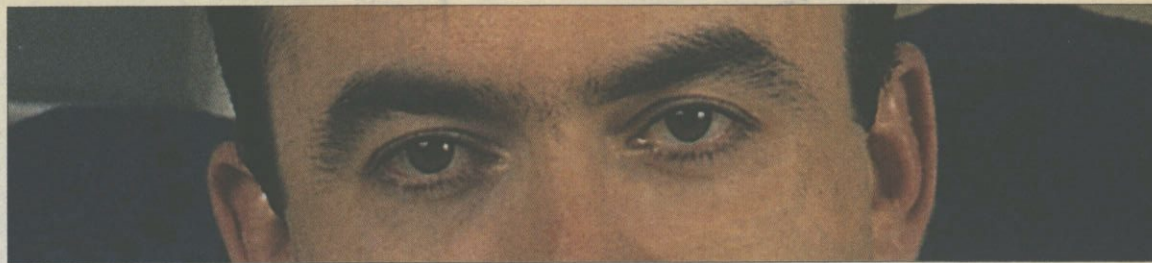
El corazón de la modernidad

—Es decir, no se trata sólo de una novela policiaca o costumbrista...

—Bueno, escribo las novelas que me pide el cuerpo. No son costumbristas, tampoco fantásticas, porque no pretendo solucionar nada, sólo indagar en problemas reales. Tampoco soy un escritor comprometido ni descomprometido. Quiero correr el riesgo de perecer con la realidad, porque no creo que la literatura que perdure sea la ajena a lo real sino todo lo contrario. Si perduran es por su relación con la vida. Con una importante objeción: en mis novelas no aparecen nombres reales ni circunstanciales, sólo conflictos reales. Sin impartir doctrina, pero con la intención de que la gente se plante dudas, que desarrolle un cierto escepticismo sobre las cosas, que no son tan deseables como parecen. Como el éxito económico fulgurante, que suele acabar de forma miserable. Quiero viajar al corazón oscuro de la modernidad deslumbrante. Porque ahora todo tiene que ser deslumbrante, los coches, las casas, el ordenador, pero cuando uno apaga el ordenador o sale del cine y piensa, se da cuenta de que debajo no hay nada. Ni uno mismo siquiera.

—Sí, el libro rezuma una sensa-

ALIDAD”



ASÍ COMIENZA EL ALQUIMISTA IMPACIENTE

ción vertiginosa de vacío, de sueños malogrados o corrompidos.

—Por supuesto. Hay un personaje que dedica todo su esfuerzo a cambiar su fortuna y lo consigue espectacularmente, pero ese proceso de edificación de la riqueza le ha llevado a la absoluta destrucción de sí mismo. Son procesos simultáneos y frecuentísimos. A menudo, y lo tengo comprobado en la vida real, abundan quienes están en posesión de todo lo que se habían propuesto y no de sí mismos.

—¿Piensa seguir la serie?

—No estoy seguro. Tengo ideas para más novelas, también otros crímenes, otros lugares... Creo que sí, porque con esta serie me lo he pasado tan bien y con tal sensación de novedad, que sé que no están agotados, que puedo seguir con estos personajes más allá. Tampoco quiero reeditar infinitamente el mismo libro, sino seguir avanzando con los personajes...

—Acaba de visitar algunos colegios andaluces en una campaña para incentivar la lectura. Ahora que se nos dice que un 50 por ciento de los españoles no lee jamás, ¿cuál es su experiencia como autor de novelas para jóvenes de 14 a 16 años?

—Me resisto a darlo todo por perdido. Yo me dedico a la literatura juvenil desde hace tres años y es un desafío constante y apasionante, porque son exigentes, y no tienen nada que ver con esa imagen de tarados que algunos dan. Quien lee a los quince años siempre mantendrá su curiosidad y entusiasmo y no dejará de hacerlo. Siempre que aparecen datos alarmantes pienso que me encuentro ante una imputación de responsabilidad a los demás. Cuando me dediqué a las ventas, sabía que la culpa de que alguien no te compre no es del cliente sino tuya. Si no se lee, la culpa no la tiene la gente, es nuestra. Tenemos que asumir todos los riesgos y conquistar al lector.

Nuria AZANCOT

La postura era cualquier cosa menos confortable. El cuerpo estaba boca abajo, con los brazos extendidos en toda su longitud y las muñecas amarradas a las patas de la cama. Tenía la cara vuelta hacia la izquierda y las piernas dobladas bajo el vientre. Las nalgas se sostenían un poco en alto sobre los talones y entre ellas se alzaba, merced a su imponente curvatura, un aparatoso mástil de caucho rojo rematado por un pompón rosa.

—No sabía que los fabricaran así —dijo Ruiz, perplejo.

—El personal tiene mucha imaginación para estas cosas —observó con estoicismo el sargento Marchena, su superior inmediato.

—Pues la combinación resulta de chiste.

—Según lo mires, cabo. El peluche quedará muy cómico, pero el artefacto debe de doler un huevo —calculó el sargento, con gesto aprensivo—. Y si se sujeta así de tieso es que tiene dentro un buen trozo.

—Bueno, le pondrían vaselina —aventuró Ruiz.

—¿Para darle pasaporte luego? Mucho melindre me parece.

—Una suave voz femenina interrumpió su coloquio:

—¿No es un poco pronto para hablar de homicidio?

Hasta ese momento la guardia Chamorro, mi ayudante, había permanecido callada, lo que otorgaba un relieve singular a su interrogación. Quizá deba indicar que Chamorro y yo llevábamos en la habitación poco más de cinco minutos, de los que habríamos empleado tal vez tres en reconocer el cadáver. Marchena y Ruiz, que estaban destinados en el puesto a cargo de aquella demarcación, habían llegado primero y habían esperado durante un buen rato a que apareciéramos nosotros, los listos de la unidad central. La ironía de Chamorro era bastante sutil: sólo yo, por haberla sufrido reiteradamente en carne propia, podía captar todos sus matices. Pero a Marchena no le faltaba perspicacia, y al oírla debió de pensar que hasta entonces se había expresado con demasiada libertad delante de aquella jovencita. Por lo que mi trato con él me permitiría después averiguar, Marchena, pese a su engañoso gracejo sevillano, profesaba ideas algo rancias. A sus cuarenta y pocos años, tenía la edad suficiente para haber sido educado en la firme creencia de que a las mujeres hay que apartarlas de los peligros del mundo.

—Claro, prenda —dijo, desafiando a Chamorro con su mirada sarcónica—. ¿Qué sería de nosotros si no vinierais los de Madrid para alumbrarnos?

—¿Me toma el pelo, mi sargen-

to? —inquirió Chamorro, sin arrugarse.

—No, mujer —replicó Marchena, con una dulzura sospechosa—. Ya lo veo. Primero debió de amarrarse. Después usó los pies para ensartarse con ese pedazo de poste. Y una vez conseguido, se murió de la impresión.

El exabrupto de Marchena me sorprendió doblado junto al cadáver, examinando las ligaduras que lo mantenían atado a la cama. Suspiré y me erguí despacio, tanto que casi sentí cómo se me ensamblaban las vértebras. Como le sucede posiblemente a casi todo el mundo, la mayor parte del tiempo prefiero creer que estoy de vuelta de muchas cosas. Mi biografía, hasta cierto punto, lo justifica. Nací en Uruguay hace treinta y seis años y apenas conocí a mi padre. Vine a España de chico, con mi madre, y después de sufrir los desaires normales de la adolescencia gasté cinco años de mi vida en obtener una licenciatura en Psicología. Su comprobada inutilidad, unida a la angustia del paro, me indujo a ingresar en la Guardia Civil. De la década larga que llevo en el Cuerpo guardo el recuerdo más o menos nítido de un buen número de homicidios. Algunos tuvieron la complicación justa para poder resolverlos, que es por lo que me pagan; otros fueron demasiado simples o estaban demasiado embrollados y no fui capaz de sacar nada coherente de mis pesquisas. De todos ellos perdura en mí, por encima de cualquier otro vestigio, una amarga conciencia de lo mucho que puede llegar a desear la gente avasallar a otra gente. Ésa es, de tanto experimentarla, la única certidumbre sobre la existencia que está a salvo de mi escepticismo.



Sin embargo, hay situaciones a las que no termino de acostumbrarme. Aquella mañana, sin ir más lejos, asistía incómodo a la disputa que se había entablado entre Chamorro y aquel sargento, a los pies de un cadáver abandonado en una circunstancia tan vejatoria y cruel. A aquellas alturas ya sabía de sobra que la vida y la muerte son despiadadas y que las personas gustan de vejarse unas a otras. Pero a lo que no terminaba de habituarme era a ver a Chamorro, veinticinco años recién cumplidos y una visión idealista de la vida, discutiendo con alguien como Marchena acerca de los sórdidos pormenores de una muerte como aquélla. Yo no dudaba de la capacidad de Chamorro, que me había sido demostrada cumplidamente, ni creía que necesitase protección, o más protección de la que yo mismo pudiera necesitar. Más bien me pasmaba la naturalidad con la que ella podía convivir con el horror. Para decirlo todo, me violentaba llevarla una

y otra vez hasta él. Cuando mi atención se relajaba, tendía fatalmente a imaginar que eran otros, más halagüeños, los derroteros que ella y yo habríamos podido tomar.

Por un momento me costó abrirme paso entre la madeja de mis pensamientos. Pero mis galones de sargento y los muchos errores que emponzoñan mi memoria me obligaban a salir cuanto antes de aquella obnubilación. Así que me sobrepuse y le dije secamente a Marchena: —No te metas con ella. Sabes que tiene razón. —Oye, que esto es un intercam-

bio de pareceres entre colegas —se quejó Marchena—. Tampoco tienes que protegerla como si fueras su padre.

—No lo haría si ella pudiera contestar sin tapujos a tus paridas —aclaré, en el mismo tono amistoso—. Te desafío a que me encuentres una sola huella de violencia en el cuerpo. Ni en las muñecas hay marcas. No es tan improbable lo que sugiere Chamorro: que la muerte fuera natural, en mitad del acto.



personal e intransferible.

—Vale, pudo darle un infarto —admitió Marchena, conciliador—. Pero alguien tuvo que hincarle el salchichón ese por el canuto.

Chamorro miró al techo. Por mi parte, me limité a opinar:

Una hipótesis plausible. Empecemos por ahí.

No era ni mucho menos frecuente que a Chamorro y a mí se nos concediera la oportunidad de llegar en caliente a la escena del crimen. Casi siempre teníamos que conformarnos con un puñado de fotografías mejor o peor disparadas y con lo que los guardias del lugar en cuestión acertaban a contarnos de lo que habían observado en su momento. Como leí una vez en una de esas bonitas novelas inglesas, la gran desventaja del investigador experto es que suele verse obligado a olfatear rastros fríos. Y aunque jamás he acertado a sentirme dotado del plus de clarividencia que la categoría requiere, mi destino en la unidad central de Madrid me obligaba a ser o al menos aparentar que era un investigador experto, cuando comparecía en un asesinato de provincias. El mismo retraso con que actuábamos se debía a nuestra condición de último recurso. Como pronto te llamaban al día siguiente de descubrir el pastel, y suponiendo que te llamasen en el momento, casi siempre había que recorrer unos cientos de kilómetros y era raro que el juez y los demás tuvieran la paciencia de esperarte a pie de difunto.

Pero aquel día, como digo, estábamos de suerte. El cadáver había aparecido a poco más de cien kilómetros de nuestra oficina: en un motel al lado de la autovía de Aragón, dentro del límite provincial de Guadalajara. Nos habían dado el aviso en seguida y en menos de una hora nos habíamos plantado allí, aunque eso me había supuesto soportar durante el trayecto la inquietud apenas disimulada de Chamorro, a quien hasta la fecha no había logrado inculcar demasiada fe en mi aptitud para la conducción deportiva. Había corrido tanto que cuando llegamos el juez aún no había hecho acto de presencia. Tenía que recorrer unos sesenta kilómetros, desde la capital de la provincia, y no iba a

Si no me hubiera asistido mi deficiente pero abnegado conocimiento de su carácter, habría pensado que mi ayudante me agradecía que hubiera acudido en su auxilio. En cambio, no me sorprendió advertir en la rápida mirada que cruzó conmigo un brillo de disgusto. Chamorro prefería basarse sola. Había tenido que soportar la desconfianza y el retintín de tantos hombres, uniformados o no, que había hecho la tarea de desacreditar las reticencias masculinas una especie de cruzada

“Por alguna razón infame, pero tozuda, resulta estadísticamente menos improbable que las mujeres sean víctimas de toda clase de humillaciones físicas. Lo vienen siendo desde tiempo inmemorial”

darse la prisa que yo me había dado; entre otras cosas, para tratar precisamente de evitar que me levantara el cuerpo antes de poder verlo con mis propios ojos. Si algo he aprendido, en los diez años que llevo buscando verdades ominosas, es que en esa tarea ninguna impresión de segunda mano puede reemplazar a lo que uno conoce por sí mismo.

El ambiente en el motel andaba revuelto. Marchena, Ruiz y los dos guardias que tenían con ellos apenas daban abasto para mantener despejadas las inmediaciones de la habitación donde se hallaba el cadáver. Por eso, en cuanto habían sabido que los de Madrid estaban en camino, se habían limitado a aguardar y a conservarlo todo tal cual lo habían encontrado.

Con Chamorro y conmigo había venido un especialista de policía científica, para sacar sus fotografías y tomar las huellas. En eso andaba ocupado desde el mismo instante en que había entrado en la habitación. Tenía un aire reconcentrado y taciturno y no parecía reparar en los demás que estábamos allí. Durante el choque de Chamorro con Marchena y mi subsiguiente intervención había seguido a lo suyo, sin inmutarse. Su laboriosidad me recordó que yo también tenía que reunir alguna información.

—¿Quién descubrió el cuerpo?
—le pregunté a Marchena, mientras Chamorro se agachaba a inspeccionar la ropa que había al otro lado de la cama.

—La mujer que limpia las habitaciones —dijo el sargento—. Todavía no se ha repuesto del sobresalto, la pobre.

—¿Y se sabe ya quién es?
Marchena puso cara de no comprender.

—¿La mujer de la limpieza?
—Marchena, no me jodas.

—Tranquilo —sonrió, travieso—. La cartera de la víctima estaba tirada encima de su ropa. No había dinero, pero dejaron las tarjetas de crédito y todos los documentos. Aquí tengo el DNI —Marchena sacó

un carné del bolsillo de su guerrera y leyó sin prisa—: Trinidad Soler Fernández. Padres: Trinidad y Consolación. Natural de Madrid, provincia de Madrid. Fecha de nacimiento: el catorce del cinco del cincuenta y siete. Con domicilio en Guadalajara, provincia de Guadalajara. Varón, como salta a la vista.

Saltaba a la vista, en efecto, y por el modo en que Marchena lo dijo, parecía como si creyera que ese dato hacía más insólito a aquel cadáver. Por alguna razón infame, pero tozuda, resulta estadísticamente menos improbable que las mujeres sean víctimas de toda clase de humillaciones físicas. Lo vienen siendo desde tiempo inmemorial y lo son cotidianamente; algunas, incluso, como un riesgo de su oficio. Si en aquella cama hubiera estado una mujer, noventa de cada cien encuestados habrían deducido sobre la marcha que se trataba de una prostituta y habrían sentido relajarse de modo inconfesable su sentimiento de alarma. A las prostitutas les pasan esas cosas, ya se sabe. Pero se trataba de un hombre y el hecho tomaba otro cariz. Al menos, se libraría de ser despedido con una hipótesis rutinaria.

—¿Habéis averiguado cuándo se registró? —interrogué.

—Anoche, por lo visto. No sabemos a qué hora ni si venía solo o acompañado. El empleado que estaba en la recepción tiene hoy el día libre.

Marchena me informó de este extremo con satisfacción. No supe si porque con ello me demostraba que él y los suyos no habían estado de brazos cruzados o porque al comunicármelo me imponía una tarea para el futuro. En ese instante, el silencioso policía científico anunció:

—Habrá que comprobarlo luego, pero por lo que llevo visto yo diría que aquí hay huellas de dos o tres personas.

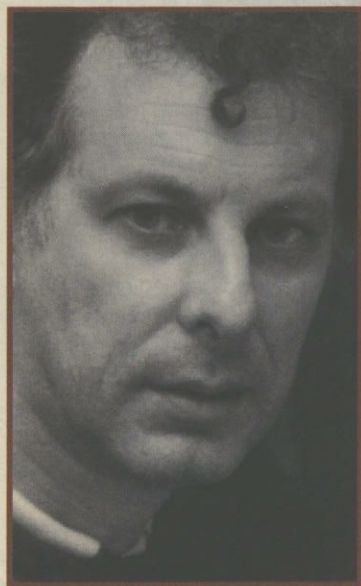
Lorenzo SILVA

EL HOMBRE ESPIRITUAL

JAVIER SÁDABA

Martínez Roca. Barcelona, 1999. 208 páginas, 2.390 pesetas

Sádaba, en lugar de sumergirse en ejercicios de academicismo estéril, hace lo que siempre debe hacerse con los clásicos, para el caso Aristóteles o Kant o Nietzsche. Se trata de usar libremente sus temas y sus motivos con el fin de fecundar el propio pensamiento



Las páginas de Sádaba consagradas a la amistad son magníficas. Comenta de forma interesante el primer gran poema épico de la humanidad, la epopeya de Gilgamesh

El lector de este libro de Javier Sádaba se encuentra, como en las bodas de Caná, en que las mejores esencias y libaciones se han resevado para el final. Los capítulos sobre la amistad son excelentes. Allí dispone el autor de una magnífica mina de la que extraer prometedoras reflexiones. Hay momentos en que el texto parece de manera inconsciente recrear el emocionante himno paulino al amor como *ágape*. Sólo que la amistad no es esa forma amorosa, como tampoco puede confundirse ni con el *eros* platónico ni con su recreación freudiana (más marcadamente sexual). La amistad de que habla Sádaba surge de forma directa y prístina del grandísimo texto filosófico de Aristóteles consagrado a la amistad (en su *Ética a Nicómano*).

Pero Sádaba no se limita a un comentario académico del texto, o a cualquiera de esos subterfugios filológicos tan rigurosos y eruditos como ajenos al verdadero pensamiento. Padecemos de muchos males en nuestra comunidad filosófica, pero éste es uno de los más graves; ya que un filologismo sin fronteras hace que el verdadero pensamiento perezca en la tupida red que la filología y el etimologismo tienden a constituir, con grave riesgo de que en ese lecho de Procusto el pensar filosófico se asfixie.

Sádaba, en lugar de sumergirse en virtuosos ejercicios de academicismo estéril, hace lo que siempre debe hacerse con los clásicos, para el caso Aristóteles. Lo mismo podría rezar también con Kant, con Nietzsche o con los clásicos del pensamiento del siglo XX. Se trata de usar libremente sus temas y sus motivos con el fin de fecundar el propio pensamiento. O de hacer que éste resurja, recreado y re-suscitado, gracias a esa fecundación que todo "buen encuentro" (en sentido spinozista) con los clásicos produce. Ya es hora de que nos ejercitemos en lo que Hölderlin llamaba "el libre uso

de lo propio". Y los clásicos son lo más *propio* que una determinada tradición (como es el caso de la filología, o en particular la filosofía práctica que Sádaba ejercita) puede disponer.

Las páginas de Sádaba consagradas a la amistad, y a sus corolarios de felicidad, solidaridad, etc., son magníficas. Comenta de forma bien interesante el primer gran poema épico de la humanidad, la epopeya de *Gilgamesh*, en la que este gran tema de la amistad es determinante.

La lucha a muerte entre *Gilgamesh* y *Enkidu* no concluye en una relación de señorío y servidumbre, como en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Tampoco es un *combatimento* (o un duelo a muerte entrelazado con el dúo amoroso) como en tantas historias de amor-pasión. Concluye en tablas, en reconocimiento de la igualdad, o de que ni uno ni otro es capaz de vencer al adversario, ya que ambos poseen el mismo valor y la misma fuerza. Y de ello deriva la abierta posibilidad de la amistad. En la que uno es para otro espejo y *alter ego*. De tal modo que al morir uno de ellos, *Enkidu*, sufre *Gilgamesh* un reconocimiento tal de su propia condición (mortal) que experimenta una crisis que le obliga a un cambio radical de vida.

Éstos y otros temas surgen en las páginas finales de un texto que previamente va circulando por el ámbito de las expectativas, miedos, temores y realidades de este cambio de siglo y de milenio, a modo de un informe que nos va acompañando hasta ese instante en que, de pronto, se desparraman sobre el lector todas las (mejores) esencias. Y es que a Sádaba se le da muy bien la compañía de algún clásico al que aprecia y estima. Su texto cobra vigor, en pensamiento y en lenguaje, cuando se advierte la levadura, o el grano de mostaza (por seguir con imágenes evangélicas), que siempre es Aristóteles o Wittgenstein, clásicos del pensamiento donde los haya. Cuando piensa *con* ellos (y no

desde ellos, como tantos epígonos o escoliastas, o a pesar de ellos, como sucede en el filologismo indigesto), el texto adquiere solvencia y seriedad (en el sentido definido por el propio autor).

"¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?", se lee en *Lo que dijo el Trueno* de Eliot, en referencia al Jesús resucitado que acompañaba a los dos discípulos de Emaús. "Cuando cuento, sólo estamos tú y yo", pero si miro adelante, hay siempre otro, un encapuchado, que está y no está. Sádaba intercala entre él y el lector, en sus mejores páginas, a modo de encapuchados, a sus clásicos más queridos (a Wittgenstein y a Aristóteles en este libro).

De hecho no hay mejor prueba de amistad que la que se ejerce también leyendo a los grandes clásicos. En la lectura a veces viven, se agitan, vibran, cobran una existencia que nos los hace contemporáneos. Por eso las palabras aristotélicas sobre la amistad, tan estupendamente revisitadas por Sádaba, se implantan majestuosamente en nuestra actual demanda de felicidad y de solidaridad. Y pueden ser apreciadas y coleccionadas por finos catadores de la textualidad viva (como recientemente manifestó, respecto a esas páginas de Sádaba, Francisco Umbral).

Y es que esas páginas aristotélicas sobre la amistad tienen más vigencia y están más grávidas de futuro que tantos volúmenes triviales o escasos se publican, aquí y fuera de aquí, sobre los controvertidos temas de ética, filosofía de la religión y caracterización de los tiempos de los que Sádaba se intenta desembarazar en las tres cuartas partes de este libro. Gracias a esa necesaria *catarsis* puede Sádaba, ya en el tramo final del libro, encontrarse con ese "encapuchado" que al parecer camina entre el autor y el lector, entre tú y yo. Para el caso, el gran Aristóteles en su reflexión sobre la amistad.

Eugenio TRÍAS

ESPAÑA. LA EVOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD

JUAN PABLO FUSI

Temas de Hoy, Madrid, 2000. 309 páginas, 2.800 pesetas

Las ficciones nacionales alumbradas por los nacionalismos del siglo XIX son incompatibles con esa misma historia en la que quieren hacer descansar su razón de ser. Los buenos libros de historia no sólo enseñan cosas; incitan a reflexionar sobre ellas. Como éste.

A penas comenzada la lectura de *España. La evolución de la identidad nacional*, se imponen dos evidencias cada vez más claras a medida que se avanza en ella. Es la primera lo complejo del asunto, que exige calidad y cantidad en información, lucidez en su análisis, ponderación en su tratamiento y especial capacidad de síntesis y ordenación en el desarrollo del texto. La segunda es que Juan Pablo Fusi está sobradamente a la altura del intento. Lo nuclear del mismo es lo que la retórica esencialista y el ensayismo a base de simplificaciones solían llamar el problema del "ser de España". La formulación de ese problema ha revestido configuraciones diferentes según los tiempos y las circunstancias, pero no ha sido nunca una cuestión ociosa y por algo de él se han ocupado algunos de los más solventes intelectuales de los últimos siglos. También se presta el asunto a conclusiones precipitadas e interesadas. De uno y otro origen derivan lugares comunes como la excepcionalidad de la historia de España y zanganadas como la de que esa historia no sería la de una nación, por no haber una nación española.

Ambas cuestiones, entre otras varias, se esclarecen en el análisis de Fusi. No es la primera vez que insiste en que la historia de España no es, en modo alguno, un proceso anómalo y trágico, sin homologación con otros países europeos. Su evolución colectiva no fue más convulsa o violenta (más bien al contrario) que, por ejemplo, la de los dos, Francia e Inglaterra, que fueron con España pioneros en el proceso de formación nacional a comienzos de la Edad

Moderna. He ahí, pues, dos premisas argumentadas de las que parte este estudio: hay una entidad histórica nacional española y su trayectoria en el tiempo no ha sido un derrotero extravagante y desdichado. Desarrollarlas supone pasar revista al curso de al menos cinco siglos de historia de España, reparando en aspectos políticos, sociales y culturales; en este sentido, el libro es un acertado resumen de esa historia en el que la concisión no deja fuera nada significativo. La densidad de la materia que hay que cubrir fuerza a tomar muchas veces atajos, pero ya es sabido que las buenas síntesis, y ésta lo es, son aquellas en las que se sabe acertar con lo prescindible.

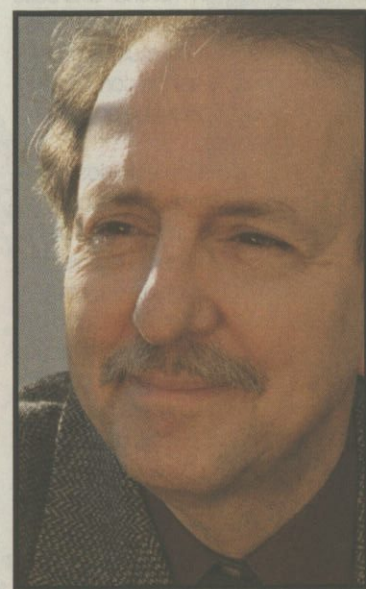
En función del desarrollo de la identidad nacional se distinguen tres etapas que vertebran la estructura del libro. La primera de conformación o germinal que arrancando de la Baja Edad Media se cerró con el siglo XV; es el período de afloramiento del sentido identitario de pertenencia, todavía sin Estados nacionales pero sí de identificación prenatal. La segunda, que cubriría los siglos XVI a XVIII, conocería la efectiva articulación nacional a través de la Monarquía hispánica. Diversas realidades dejan ver bajo los Austrias ya cuajada una neta conciencia de identidad común, especialmente en la percepción por las elites intelectuales de su inserción en una herencia cultural diferenciada. Con el siglo XVIII tomaría cuerpo el efectivo sentimiento de nación como comunidad política. Leída la explicación de Fusi es difícil no coincidir con él: "el reformismo ilustrado articuló la nación española".

La más densa y compleja etapa, los siglos XIX y XX, se identifica con el Estado nacional fundado por un liberalismo no siempre potente para impulsar esa construcción, y esta parte del libro multiplica las materias de obligado tratamiento: las tensiones derivadas de la articulación territorial de España, el peso de los localismos, la emergencia de los regionalismos y del federalismo (aquí lúcidamente presentado como la pura elucubración ideológica que siempre ha sido en España, no respuesta practicable a problemas concretos), los nacionalismos identitarios, especialmente el catalán y el vasco, de tan distinta etiología y condición, la cierta desnacionalización derivada de la interpretación de España como un agregado de territorios y "nacionalidades" inducida por el Estado de las Autonomías.

De entre las conclusiones que de estas páginas se desprenden quizá valga la pena destacar la que se encierra en su tesis de fondo. No hay identidades nacionales indelebles, sino evolución en las mismas, sustentadas por características más o menos estables. Las ficciones nacionales alumbradas por los nacionalismos políticos y culturales del XIX no resisten el examen de la historia y, en sus pretensiones de homogeneidad y trascendentalidad, son incompatibles con esa misma historia en la que quieren hacer descansar su razón de ser. Los buenos libros de historia no sólo enseñan o recuerdan cosas; incitan a reflexionar sobre ellas. Como éste.

Demetrio CASTRO

Los buenos libros de historia no sólo enseñan cosas; incitan a reflexionar sobre ellas. Como éste.



No es la primera vez que Fusi insiste en que la historia de España no es, en modo alguno, un proceso anómalo y trágico, sin homologación con otros países europeos



PEDRO ZARRALUKI *Para amantes y ladrones*

Una excelente novela bajo el signo de Eric Rohmer y Tennessee Williams



ANAGRAMA



VICTORIA PREGO

"SUÁREZ, CALVO SOTELO Y GONZÁLEZ AÑORAN EL TIEMPO, NO EL PODER"

Pregunta: ¿Cuándo y por qué decidió investigar la Transición?

Respuesta: Fue una huida. Yo estaba en ese momento dirigiendo y presentando un debate en directo en TVE y tenía verdaderos deseos de pasar una larga temporada al otro lado de los focos y las cámaras. Le pedí a la directora general de RTVE, Pilar Miró, que me permitiera incorporarme a un proyecto que se empezaba entonces a poner en marcha: una serie sobre la Transición, que dirigía Elías Andrés. Después de mucho resistirse, me autorizó y así fue como me incorporé a aquel pequeño equipo como subdirectora.

P: ¿Qué aporta a los estudios editados por historiadores profesionales?

R: Mis trabajos son siempre periódicos. Los estudios de los historiadores tienen otros objetivos, otra estructura, otro planteamiento, otro desarrollo y las suyas son aportaciones de otra índole. Yo sólo pretendo contar lo que pasó de manera que, en mi modesta opinión, el relato se acerque lo más posible a cómo me parece a mí que fueron las cosas. No tengo ninguna pretensión académica.

P: ¿Cómo aceptan ellos sus obras, con respeto, aprecio, desdén...?

R: A lo largo de mi vida profesional he tenido algunos contactos con historiadores, pero muy esporádicos. Quizás se tenga a veces la impresión de que nuestras profesiones se rozan o incluso se entrelazan pero no me parece que eso sea así. He de decir que los comentarios que he recibido de dos o tres prestigiosos historiadores españoles sobre alguno de estos trabajos míos dedicados al pasado inmediato, han sido francamente elogiosos. Se lo agradezco mucho. Pero no creo que los historiadores deban aceptar mis obras: trabajo en un campo diferente al suyo.

P: Acaba de ganar el premio "Así fue". ¿Para qué necesitaba el galardón? ¿Qué le va a dar que no tuviese ya?

R: Los premios no se necesitan, se agradecen. Y, como otros recibidos anteriormente, éste me proporciona alegría, satisfacción, miedo a los estacazos que suelen venir siempre detrás de los laureles, y una cierta sensación, nunca confirmada del todo,

Comenzó a investigar la Transición "como una huida", sin pretensión académica alguna. Ahora, diez años después, acaba de obtener el premio "Así fue" con *Los presidentes* (Plaza & Janés), un libro de entrevistas que retrata en primera persona la España contemporánea tanto como a sus protagonistas.

de que quizá estoy haciendo adecuadamente mi trabajo. De todo eso ya tenía suficientes dosis antes de recibir el premio, es cierto. Pero estas cosas nunca sobran.

P: ¿Cuál es el estado de ánimo actual de cada uno de los Presidentes protagonistas del libro?

R: Por lo que se refiere al estado de ánimo de Adolfo Suárez a propósito de su gestión como presidente de Gobierno de la Transición, creo que se siente orgulloso por lo hecho y satisfecho por el reconocimiento de los españoles a su tarea. Calvo Sotelo también está conforme con lo realizado pero creo que se siente insuficientemente valorado. Felipe González piensa que ha hecho una muy importante contribución a la modernización de España pero siente que su gestión de gobierno esta siendo muy injustamente valorada. Él confía en el juicio de la Historia. José María Aznar es un presidente en ejercicio y su estado de ánimo es el que corresponde a un hombre que se va a presentar a las elecciones dispuesto a poner en valor todo lo bueno que pueda haber habido

a lo largo de la legislatura. Está todavía en la batalla política y quiere ganar, claro.

P: ¿Qué han aportado cada uno?

R: Hablo sólo de lo bueno: Suárez, el consenso, las libertades y la democracia. Calvo Sotelo, el sometimiento a la jurisdicción civil de los tribunales militares, los estatutos de autonomía y la entrada en la OTAN. González, el sometimiento definitivo del poder militar al poder civil, la pérdida

del miedo a un nuevo golpe, la completa modernización del país, la entrada en la CEE y el prestigio internacional de España. Aznar, la recuperación económica, el descenso de los índices de paro, la entrada en la zona euro, la superación del viejo cliché de una *derecha enemiga del Estado del Bienestar* y la confianza en el futuro del país.

P: ¿Qué relaciones mantienen entre sí?

R: No lo sé. Me parece que a Suárez le quieren y le respetan todos. Creo que Calvo Sotelo mantiene cordiales relaciones con los otros tres y de claro afecto con Suárez. Y me temo que González y Aznar no sienten el menor

interés personal el uno por el otro.

P: ¿El poder corrompe siempre? ¿En qué estado de "conservación" se encuentran ellos?

R: Si se habla de corrupción económica, en esos niveles de responsabilidad la respuesta es "no". Ninguno de ellos ha obtenido la menor ventaja económica de su cargo. El poder, más que corromper, anestesia. Por eso conviene no permanecer demasiado tiempo, no vaya a ser que se entre en coma. Una vez fuera, se recupera el color. Eso es lo que les ha pasado a ellos.

P: ¿Le parece a usted que los tres primeros añoran el poder?

R: Creo que no, que añoran el tiempo.

P: ¿Aznar será capaz de renunciar a él acabado un supuesto segundo mandato?

R: Se ha comprometido públicamente a ello demasiadas veces como para que pueda sentir más tarde la tentación de arrepentirse. Cumplirá.

P: ¿Qué es lo que ha descubierto de cada uno de los personajes?

R: Yo ya les conocía de antes. Quien tiene que descubrirlos es el lector. Eso es por lo menos lo que yo espero.

P: ¿Por qué criticaban tanto sus entrevistas a Felipe González?


R: Supongo que por darle candela en mi cara. Por entonces el PSOE tenía mayoría absoluta y por lo tanto un Parlamento muy controlado. No había más vía para sacudir —en sentido figurado— a González que los medios de comunicación y todos los que querían reprocharle algo o insultarle directamente aspiraban a que yo fuera a la entrevista armada con una estaca. Pero no es mi carácter, a estas alturas ya lo sabe todo el mundo. El caso es que yo hice mi trabajo y se me cayó el pelo. Luego he vuelto a entrevistar a González y a Aznar y ningún problema, al contrario: grandes elogios. Tiempos...

P: Habla de los presidentes pasados y presente: ¿quién encarna el futuro?

R: Como decía un señor al que se entrevistaba hace años en Radio Nacional de España: "No lo sé, porque lo ignoro".



Nuria AZANCOT

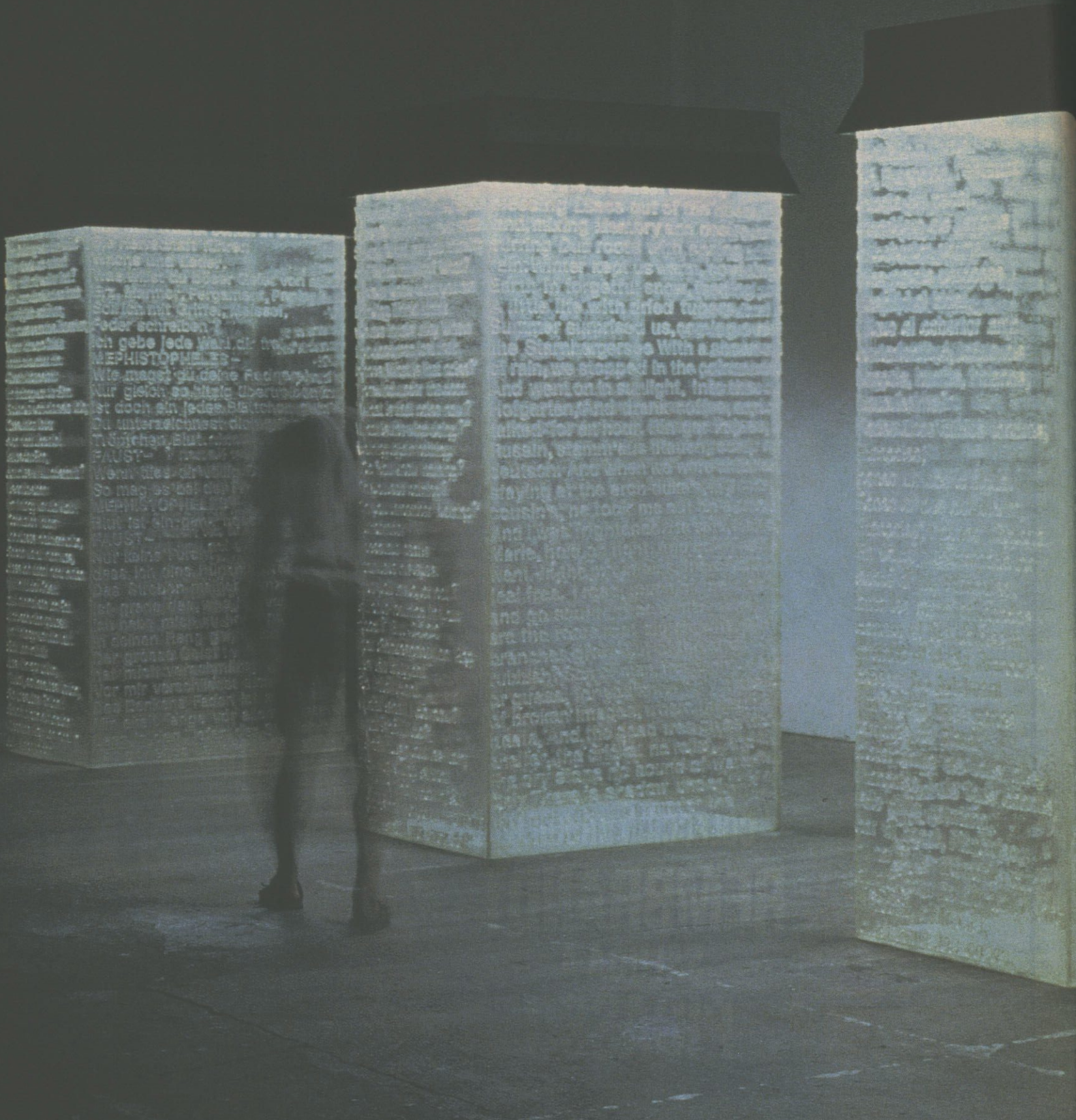


Saltimbanqui descansando, 1905. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 14,3 x 7,5. Dibujo de Picasso de la Colección Krugier que se expone en el Thyssen-Bornemisza

COLECCIÓN KRUGIER
REMBRANDT
SALUDA A
PICASSO

Jaume Plensa, sobre el silencio **22-23** Fontcuberta **24** Colección Krugier, un museo de museos **25**
Pistoletto revisado **27** "Las musas inquietantes", de De Chirico, por Maurizio Marini **28-29** Berlín,
siglo **XX30** ARCO: los puntos clave, las secciones, la historia, los protagonistas **31-54**

ARTE



Hotel Paris, Scholars of war y Komm Mit!
Komm Mit!, 1999. Resina de poliéster, hierro
y luz, 253 x 123 x 110 cada una

JAUME PLENSA

SOBRE EL SILENCIO

Caos-saliva. Palacio de Velázquez. Parque del Retiro. Madrid. Hasta el 30 de abril

Estructuras, construcciones, objetos, materias, muebles, cuerpos, instrumentos, letrismos, sonidos, iluminaciones, transparencias, agua, espacio, oscuridad, silencio. Una orquestación de sugerencias y de imágenes: subrayando la parte de realidad que importa; dando tratamiento espacio-temporal a la energía que incluye la vibración de una nota, de una palabra o de un verso; diseñando habitáculos, ámbitos y escenarios creativos, expresivos, antirretóricos; estableciendo el deseo —la gran esfera hueca, fundida en hierro, *Desir*— como agitación y el sueño —a otra gran esfera, *Rêve*— como quietud; modulando ideas; provocando relaciones físicas rotundas, para tratar de la abstracción; implicando en la actividad escultórica la espiritualización de la materia; haciendo del propio cuerpo el módulo o canon de la escala. Así es esta exposición, de tan fuerte carga emotiva, llena de contrastes, en la que Jaume Plensa (Barcelona, 1955) sintetiza la trayectoria y la orientación de sus diez últimos años de trabajo. Unos años prolíficos, en que su escultura se ha entramado cada vez más con la poesía (desde Shakespeare a Blake, sus preferidos), ha pisado los terrenos aún poco precisados del arte público y se ha implicado con el teatro (escenarios para óperas, colaboraciones con La Fura dels Baus), ese sistema —el teatro— de acciones sobre la palabra, tan difícil, tan medido y tan relacionado con el pasado —desde los griegos hasta los barrocos—, que, igualmente, es un sistema contemporáneo total, que se produce con la precisión meticulosa de la geometría y con la sugestión aérea de lo transparente, de lo ascendente, del resplandor, del eco.

La exposición ha transfigurado —en especial, gracias al tratamiento de la luz— las grandes salas "museales" del Palacio de Velázquez del Retiro en un singular campo de prueba o taller de experimentación interactiva de autor, obra y público. Ser creativo equivale aquí a ser distinto, a ejercer la capacidad de configurar un universo

propio, manipulando de manera simultáneamente física y simbólica los materiales, energías y calidades de la realidad, aproximándose cuerpo a cuerpo a la escultura, hasta penetrarla. Plensa hace propuestas, no descripciones, manteniendo que "el arte no tiene sentido por sí mismo, sino como una necesidad personal", así como que "sobre todo, necesitamos el arte como experiencia generadora de actitudes". Nada aquí es descriptivo. Todo es aquí "verdad": es lo que es. Así, en *Wisperm*, la pieza que nos recibe, compuesta por veintidós címbalos chinos suspendidos en el espacio sobre recipientes de cobre que recogen las gotas de agua que caen sobre los platillos, lo que importa es la misma expansión resonante —musical— del agua, cuyo sonido cambia en cada címbalo, pues la respectiva plancha de latón de cada uno de ellos se ha hecho diferente al llevar grabada en su superficie un verso distinto de los *Proverbios del Infierno*, de Blake. Se trata de dar cuerpo y sonido a un poema a través de una sensibilización de la letra, del espacio y del tiempo. Así, en las celdas *Love Sounds*, cinco habitáculos de alabastro, translúcidos, donde el público penetra y escucha en reproducción electrónica los sonidos de la circulación de la sangre en diferentes partes del cuerpo del propio Plensa (corazón, mano, hígado, muslo y cuello), de lo que se trata es de propiciar un proceso de íntima identificación con el espectador, abriendo una vía directa entre lo exterior y lo interno, entre dentro y fue-

La exposición ha transfigurado las salas del Palacio Velázquez en un singular campo de prueba o taller de experimentación interactiva de autor, obra y público

ra, entre lo público y lo íntimo. Así, en la espectacular *La neige rouge*, poderosa construcción arquitectónica, habitable (?), integrada por punzantes formas de hierro, interiormente iluminadas en rojo por resistencias de neón, bajo un ruido de registro mantenido, hipnótico, se trata de crear un espacio diferenciado que —en el rechazo a esa luz y a ese sonido— transmite el anhelo progresivo de Plensa de penumbra y silencio. Penumbra y silencio que encontramos en las estructuras formidables, defensivas, encalmadas, de *Prier*, en la secuencia monumental de puertas de parafina de *Wonderland II*, en las tres construcciones de muros de resina transparente escritos de textos literarios *Komm Mit!-Komm Mit!*, *Scholars of War* y *Hotel París*, en el gran espacio arquitectónico *Memoires jumelles*, cruzado de tirantes metálicos (encabezados por sucesivas parejas de formas objetuales semejantes), o en la torreta altiva de vidrio, acero y neón, titulada, como el verso de Eliot, *Winter Kept us Warm*.

En este orden meditativo, en estos espacios cada vez más sutiles, huecos, transparentes, favorables al secreto y al recogimiento, y, de otra parte, manteniendo siempre referentes —pulsaciones, formas y humores— corporales y apego a las calidades expresivas y energéticas de los diversos materiales a los que se confía la expresión de una idea o el alcance de una cuestión, se produce la práctica escultórica última de Plensa. Una práctica anticlásica, barroca y minuciosa, que, infatigable y contracorriente, persigue confesadamente la belleza (como "lo superfluo que nos es necesario", que decía Jeanne Moreau), y busca el espacio como determinante lugar escultórico en que se expresan las energías físicas (sonidos, luces, formas) y espirituales (murmullos, resonancias, sentimientos) del propio artista, de su mundo y del espectador, ese "el otro", tan deseado por Plensa, sin el que "el yo" carecería de sentido.

José MARÍN-MEDINA

TRAMPAS DE FONTCUBERTA

Salas del Ministerio de Cultura. Juan de Herrera, 2. Madrid. Hasta el 19 de marzo



El artista y la fotografía: *Saltimbanquis al aire libre, 1964.* Collage y gouache sobre gelatinobromuro de plata. Abajo, *Hemograma, Cibachrome, 1998*

Hace sólo unos meses se mostraba en esta misma sala, una selección de trabajos de Humberto Rivas, Premio Nacional de Fotografía en 1997. El mismo galardón fue otorgado en 1998 a Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955), motivo por el cual el Ministerio de Educación y Cultura ha organizado esta exposición, comisariada por Anatxu Zabalbeascoa. Vaya por delante que Fontcuberta es seguramente el fotógrafo más creativo, más reflexivo y más consciente de los medios con los que trabaja del mundo artístico español. Toda su trayectoria gira en torno a las trampas que nos tiende la verosimilitud implícita en la fotografía, un asunto de plena actualidad en la era de la realidad virtual que él comenzó a desarrollar antes de que se convirtiera en un debate público. Pero lejos de los efectismos y de la vacuidad de significados de muchos de los experimentos que pretenden sugerir realidades alternativas, Fontcuberta se dirige a un público inteligente, al que enfrenta, sin dar demasiadas pistas, a una ficción con un trasfondo de gran calado. Sus fotografías, siempre de un acabado irreprochable y de una belleza extraordinaria, pretenden poner en guardia al espectador frente a la propia capacidad de seducción de esas imágenes. Se mueve en esa "zona de penumbra" que da título a la exposición, en la que la vista (y el entendimiento) puede jugar malas pasadas.

La muestra se divide en dos secciones. La primera, *El artista y la fotografía*, una serie de 1995, es una supuesta exposición colectiva (de la que sería "comisario" Fontcuberta) en la que se reúnen las investigaciones fotográficas de cuatro grandes maestros del arte español del siglo XX: Picasso, Miró, Dalí y Tàpies. Se trata de un proyecto comparable a los de *Fauna* y *Sputnik*. Aquí Fontcuberta asimila los estilos creativos de esos artistas y realiza obras que ellos podrían haber imaginado. Esta sección es de una inventiva impresionante, y sirve al fotógrafo para alardear de un conocimiento de técnicas fuera de lo común. Para dar verosimilitud al simulacro, utili-

za papeles antiguos y recortes de publicaciones de la época, y se aproxima a obras conocidas de esos pintores. Además, los presenta armados de una cámara de la época, y, para mayor desconcierto del espectador, monta una vitrina con falsos documentos: folletos y catálogos de exposiciones inexistentes sobre la obra fotográfica de los artistas escogidos. Lo expuesto tiene una entidad muy destacable como obra fotográfica. Son, con toda propiedad, obras de primera calidad de Fontcuberta, repletas, eso sí, de guiños, en muchas ocasiones humorísticos y desmitificadores. Los fotogramas "según Picasso" son sencillamente maravillosos. Recurre a la etapa en torno a 1961 en que la escultura picassiana se organiza por medio de formas "recortadas" en chapa o papel. Para emular a Dalí fotografía formaciones rocosas de la costa y dibuja sobre las copias. Las fotografías "de Tàpies" son fotopinturas (quimigramas) sobre tela, en las que recrea la iconografía típica del pintor. En los "Miró" predominan los collages y los decoupages, y las tintas sobre gelatina de plata.

La segunda parte de la exposición, *Contravisiones*, se centra en tres de las series más recientes de Fontcuberta. *Semiópolis* presenta páginas de braille de grandes obras de la literatura como paisajes nocturnos en los que las líneas de horizonte ondulan a lo largo de la sucesión de imágenes. En *Constelaciones*, los mosquitos estrellados en el parabrisas de un coche simulan firmamentos de enorme animación. Las agigantadas gotas de sangre de los *Hemogramas* parecen grandes manchas de pintura craquelada. Las tres series tienen en común la renuncia a las manipulaciones de los objetos o de los procesos y el juego con el cambio de escalas. Formalmente son de una gran sencillez y rotundidad y, de nuevo, de gran belleza, lograda básicamente por la sabiduría en la composición y en la iluminación, aunada con la sensibilidad de un experto contemplador.

Elena VOZMEDIANO





Géricault: *La balsa de la Medusa*, h. 1829.
Acuarela y plumilla sobre papel, 10,5 x 16,5

UN MUSEO DE MUSEOS

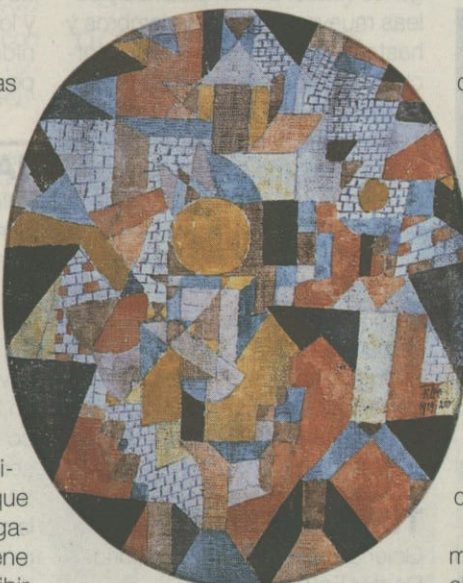
Colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski. Museo Thyssen-Bornemisza. Paseo del Prado, 8. Madrid. Hasta el 14 de mayo

Desde el infierno de los campos nazis, donde perecieron sus padres y su hermano, Jan Krugier llegó a Suiza y comenzó otra vida. Estudió Bellas Artes en Zúrich (donde fue alumno de Johannes Itten, antiguo profesor de la Bauhaus) y con el tiempo fundó en Ginebra una galería, que todavía goza de prestigio internacional. En 1968, él y su mujer, la pintora Marie-Anne Poniatowski, iniciaban su propia colección de obra sobre papel; hoy ha llegado a ser un conjunto excepcional de obras maestras de todas las épocas, como un museo que contiene dentro de sí muchos museos.

Una selección de este conjunto se expuso el año pasado en Berlín y Venecia y este verano irá a Ginebra. La exposición del Museo Thyssen es la más extensa, con doscientos dibujos y algunos óleos y esculturas. Creo que es también la más fiel al espíritu de la colección. "Todos los grandes artistas —dice Jan Krugier— tienen algo que decirse el uno al otro, Rembrandt saluda a Goya que a su vez saluda a Picasso. Hay un diálogo a través del tiempo y esto es lo que busco crear en mi colección". Es la célebre idea de T. S. Eliot: la tradición configura un

orden simultáneo, donde todas las obras maestras son contemporáneas. Cada vez que un nuevo nombre ingresa en ese Parnaso, el orden eterno queda modificado.

Como explica el comisario, Tomás Llorens, entre las piezas de la colección Krugier, de tiempos y países muy distantes, se teje "una tupida red de ecos, correspondencias y afinidades internas". El diseño de la exposición destaca con inteligencia estas resonancias. Aunque el recorrido sigue un orden vagamente cronológico, cada sala tiene un núcleo temático y puede recibir algunos huéspedes de otras épocas (colgados en la pared un poco más arriba). Por ejemplo, en la primera sala, dedicada al Quattrocento, encontramos a De Chirico y a Picasso. La segunda sala recorre las obras de los viejos maestros que se inspiraron en la Antigüedad, de Mantegna a Rubens, pero acoge también una soberbia cabeza de Picasso, y en el centro, una Niké helenística convive con una bailarina de Degas. A lo largo del paseo se suceden estos *rendez-vous*, estos acercamientos a veces sor-



Paul Klee: *Luna llena entre muros*, 1919. Acuarela sobre papel, 25 x 20,5

prendentes, siempre reveladores.

Al final del largo pasillo, como desde el fondo del tiempo, surge la imponente estatua de un hombre que camina, del Egipto de la V dinastía. Cerca de ella, las figuras de Giacometti y Germaine Richier avanzan también un paso y salen a su encuentro, creando un efecto extraordinario. El paseo se interna en la tradición del paisaje desde el Renacimiento, con toda su varie-

dad de clasicistas y pintorescos, fantásticos y naturalistas. Luego vienen, emparejadas, las visiones tenebrosas de Goya y Géricault. El siglo XIX nos depara los maravillosos retratos de Ingres y entre ellos, casi camuflados, los retratos ingristas de Degas y Picasso. En una sala están reunidos los ocho óleos de la exposición, con Delacroix y Matisse, Ingres y Picasso, Kandinsky y Klee (dos cuadros que pertenecieron al arquitecto Mies van der Rohe).

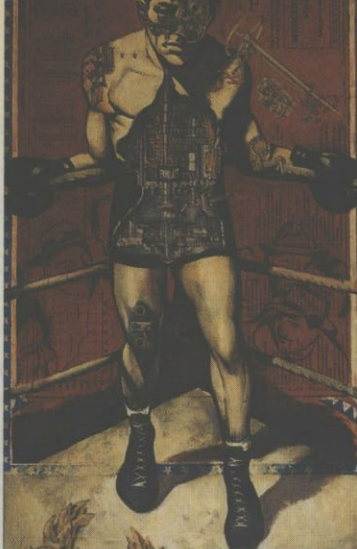
Para mí, uno de los momentos más emocionantes del itinerario es el que asocia los dibujos de Seurat (con uno de ellos se inició la colección Krugier) con los dibujos y acuarelas de Cézanne. Hay un espacio dedicado íntegramente a Klee. La última sala reúne una espléndida antología del primer tercio del siglo veinte: Matisse y Kandinsky, Picasso y Léger, Beckmann y Max Ernst... Y entre ellos, como recibiendo su homenaje, una talla africana, la figura de un guardián fang, que viene de muy lejos pero parece sentirse en su propia casa.

Guillermo SOLANA

INSIDE-OUTSIDE

Galería Fúcares. Madrid.
Conde de Xiquena, 12.
Hasta el 19 de febrero.
De 350.000 a 1.380.000 pesetas

A finales de 1999, la galería Fúcares de Almagro cumplió 25 años. Para celebrarlo organizó una muestra de fotografía titulada *Inside-Outside*, que ahora puede verse en su sede madrileña y que se basa en un doble diálogo: el que se da entre unas imágenes que, reunidas, cuestionan el límite que separa los conceptos de interior y exterior, y el de los siete artistas que las firman. Hacia dentro chocamos con los pulcros interiores de Höfer habitados por el espacio, con la nevera vacía de asesina blanca de Baldeón y los extraños dormitorios de Machimbarrera. Hacia fuera, nos encontramos con las vistas de un medio urbano en descomposición, de Castilla; con la desolación extrañada propia de la ausencia de vida de un campus universitario, de Basilico; con el edén de segunda mano de Wallace y una magnífica visión pic-



F. Vicente: *La máquina*, 162 x 97

sus complicados escorzos. Sin embargo, en la galería Sen, Vicente combina el interés por la anatomía, compartido por tantos durante siglos, con un vasto despliegue de antiguos carteles que muestran toda clase de maquinarias y engranajes de la industria del automóvil. Pero lo curioso y original de su obra es la manera de fusionar estos dos conceptos antagónicos. Utiliza acrílicos para adaptar las figuras a las piezas motrices. Los artilugios mecánicos sustituyen a nuestros órganos vitales. Bielas, pistones y poleas mueven nuestros miembros y hasta el cerebro se pone en marcha a través de complejos mecanismos. Me acuerdo de Duchamp y de Picabia, y más vagamente de Arcimboldo y de sus graciosos androides frutales. ¿Hablamos de la deshumanización de nuestra era? ¿Es la inagotable productividad del hombre la que acabará actuando en nuestra contra? El trabajo de Fernando Vicente plantea este tipo de interrogantes que no merman, sin embargo, su ingenio y originalidad. **Javier HONTORIA**

TIMTSCHENKO

Galería Helga de Alvear. Madrid.
Doctor Fourquet, 12.
Hasta el 11 de marzo.
De 119.000 a 1.332.000 pesetas

La mejor forma de acercarnos a las imágenes de Alexander Timtschenko es presentarlas como un "ensayo fotográfico". Entendido tanto en su sentido original de tentativa o aproximación, como en el generalmente admitido de reflexión vagabunda, sin conclusiones previsibles. Su tema es el estatuto de realidad de ciudades tan emblemáticas del "estilo de vida americano" como Las Vegas o Atlantic City. Dos ciudades

con una excelentemente mala reputación como emporios del entretenimiento para adultos, que en los últimos años han añadido a sus atractivos la recreación de símbolos culturales ya casi kitsch, como la Torre Eiffel o los canales venecianos. El carácter del decorado que impregna toda imaginaria urbana norteamericana alcanza aquí su cenit, pero también su paradoja. Decorados aquí tan inequívocos que amenazan con convertirse en la única realidad. Timtschenko enfoca su objetivo fotográfico como un notario de la confusión y deja que el espectador saque sus propias consecuencias. Sus dos trabajos, *Wild Wild West* y *Caesars Caesars* plasman, ya desde sus títulos, la trivialización de lo que han sido rotundas realidades y ahora se han reducido a carpas bajo las que se esconde una batería de cajas registradoras. El mayor interés de estas fotografías es que nos transmiten una duda sobre el truco que esconden. Pero no un truco fotográfico, sino cultural. Su carácter ético procede de que son una crítica de la percepción, más aún que de la representación. Los que aman y los que odian eso que se ha venido a llamar América, no deben perderse. **José María PARREÑO**

JAVIER CODESAL

Palacio de Abrantes. Salamanca.
San Pablo, s/n.
Hasta el 13 de febrero

Tras su reciente presencia en el Espacio Uno del MNCARS recalca Javier Codesal (Sabiánigo, 1958) en Salamanca con un amplio elenco de obras; desde las dos presentadas en Madrid hasta alguna de este mismo año elaborada para la ocasión, pasando por una amplia recopilación de sus trabajos en vídeo de la última década. *La piel vuelta*, que enuncia la exposición, resume bien el sentido de las dos piezas recientes: *Refugio* y *Nacimiento*. En la primera mediante la yuxtaposición de pieles de buey configura un espacio triangular —entre el muro y el suelo— en cuyo interior refulge una H luminosa; en la segunda sucesi-

vos planos de idéntico encuadre y parecida duración ofrecen el crecimiento de la herida longitudinal que surge en la espalda del hombre que en cuclillas nos da la espalda. La piel protectora en *Refugio*, la piel como señal del sacrificio en *Nacimiento*, que en este caso es la vida; como soporte metafórico y real de los sentimientos (interiores) del sujeto, como gozne entre este último y su entorno. **Javier HERNANDO**

F. SCIANNA

Casa del Hombre. La Coruña.
Santa Teresa, 1.
Hasta el 21 de marzo

Ferdinando Scianna (Bagheria, Sicilia, 1943) recorre el mundo infantil, su universo sin fronteras, con la inocente mirada de los niños como protagonista, víctimas involuntarias de su buena o mala suerte al nacer. Y lo hace con la ternura propia de un drama de Vittorio de Sica. No olvidemos que nació en el momento en que éste sacaba a la luz aquel conflicto familiar visto bajo los sensibles ojos de un niño titulado *Il bambino ci guarda*, cuando el neorealismo italiano daba sus primeros pasos. Por eso capturó lo natural de sus escenarios e iluminación, sus sencillas composiciones unidas a una técnica sobria y la omisión de adornos y maquiillajes; todo para lograr una fotografía que actúa a la manera del preciso espejo de Stendhal, reflejando una realidad que la censura proscribía. Un total de cien imágenes en blanco y negro bajo el epígrafe de *Niños del mundo*, que hablan de lo sutil de su mirada, de la dignidad de sus pretensiones y de cómo se apoderó de algunas de las decisivas características de quien le abrió la puerta de la mítica Agencia Magnum, su maestro Henri Cartier-Bresson. **David BARRO**



Scianna: *Ho Chi Minh City (Vietnam)*, 1993

H. COLLINS: *Historias verdaderas III*

tórica y humanizada de la ciudad al declinar el día (Collins). Con el hombre fuera de campo, cada una funciona como un instante detenido mediante la luz. Juntas conforman una visión múltiple y en calma que muestra el reflejo de su propio interior. **Abel H. POZUELO**

F. VICENTE

Galería Sen. Madrid.
Barquillo, 43.
Hasta el 18 de febrero.
De 25.000 a 500.000 pesetas

No cabe la menor duda de que Fernando Vicente (Madrid, 1963) es un apasionado de la figura humana, de sus gestos vigorosos, de

PISTOLETTO REVISADO

MACBA. Plaça dels Àngels, 1. Barcelona. Hasta el 29 de marzo

Pistoletto se cita dentro del marco del Arte Povera e incluso se le ha calificado puntualmente como un artista pop; pero ahora que se presenta en una exposición retrospectiva, al margen de tendencias, aparece como una personalidad que desborda calificaciones y lugares comunes; se sitúa como una de esas figuras aisladas que forman, según como se mire, el "hit parade", o como uno de los referentes del arte contemporáneo definido por una absoluta libertad formal.

La exposición pasa revista a los momentos clave del artista, que por cierto son de una gran diversidad; sin embargo, existe un hilo conductor: el espejo. El espejo es el tema de Pistoletto. Prácticamente desde sus inicios ya se plantea la problemática del reflejo con los *Quadri specchianti* (Cuadros espejantes), una serie temprana que a la vez es la más difundida del artista. Estas piezas consisten en superficies de acero inoxidable pulido sobre la cual se sobreponen serigrafías de figuras y objetos, de manera que en la superficie se refleja el espectador y el ambiente donde se sitúan; la plancha de acero actúa como un espejo que integra la realidad exterior y la propia imagen en una suerte de coexistencia.

A partir de aquí se han realizado muchas lecturas: que si el cuadro se transforma en algo dinámico y cambiante, que si el espectador participa en el cuadro, etcétera; pero sobre todo se expresaba como una metáfora de concienciación de la realidad en aquel contexto político social de los sesenta: utopía, debate ideológico, lucha política... Los *Quadri specchianti* aludían a un contenido que desde siempre se ha atribuido a los espejos como instrumento de contemplación y reflexión. Sin embargo, el significado del espejo es muy rico y complejo; el espejo también es el símbolo del desconcierto, del engaño, del laberinto. En este sentido Pistoletto realizó posteriormente obras muy significativas: *Velas* (1967) que consiste en una hilera de velas cuyo re-

flejo es su imagen invertida. Si antes hemos hablado del espejo como concienciación, ¿tendríamos ahora que referimos al engaño de la conciencia? Igualmente es significativa la obra *División y multiplicación del espejo-ángulo* (1975), un espejo que, situado en el ángulo de la sala, motiva un efecto de reflejos en cadena, o *El dibujo del espejo*, que fragmenta el espacio y también provoca un efecto calidoscópico. En fin, podríamos continuar nuestro inventario, pero lo que interesa señalar es la dificultad de situarse ante este tipo de piezas. ¿Se trata sin más de un juego manierista que busca en la desorientación una dimensión lúdica, o por el contrario se ha de interpretar como una metáfora de la ofuscación del conocimiento y la concienciación? La configuración calidoscópica, ¿es una alusión al fracaso de las expectativas del mayo del 68 rotas en mil pedazos? ¿O no sería más bien el espejo con todo su efecto laberíntico una expresión de lo sublime, sentimiento de pérdida y vértigo?

Una hipótesis: todos estos aspectos están implícitos en la obra



Lámpara de mercurio, 1965

El espejo es el tema de Pistoletto. Su significado es muy rico y complejo; es símbolo del desconcierto, del engaño, del laberinto

de Pistoletto y de alguna manera su reflexión sobre el reflejo es la clave del resto de su producción. De esta manera, una importante labor que no se puede omitir es su actividad teórica, calificada –con todas las matizaciones necesarias– de delirante, esto es, una suerte de desdoblamiento del efecto calidoscópico de los espejos. Lo mismo ocurre con otro un capítulo importante de la producción del artista, los *Oggetti in meno* (Objetos de menos); se trata de una serie heterogénea de objetos, sin relación entre ellos y muy enigmáticos que han dado lugar a muchas interpretaciones. Podría parecer que Pistoletto se propuso huir del lenguaje y de la memoria de manera que cada objeto es un gesto irrepitible. Estos objetos pueden poseer todos los sentidos y ninguno, efecto calidoscópico del sinsentido –puro delirio– en que se pierde el sentido de la orientación.

Juego, manierismos, ironía, sublimidad, pero hay un sentimiento que prevalece: el de tristeza y absurdo, porque el juego con los espejos significa la disolución de los ideales humanísticos que inspiraron –o parecían que inspiraban– su obra. Me pregunto quién ríe detrás del espejo. Me temo que el mismo Pistoletto.

Jaume VIDAL OLIVERAS

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA
Pº del Prado, 8. Madrid

Miradas
Dibujos, Pinturas y Esculturas de la Colección
Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski
sin tiempo

del 2 de febrero
al 14 de mayo de 2000

1917

DE CHIRICO

"Trabajo sin cesar, he terminado un cuadro: *Las vírgenes inquietantes*, y ahora pinto una naturaleza muerta donde se ve una casa representada en una caja dentro de una habitación y otra casa que se ve desde una ventana. Sigue siendo mi amigo y trabajemos juntos. Es necesario insistir. Somos los nuevos Colones. Llevamos con nosotros las tristezas y las esperanzas de las expediciones lejanas".

Así (entre otras cosas), anuncia Giorgio de Chirico en 1918 a Carlo Carrà la conclusión de la que será más conocida como *Las musas inquietantes*, una de sus obras maestras e, indudablemente, el cuadro más significativo de la llamada "pintura metafísica". De Chirico lo realiza en el último de los tres años que pasó (como voluntario militar, con su hermano, Alberto Savinio), entre 1915 y 1918, en Ferrara. Ciudad que en sus escritos define de varias formas, pero, de manera emblemática, como "ciudad de los mil misterios naturales" y también como "bella y melancólica", "alguna vez metafísica" e "inquietante". Precisamente en este clima ferrarés, delineado en el interior de una estructura urbanística "ideal", adamantina, dominada por la mole del Castillo Estense, toma forma un cuento de hadas, que se nutre del contexto ariostino, de tonalidades ásperas, casi de piedras duras, de la tradición quattrocentista de Cosme Tura y de Ercole Roberti.

Las vírgenes inquietantes se convierten desde un punto de vista conceptual en las "vírgenes-musas" de un pseudo-Parnaso, de un espacio absurdo, antieuclediano, en el seno de la perfecta trama geométrica ferraresa. El Castillo Estense se sitúa en el horizonte de una "plaza" transformada en escenario sobre el cual las "musas" desarrollan su propia función metafórica: un recital de máscaras solas, personajes que aluden a un mundo petrificado en el cual la luz y la sombra, si bien aparentemente aún conectadas con los fenómenos físicos relacionados, forman parte de un universo paralelo, basado en reglas acrónicas espacio-temporales y, precisamente, no euclidianas: la técnica

es "clásica", pero el resultado formal es "anticlásico", proyectado más allá de la "forma", "metafísico".

La lectura de la obra está determinada por la verticalidad de la "musa" que, representada como una estatua de espaldas, invita a la contemplación del horizonte destacándose, al tiempo, como el elemento principal del primer plano. A partir de ella se concuerda la función de los otros componentes sobre el escenario "en fuga". El intenso claroscuro confirma la esencia pictórico-plástica de esta "musa". Una pincelada vibrante construye el dorso de la figura, mientras toques más consistentes expresan la materia gliptica de los paños (sobre todo en las imperfecciones causadas por una remota erosión atmosférica, como de superficie lunar).

El misterio, el onirismo, se condensan en la cabeza roja de maniquí colocada sobre la escultura vertical. Con ella su altura se acrecienta aún más, hasta imponerse sobre el tejido espacial, como unidad de medida y parámetro rítmico. Es, por tanto, la verticalidad el rasgo dominante en la escena: la fuga perspectivica (de la más rigurosa ortodoxia) de las tablas del escenario ofrece las coordenadas visuales, junto con las chimeneas (apagadas, pero aún así referibles a una latente realidad industrial), con las aristas vivas de las torres (cortantes como cristales y estigmatizadas por las sombras, propias y proyectadas), con la superficie articulada del edificio de la derecha, de la amplia sombra que se extiende sobre el tablado en el seno de la cual, sin embargo, se percibe una tercera musa (además de aquella, acéfala, sentada sobre una caja en el eje central), vuelta hacia el espectador. También ésta es una estatua, pero decididamente "clásica", visualización casi de una Eurídice metamórfica que vuelve a los Infiernos por el error-amor de Orfeo, quien había intentado subvertir las reglas de la Vida y de la Muerte. Su presencia-ausencia, ¿hace más inquietante a la musa? ¿O es más bien otro componente de ese juego encantado entre la memoria y la percepción óptica? La verticalidad, constituye, de he-

cho, tan sólo la trama sobre la que se desarrollan las fases progresivas de la lectura de la imagen. Toda esta regularidad explícita en la aplicación de las reglas lineales del clasicismo es contestada por el disfrute contemporáneo del primer plano. Aquí, en síntesis, se insiste sobre los ejes compositivos. No sólo comparcen largas sombras diagonales (alcanzan incluso los márgenes del cuadro) que rompen la homogeneidad narrativa del conjunto, sino que la misma equivalencia cromática queda alterada, al límite del derumbamiento. En este sentido, la caja con taracea de triángulos (azul, rojo, amarillo, negro y blanco) a los pies de las musas es el catalizador que pone en duda la entidad de toda la construcción del cuadro y acaba por chocar con la geometría de la otra caja, de color malaquita, inmediatamente por encima de ella, sobre la que se sienta la segunda musa.

La caja del primer plano es por tanto una entidad extraña, claramente deformada y, en consecuencia, deformante. Sus campos triangulares componen un conjunto cromáticamente alienado del contexto de tierras, sombríos tonos esmeralda y rojos-Garanza, pero, sobre todo, del ángulo superior izquierdo, que invierte la perspectiva alterando el ritmo de lo ya establecido. Sin embargo, esta inquietante anomalía reabre el ensamblaje de los pentagramas: la asimetría de los ángulos remite, sin solución de continuidad, a las verticales de origen y a las vistosas diagonales del primer plano (la arista de la caja de color malaquita, sobre la vertical central, destaca la perspectiva del Castillo Estense). De este conjunto de dudas y ficciones se deriva un espacio ambiguo si bien surgido de otro sumamente racional. La dimensión que se obtiene es cumplidamente metafísica e idónea para la representación de las musas, las cuales, en cuanto inspiradoras de las artes, generan formas e ideas, pero, en cuanto condenadas a la virginidad, son transformadas por la ausencia del amor en monumentos al absurdo.

Maurizio MARINI

Las musas inquietantes



Óleo sobre lienzo, 97 x 66.
Colección privada. Milán



Giorgio de Chirico (Volos, Grecia, 1888 - Roma, 1978) inicia su andadura artística en 1909, con sus primeros cuadros "enigmáticos". En París (1911), conoce a Apollinaire, que le pone en contacto con Picasso, Brancusi y Derain, entre otros. En 1915 es movilizado y enviado a Ferrara. Allí sufre una crisis nerviosa y conoce en el hospital militar a Carlo Carrà, compañero en la creación de la "pintura metafísica". Las atmósferas de extrañeza, soledad y desasosiego dominan las obras de esta etapa, pobladas de inmóviles maniqués y marcadas por profundas sombras de iluminación teatral. Su pintura es poco comprendida hasta que en los primeros años veinte los surrealistas lo celebran como precedente de sus ideas. Pero en la segunda mitad de esa década, rompe con las tendencias vanguardistas y comienza a elaborar temas clásicos después retomados una y otra vez, como los gladiadores, los caballos en la playa y los paisajes en habitaciones interiores, en etapas que siempre desorientaron a público y crítica.

Maurizio Marini, historiador del arte italiano, es especialista en Caravaggio (fue uno de los comisarios de la reciente exposición en el Prado). Entre los artistas contemporáneos sobre los que ha escrito figuran De Chirico —al que conoció personalmente y con quien mantuvo numerosas conversaciones—, Picasso y Mondrian. Es colaborador en diversas revistas internacionales de arte.

BERLÍN, SIGLO VEINTE

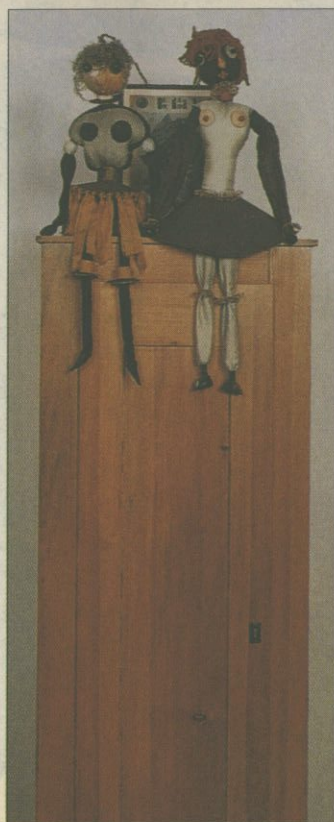
La Colección de la Berlinische Galerie. IVAM. Centro Julio González. Guillem de Castro, 118. Valencia. Hasta el 2 de abril

Tras su paso por el Musée de Beaux Arts de Grenoble, y previa escala en el Museo Serralves de Oporto, la colección de la Berlinische Galerie hace parada y posta en el IVAM. Fundada en 1975, la Berlinische Galerie nació con el objetivo de aglutinar obra de artistas berlineses o que hubieran vivido en la capital alemana desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Desde su localización circunstancial en la Martin-Gropius-Bau, durante décadas esta colección ha dado a conocer los entresijos del arte moderno alemán, teniendo como piedra de toque Berlín; ciudad en la que han dejado huella los más radicales acontecimientos políticos, sociales y culturales de la Europa del siglo XX. Desde las manifestaciones artísticas más relevantes del momento, por tanto, la colección de la Berlinische Galerie hace posible indagar en la utopía de las vanguardias de comienzos del siglo y en la crisis moral, económica y social del período de entreguerras, en las dificultades de la nueva democracia para resistirse al extremismo y en la persecución del arte moderno, así como en las consecuencias de dos guerras sucesivas hasta la reconstrucción y la reunificación alemana.

Articulada en cuatro ejes básicos —artes plásticas, fotografía, arquitectura y archivos—, esta colección atestigua cómo Berlín fue durante los años veinte una de las capitales intelectuales de Europa, participando activamente en la historia del arte durante el primer tercio del siglo XX.



Rudolf Schlichter: *Jenny sentada*, h. 1922-23. A la derecha, Hannah Höch: *Muñecas dadá*, 1916. Debajo, Edward Kienholz y Nancy Reddin Kienholz: *El show del arte*, 1963-77



Convertida en un crisol cultural, allí se gestó uno de los grupos fundamentales del expresionismo, Die Brücke, y allí se proclamaron los más encendidos manifiestos del dadaísmo y la Nueva Objetividad. En Berlín se dio cita el Constructivismo y se puso manos a la obra la Bauhaus, en tanto el cine, el teatro, la literatura, la fotografía y la arquitectura ponían en práctica las proclamas experimentales de la utopía, hechos de los que da cumplida cuenta la exposición.

Dispuestos como pocos a rentabilizar sus inversiones, los alemanes han establecido un astuto programa de peregrinaje para una colección poco conocida, mientras se ultiman las obras del edificio que le dará cabida de forma definitiva. Esta extraordinaria colección, desgranada en una exposición que probablemente suponga uno de los acontecimientos expositivos de la temporada en el IVAM, ha sabido aglutinar obras de los más significativos artistas del arte moderno. Dejando fuera las últimas décadas del pasado siglo —la parte menos compacta—, la exposición plantea un recorrido excepcional que arranca con el expresionismo y las espléndidas obras de Kircher, Heckel y Schmidt-Rottluff, a las que le siguen obras de Segal, Möller, Braun, Freundlich y Melzer, aglutinadas en torno a El Grupo de Noviembre. La escenificación de un *Kabinett Dadá*, uno de los acontecimientos de la exposición, con soberbias obras de Hanna Höch, Grosz, Heartfield, Hausmann y Schwitters, da paso a la reconstrucción de 1965 de la magnífica habitación *Proun* de El Lissitzky, alrededor de la que orbitan piezas no menos excepcionales de Tatlin, Rodtchenko, Malevich, Moholy-Nagy, Gabo, Pevsner y Puni. La Nueva Objetividad presenta a Grotz, Dix, Schad, Schlichter y Wunderwald, a los que le siguen Uhlmann, Vostell y Rickey, entrando ya en la segunda mitad del siglo, para terminar con el Nuevo Expresionismo de Baselitz, Hödicke y Koberling, y una espectacular instalación de Kienholz.

José Luis CLEMENTE

ARCO

Karin Sander:
Escala 1:10, 1999. Galería
Helga de Alvear, Madrid

Las cifras de la Feria **32-33** Lo que hay que ver: un recorrido imprescindible **34-37** Achille Bonito Oliva: "ARCO es el revulsivo que necesitaba Italia" **38-40** Las galerías italianas invitadas **41** Project Rooms, por Rosa Martínez **42-43** El arte emergente internacional: Cutting Edge **44** Recorridos fotográficos y Crossroad, por Rafael Doctor **45** Latinoamérica en ARCO, por Kevin Power **46-47** Gabriel Díaz en el stand de EL MUNDO **48** Historia de la Feria **50-51** Debate: el mercado del arte en España **52-54**

PASEAR POR ARCO

Un año más, galerías, artistas, coleccionistas y aficionados se preparan para la que continúa siendo la gran cita del año artístico: ARCO. Los buenos resultados económicos del año pasado auguran otra exitosa edición de la Feria. La reunión de 258 galerías de 28 países diferentes, además de instituciones, coleccionistas, artistas y aficionados, hacen que, una vez más, todas las miradas estén pendientes de nuestra más importante cita con el arte contemporáneo.

Es el gran punto de encuentro del mercado del arte en España: 258 galerías -101 españolas y 157 extranjeras- de 28 países han sido seleccionadas para estar presentes en ARCO 2000. Entre las extranjeras, Italia, el invitado de honor en esta edición, viene representado por 24 galerías; Alemania trae a la Feria 27; Francia 16; los Países Bajos 11; Portugal 17; Estados Unidos 14. Incluso han hecho esfuerzos por estar en ARCO países tan alejados de España, geográficamente y culturalmente, como Rusia (con cuatro galerías), Islandia (con la galería Ingólfstraeti 8) o Cuba (con La Casona). Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Dinamarca, Grecia, Hungría, México, Perú, Puerto Rico, Reino Unido, Suiza, Turquía, Uruguay y Venezuela también acercan a esta Feria sus espacios de arte y sus mejores y más actuales artistas.

Tres son los grandes programas expositivos que ARCO ofrece en su edición del 2000: Italia, como país invitado; *Project Rooms*, que reúne trabajos de 30 artistas de diferentes países con propuestas creadas específicamente para su exhibición en la Feria; y *Cutting Edge*, con todo el arte emergente internacional. Programas centrales arropados, en

cualquier caso, por actividades paralelas que hacen más atractiva la asistencia a quienes acudan a ARCO a lo largo de estos seis intensivos días dedicados en exclusiva al arte contemporáneo. Como las mesas de debate, que se celebrarán durante todos los días que la Feria permanezca abierta al público y que girarán entorno a tres grandes temas: *Arte y sistema del arte italiano* (dirigida y moderada por el comisario de Italia en ARCO, Achille Bonito Oliva); *Museos. Política de adquisiciones en museos de arte contemporáneo* (en la que participarán representantes de los principales centros y museos de todo el mundo como el Pompidou, el MACBA, el

Guggenheim Nueva York, el IVAM...); y *Desafíos en torno a la labor del comisariado*. Combíen saber que para los visitantes que deseen participar en alguna de las mesas, el precio de inscripción es de 3.000 pesetas, aunque a cuantas más se acuda más económico resulta, de modo que asistir a los 22 debates es posible por 43.560 pesetas.

Más de 165.000 personas visitaron ARCO durante los seis días del mes de febrero del año pasado. Afluencia similar a la que se espera en la XIX edición de esta Feria, un encuentro que promete reunir de nuevo a los protagonistas del arte contemporáneo internacional. Galeristas, artistas, coleccionistas, y directores de museos e instituciones se darán cita en el recinto de IFEMA.

Destino ARCO

Un lugar de reunión que cada año va a más, sobre todo en cuestión de ventas. De la edición de 1998 a la de 1999, las compras se incrementaron un 20 por ciento. Porcentaje que se espera siga en aumento este año. Y son estos buenos resultados los que hacen que cada año sean más las galerías, españolas y extranjeras, interesadas en estar presentes en la que se está convirtiendo en una de las ferias clave en el panorama del arte europeo. Una feria que moviliza a todos los sectores que rodean el evento, desde los espacios dedicados al

CÓMO Y CUÁNDO

Fechas: del 10 al 15 de febrero

Lugar: Parque Ferial Juan Carlos I. Pabellones 5 y 7

Horario: jueves, de 14.00 a 21.00 horas; de viernes a martes, de 12.00 a 21.00 horas

Metro: Campo de las Naciones (línea 8)

Autobús: línea 122, salida calle Ulises; línea 827, salida Canillejas

Precio entrada: jueves, lunes y martes, 2.000 pesetas; viernes, sábado y domingo, 3.000 pesetas; pase de fin de semana: 4.000 pesetas; los estudiantes, la mitad.

Precio del catálogo: 5.000 pesetas

Precio del CD-Rom: 3.850 pesetas

Más información: www.arco.ifema.es

arte hasta los medios de comunicación, pasando por los organizadores de viajes con destino ARCO. Y es que, para los que no vivan en Madrid y quieran aprovechar estos días para visitar la ciudad, con motivo de ARCO hay buenas ofertas de avión con hotel, con salida desde los principales aeropuertos españoles, además de una serie de hoteles colaboradores que ofertan buenos precios para los clientes que llegan con la intención de pasar por ARCO. Renfe e Iberia se han unido





Performance, cibachrome, de Vanessa Beecroft
Galería Massimo Minimi, Brescia, Italia

a estos descuentos y ofrecen a los visitantes de la Feria rebajas del 30 y el 25 por ciento respectivamente en todos sus desplazamientos.

Y es todo este revuelo, toda esta publicidad, lo que genera que, a pesar de lo que caro del suelo —el precio por cada uno de los 19.255 metros cuadrados netos que ocupa la Feria es de 20.500 pesetas más IVA—, las galerías no duden a la hora de enviar la solicitud para optar a un espacio en esta Feria que les proporciona, además de ventas im-

portantes, prestigio y contactos con coleccionistas internacionales.

El coleccionismo en la Feria

Porque son muchos los compradores que utilizan ARCO como único punto de adquisición de arte contemporáneo en nuestro país, sobre todo si miramos hacia el coleccionismo extranjeros. En esta edición, y gracias al programa *Collectors Forum*, estarán presentes en ARCO Manuel E. González (Chase Manhattan Bank, Nueva York), Michael

Klein (Microsoft Art Collection, Redmond) o Tomas Patchett (Los Ángeles) entre otros importantes coleccionistas internacionales. Además, el espacio *Proyecto Salas* reúne a instituciones españolas que acuden a la Feria con una selección de obra de sus colecciones; están presentes el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, la Fundación Coca-Cola o la Fundación Caixa Galicia, conjuntos que nutren sus fondos con obras adquiridas, en algunos casos, en ARCO.

La Feria es, además, punto de encuentro de publicaciones. No sólo participan, con sus stands, los diarios y revistas nacionales, sino que también llegan hasta el recinto ferrial revistas de arte extranjeras de gran calidad y de difícil localización en librerías españolas.

En fin, todo un acontecimiento en el mundo del arte que no se puede perder ni el mayor especialista ni el simple aficionado.

Paula ACHIAGA

LO QUE HAY QUE VER

Es prácticamente imposible ver los dos pabellones de ARCO en un día sin morir en el intento. EL CULTURAL ha seleccionado, a partir de los listados previos, algunos puntos clave que no hay que dejar de visitar. Pretendemos únicamente indicar un recorrido orientativo del que habrá, naturalmente, que desviarse para atender a otras propuestas de interés.

No se esperan grandes novedades en esta edición. Escasean, fuera de los *Project Rooms*, los *one-man show* (stands dedicados a un solo artista) y se mantiene la fuerte presencia de la fotografía, el video y las técnicas alternativas. Como corresponde en el marco de la situación del arte actual, es difícil encontrar galerías dedicadas en exclusiva a un medio artístico determinado, sea la pintura, la escultura, la instalación, con la excepción de los contados stands de obra gráfica y de fotografía. Los propios artistas saltan a menudo de un medio a otro con la mayor desenvoltura, y es seguro que encontraremos en la Feria algún cambio de registro espectacular. Y hasta los años mayores defensores de la pintura no le hacen ascos al tratamiento digital de las imágenes.

Las propuestas más arriesgadas se concentran en los citados *Project Rooms*, que se comentan en otro lugar, y en la sección *Cutting Edge*; el resto de los stands de las galerías presentan por lo general a los artistas con mayores posibilidades de ventas o, en algunos casos, a los que pueden llamar la atención del numeroso público que, especialmente durante el fin de semana, abarrota los pasillos.

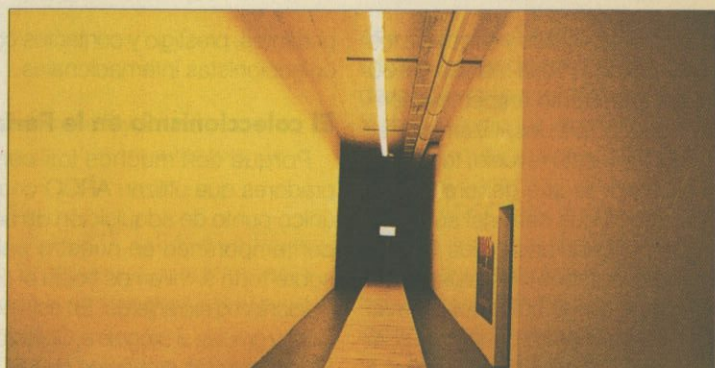
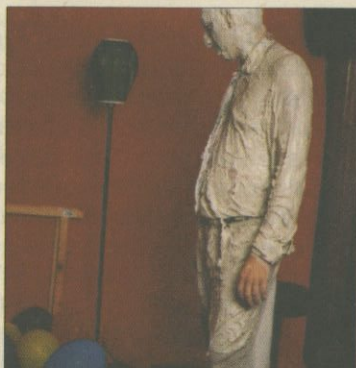
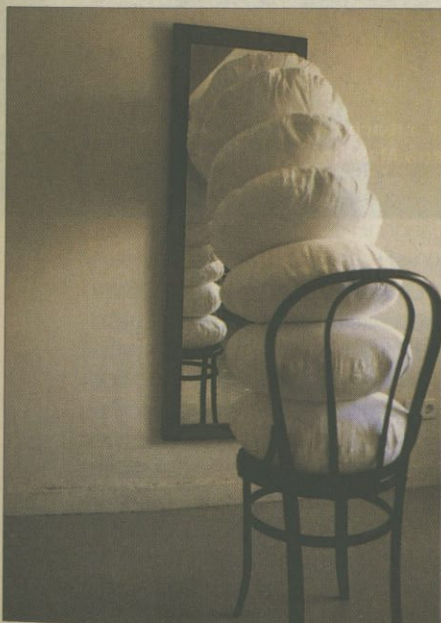
Al margen de determinados artistas de moda o de los ya clásicos que

mayor demanda encuentran entre los coleccionistas, recurrentes en stands de diversas nacionalidades, la oferta es sumamente variada. Habrá arte para casi todos los presupuestos, desde los grabados que presentan las diferentes galerías dedicadas a las ediciones hasta las obras multimillonarias de las grandes figuras del arte del siglo XX, sólo accesibles para los grandes coleccionistas y para los museos.

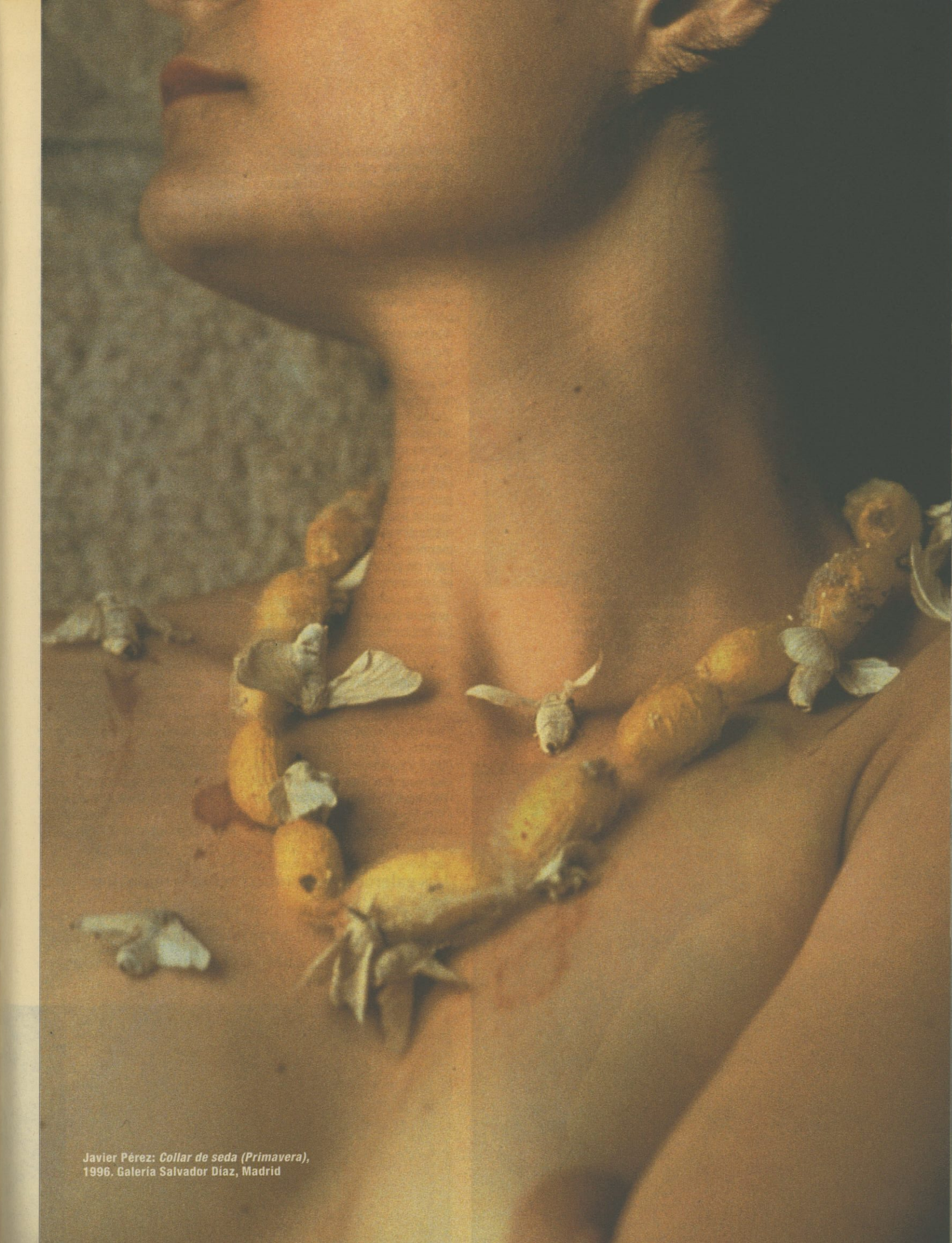
Galerías de fuera de España

El país invitado este año a ARCO es Italia, del que proceden buena parte de las incorporaciones en lo que se refiere a las galerías extranjeras. Como se comenta en otro lugar, son veinticuatro las invitadas, doce históricas y doce dedicadas al arte actual. Por lo demás, lo más atractivo de la Feria se encontrará en galerías ya fieles a esta cita. Es el caso de Carmargo Vilaça (Brasil), con obras de Vik Muniz, que expone estos días en la Universidad de Salamanca, Valeska Soares, el célebre fotógrafo Hiroshi Sugimoto y Adriana Varejão; Chantal Crousel (Francia), con un impresionante stand realmente internacional que incluye obras de Sophie Calle, Tony Cragg, Jochen Gerz, Mona Hatout, Wolfgang Laib, Sigmar Polke, Thomas Ruff, Jana Sterbak y los españoles Javier Pérez y José María Si-

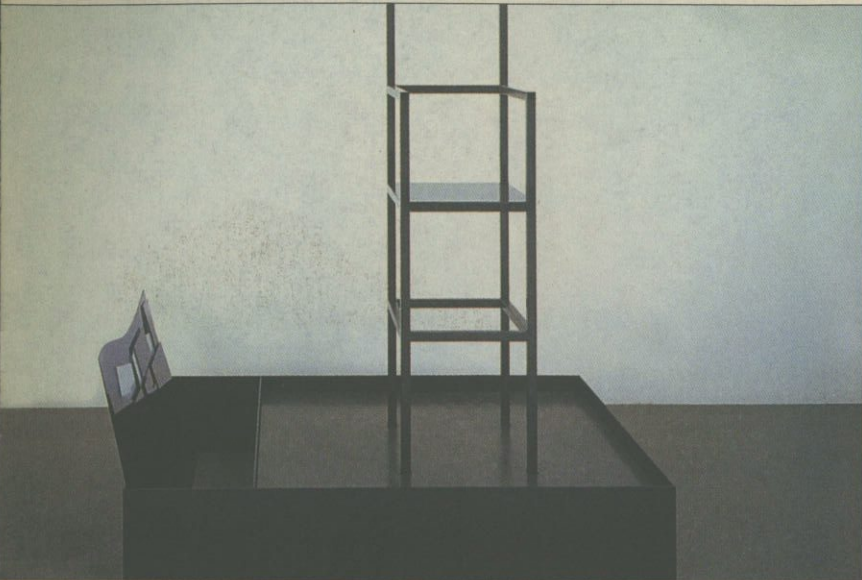
cilia. La Galerie de France (Francia) vuelve con trabajos de Rebecca Horn, Suzanne Lafont y, como el año pasado, Julio González. No Code/Otto (Italia) acude con clásicos del arte italiano Jannis Kounellis, Mimmo Paladino y Gilberto Zorio. OMR (México) llega con Hans Hemmert, Yis-hai Jusidman, Manuel Ocampo y Xawery Wolski. Las galerías portuguesas apuestan fuerte. Pedro Oliveira (Portugal), con Amy Eshoo y Kim Keever, y Presença, con Helena Almeida, con exposición en el CGAC, Mirosław Balka, Pedro Calapez y Cristina Mateus. Raab (Alemania) combina a los expresionistas alemanes Rainer Fetting y Markus Lüpertz con artistas de actualidad internacional, como Sandy Skoglund y Kiki Smith. También Stefan Röpke (Alemania y España) privilegia a los más cotizados alemanes, con Rebecca Horn, Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Gerhard Richter. Mario Sequeira (Portugal) compagina los artistas portugueses —Pedro Cabrita Reis— con valores seguros como Francesco Clemente, los siempre sorprendentes Gilbert & George y Richard Long. Daniel Templon (Francia) no le va a la zaga con obras de Jean-Marc Bustamante, los polémicos Dinos & Jake Chapman, Kcho, que expone en el Reina Sofía, David Salle, en el Guggenheim Bilbao, y Julian Schnabel. André Viana (Portugal),



De izquierda a derecha, Concha García: *Narciso*, 1999. Galería Fúcares, Madrid. Julia Montilla: *Sin título (Post)*, 1999. Galería Toni Tàpies, Barcelona. José Manuel Ballester: *Entrada al museo*, 1999. Galería Antonio de Barnola, Barcelona



Javier Pérez: *Collar de seda (Primavera)*,
1996. Galería Salvador Díaz, Madrid



De arriba a abajo, escultura de Jan Verduyjn. Galería Tucci Russo, Turín. Xavier Grau: *Poinciana II*, 1999. Galería Miguel Marcos, Barcelona. Concha Prada: *Leche derramada*, 1999. Galería Tomás March, Valencia. A la derecha, Tony Cragg: *Pan (Dado)*, 1999. Galería Chantal Crousel, París



finalmente, llega con el fotógrafo Daniel Blaufuks, y los escultores ya históricos Tony Cragg y Anish Kapoor.

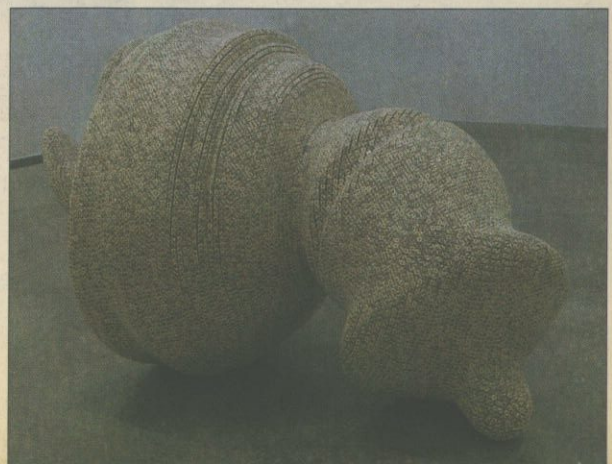
Las galerías españolas

La alternancia en las galerías españolas es mínima. Aquellas con contactos internacionales aprovechan la presencia en la Feria de coleccionistas de fuera de España para exponer a los artistas extranjeros a los que representan. Otras, sin embargo, apuestan por los artistas españoles, desde los más jóvenes a los ya sobradamente conocidos. En este capítulo de artistas jóvenes reside uno de los principales atractivos de la Feria. Hay un buen número de creadores con pocas exposiciones a sus espaldas, y, por tanto, con precios muy razonables, que ofrecen gran interés. Y, por supuesto, vuelven las figuras ya plenamente asumidas por el mercado de las generaciones que empezaron a trabajar a partir de los cincuenta, por lo general con precios bastante elevados.

A priori, las propuestas más interesantes podrían ser las siguientes. En Ad Hoc se dan cita las propuestas escultóricas de Xoan Cerviño y Xurxo Oro Claro, y las inquietantes fotografías de Manuel Vilariño. Luis Adelantado, por su parte, presenta un nutrido stand con Sophie Calle, Carmen Calvo, fotografías de Montserrat Soto y con Santiago Ydáñez, nueva e inteligente incorporación de la galería. Juana de Aizpuru mantiene a sus habituales: Mirosław Balka, Pierre Gonnord, en su galería de Sevilla en estas fechas, Martin Kippen-

berger y el intenso fotógrafo norteamericano Andrés Serrano. Helga de Alvear sigue apostando por Daniel Canogar, al que hay que seguir de cerca, Tracey Moffat, Thomas Ruff, las geniales figurillas de Karin Sander y el discutido Damien Hirst. Oliva Arauna reúne los trabajos de ordenador de Antoni Abad, y fotografías de Per Barclay, Alicia Martín, Miguel Río Branco y Laura Torrado. Elba Benítez, obras de Fernanda Fragateiro, José Antonio Hernández Díez, Francesc Torres y Darío Urzay, que expone simultáneamente en la galería. En Buades tendremos nuevas escenas de locura de Marina Núñez y los sutiles trabajos de June Papineau y MP+MP Rosado Garcés. Salvador Díaz presenta a dos fuertes valores: uno joven, Javier Pérez, y otro ya histórico, Darío Villalba. Valores jóvenes que también se encuentran en DV, con José Ramón Amondarain, Jon Mikel Euba y Alberto Peral. Buenas propuestas jóvenes asimismo en Fúcares, con Jordi Alcaraz, Javier Baldeón, Concha García y Abraham Lacalle. Gianni Giacobbi trae al gran escultor británico de la madera, David Nash, junto a Miquel Navarro y Carlos Pazos. Javier López, en asociación con Sandra Gering, también incluye al artista expuesto en su galería, Peter Halley, con Jana Leo y las manipulaciones fotográficas de Xavier Veilhan. Soledad Lorenzo combina a los españoles Txomin Badiola, Pablo Palazuelo, Premio Nacional de Artes Plásticas 1999, José María Sicilia y Juan Uslé, con los internacionales Ross Bleckner, Louise Bourgeois y

Las galerías con contactos internacionales aprovechan la presencia en la Feria de coleccionistas de fuera de España para exponer a los artistas extranjeros a los que representan



Jonathan Lasker. Tomás March expone a Rafael Agredano, Curro González y Concha Prada. Miguel Marcos opta por importantes pintores de la generación que se dio a conocer en los 70: José Manuel Broto, Carlos Franco, Ferrán García Sevilla, Xavier Grau y Manolo Quejido. María Martín ha escogido a Miguel Ángel Blanco, el portugués Alberto Carneiro, Pamen Pereira, Mayte Vieta y el muy interesante escultor polaco Xavery Wolski. Stand multidisciplinar de Moriarty: Carlos Franco, que inaugura exposición en el Conde Duque, Alberto García-Alix, Chema Madoz y Walter Martín y Paloma Muñoz. Tres importantes artistas catalanes en Palma Dotze: Antoni Muntadas, Perejaume y Jaume Plensa. Perejaume repite en Joan Prats., junto a Hannah Collins, Christo, Hernández Pijuán, Miquel Navarro, Zush y Eulalia Valladosera, que ha sido seleccionada además para un *Project Room*. Artistas latinoamericanos y españoles en Ángel Romero: el cotizado José Bedia, Armando Mariño, Isaac Montoya y Manuel Rufo. En Carles Taché destacan las fotografías de Georges Rousse y las pinturas de Malcolm Morley. Toni Tàpies, galería de excelente programación, trae a Susy Gómez, Julia Montilla, Jaume Plensa y Jana Sterbak. Con Trinta, los gallegos Manolo Paz y Pamen Pereira, al lado de Carlos Pazos y Manuel Saiz. En el stand de Windsor Kulturgintza, finalmente, destacan Paco Polán, Dorra Salazar y Juan Ugalde.

Ediciones y fotografía

Si lo que se busca en ARCO es obra gráfica, se localizarán buenas opciones en Boza Editor (Bourgeois, Chillida, Koons, Perejaume); Estiarte (Matisse, Miró, Palazuelo, Picasso, Serra, Concha García); Línea (Barceló, Hernández Pijuán, Solano, Zorio); Polígrafa (Bedia, Capelán, Kuit-

ca, Tunga); Michael Woolworth (Campano, Plensa, Sicilia).

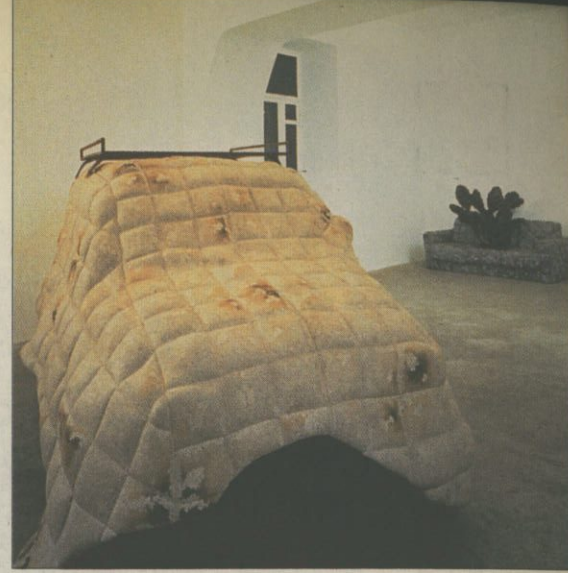
Tampoco han de olvidarse los stands de galerías que se dedican con exclusividad a la fotografía, como las españolas Forum (Fontcuberta, Plossu, Rivas, Soto), Visor (Bernabeu, Cravo Neto, González Palma, Vieta) y Spectrum (Gutiérrez, Navarro, Marga Clark); la italiana Photology (Basilico, Giacomelli) o la francesa Sollertis (Calle, Fischer, Klauke).

Clásicos del siglo XX

No son pocas las galerías, españolas pero sobre todo extranjeras, que centran su actividad en el comercio en torno a las figuras de gran renombre, tanto de las vanguardias históricas como de la segunda mitad del siglo XX. Son galerías que no hay que dejar de visitar, aunque pensar en adquisiciones sea del todo imposible para la mayoría de los visitantes.

Walter Bischoff (Alemania) trae a Baselitz, Beuys, Christo, Penck, Warhol, y clásicos de la fotografía. Elvira González a Carl André, Adolph Gottlieb, Donald Judd y Mark Rothko. Marwan Hoss (Francia), a Victor Brauner, Pablo Gargallo, Julio González, Hans Hartung y Henri Michaux. Le-long (Francia) a Pierre Alechinsky, Günther Förg, el extraordinario artista de land art Andy Goldsworthy y Kounellis. Marlborough a Frank Auerbach, Alex Katz, R.B. Kitaj, Oskar Kokoschka, y Larry Rivers. Guillermo de Osmá a Braque, Óscar Domínguez, Maruja Mallo y Joaquín Torres-García. Catherine Putman (Francia) coincide con otras galerías con Pierre Alechinsky, Georg Baselitz, Henri Michaux y Antonio Saura. Torbandena (Italia), cierra el recorrido con los maestros italianos Giacomo Balla, Giorgio de Chirico, Lucio Fontana y Giorgio Morandi.

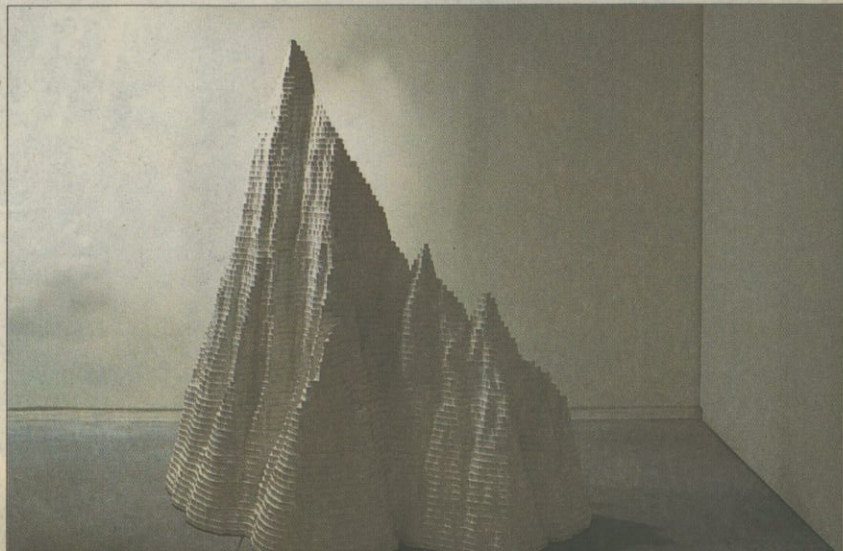
E. VOZMEDIANO



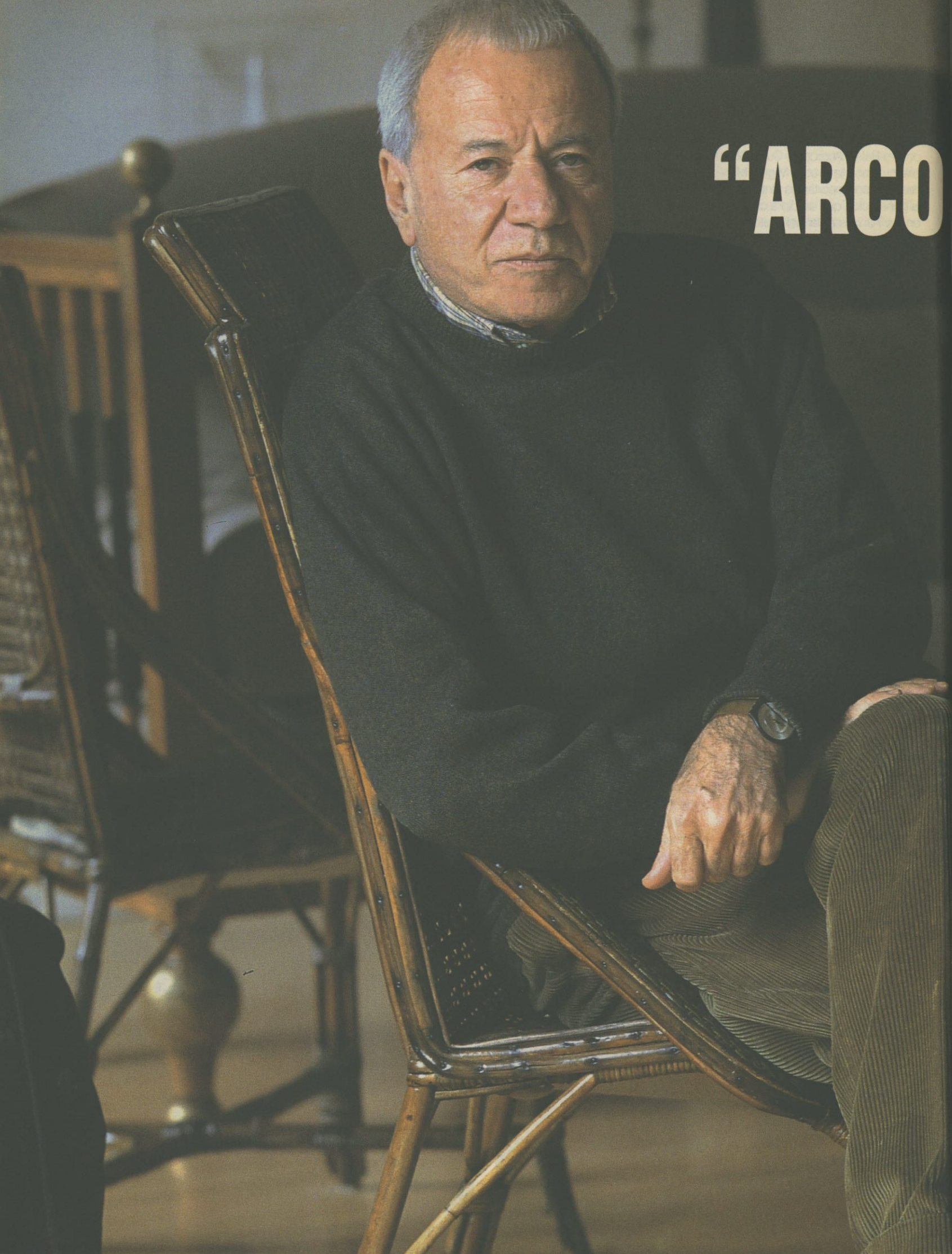
Obra de Perino & Vele. Galería Alfonso Artiaco, Pozzuoli, Italia. Abajo, MP & MP Rosado Garcés: *El jardín de Hockney*, 1999. Galería Magda Bellotti, Algeciras, Cádiz



Marina Núñez: Sin título (*Ciencia Ficción*), 1999. Galería Buades, Madrid. Abajo, Anish Kapoor: *Montaña*, 1996. Galería André Viana, Oporto. A la izquierda, Juan Uslé: *Perdidos en Camden*, 1999. Galería Soledad Lorenzo, Madrid



“ARCO



ACHILLE BONITO OLIVA

ES EL REVULSIVO QUE NECESITABA ITALIA”

El crítico de arte Achille Bonito Oliva es el comisario del programa de exposiciones de Italia en ARCO. Es el responsable de la selección de 24 galerías (12 históricas y 12 contemporáneas) que representarán a su país durante la feria internacional: un hombre de fuerte personalidad, muy crítico con la situación que atraviesa el arte contemporáneo en su país y con las ideas muy claras en cuanto a la labor que deberían realizar el Gobierno, las galerías y los medios de comunicación con respecto a su difusión.

Achille Bonito Oliva (Caggiano, Salerno, 1939) ocupa el último piso de un palacio renacentista que el maestro Rafael alquilaba a los artistas extranjeros por estrictas razones pecuniarias. Se supone que el padre de la transvanguardia debería tener la casa colmada de tesoros contemporáneos e instalaciones experimentales, pero el predominio del color blanco —el techo, el suelo, las paredes, los muebles de factura bauhaus— sólo concede espacio a la escrupulosa distribución de los libros y a un busto “clásico” de arcilla que retrata al crítico italiano con los rasgos de un emperador. Vive en la Via Giulia —sabia contribución de Bramante al trazado urbanístico de Roma—, contesta sin pausa las llamadas telefónicas y ha quedado con el masajista a las 12 de la mañana para prevenirse de los achaques.

—Usted ha sido uno de los críticos fieles a la Feria, pero nunca ha desempeñado la responsabilidad del comisario.

—Sí, he frecuentado ARCO desde 1981 y siento que he crecido con

ella, que hemos madurado juntos. En este caso, además, el efecto simbólico del año 2000 revalida la unión de los dos países que más han entregado a la historia de la pintura. Mi objetivo, en nombre de Italia, consiste en plasmar el significado de la vanguardia en las últimas décadas así como las referencias de nuestra creación más reciente. La fórmula de doce galerías para cada uno de los capítulos permite identificar una entidad cultural. Y hace justicia a los artífices de los grandes movimientos italianos, que no son sólo los artistas, sino además los galeristas, impulsores de la trans-

“El arte italiano, más que unas diferencias, mantiene unas constantes: el método combinatorio, la idea de la resistencia de lo figurativo, el predominio de la línea curva”

vanguardia, del arte povera, de las nuevas corrientes. Me consta que existe un interés por conocer qué es lo que se hace en Italia ahora mismo. Y la respuesta la tiene la otra docena de galerías jóvenes, que tienden a demostrar el sentido colectivo de la obra contemporánea, bien porque está concebida en común por artistas distintos, o bien porque es muy sensible al impacto de las nuevas tecnologías y los nuevos formatos.

Definir el sistema del arte

—El sentido de la colectividad también hace justicia a su definición de “el sistema del arte”.

—Sí, fui el primero en teorizarlo en 1972. Y aludía a la existencia de una cadena que abarca al artista que crea, al crítico que opina, al galerista que expone, al coleccionista que invierte, al museo que concede la pátina histórica, a los medios de comunicación que divulgan y al público que contempla. Esta cadena desarrolla un valor artístico, una plusvalía, una idea de superación que transforma la identidad artística en identidad cultu-

ral. Ahí radica el sentido colectivo del arte contemporáneo, en el equilibrio, en la cadena.

—¿Y cuál es la identidad del arte italiano en ARCO? ¿En qué medida la selección de obras procede de la muestra que usted ha comisariado recientemente —Venecia, Roma, Nueva York— bajo el título *Minimalia*?

—Aquella muestra ubicaba el arte italiano en el contexto global del minimalismo mediterráneo. Es la contraposición de la complejidad europea a la simplificación americana. Y está claro que la delegación italiana de ARCO se nutre de *Minimalia*, pero no son dos muestras exactamente paralelas.

La conciliación

—Al menos, el concepto "Minimalia" disipa la vieja bipolaridad de la transvanguardia y el arte povera, es decir, la guerra que usted ha mantenido con el crítico Germano Celant durante años y años a cuenta de los dos movimientos que ustedes mismos bautizaron.

—*Minimalia* constituye el tratado de paz. Alude a una maduración, a la seguridad de que la complejidad se aloja en la obra de arte como tal. La teoría y la crítica no pueden reducir la complejidad del arte a posiciones militantes o confrontadas. Ha sido una muestra de conciliación. Y, como sucederá en ARCO, *Minimalia* demuestra que, en efecto, el arte italiano, más que unas diferencias, mantiene unas constantes: el método combinatorio, la idea de la desmaterialización, de la desestructuración, de la resistencia de lo figurativo, el predominio de la línea curva.

—O la "línea mediterránea".

—La he denominado así en contra-

"La selección de las galerías hace justicia a los artífices de los grandes movimientos italianos, que no sólo son los artistas, sino además los galeristas, impulsores de las nuevas corrientes"

posición a la línea recta que tanto vigor ha tenido en el arte norteamericano. La línea recta representa la coherencia, lo previsible, lo unívoco. Y la línea curva manifiesta, al contrario, una concesión al espacio.

—¿Existe también una relación perceptible entre el arte español contemporáneo y el italiano?

—El intercambio ha sido intenso e incesante. Podemos nombrar los casos de Velázquez, de El Greco, de Ribera (Bonito Oliva hace una pausa y prosigue: "Debo confesar que para mí Velázquez es el mayor pintor de la historia"). Y debo añadir que los lazos se han mantenido hasta las últimas consecuencias: la relación de Tàpies y Burri, los puntos de encuentro entre la transvanguardia y Miquel Barceló. Otra cuestión es el modo en que España ha sabido reaccionar a las necesidades de la vanguardia.

—¿A qué se refiere?

—No se trata de un elogio gratuito. ARCO se ha convertido en la principal feria europea junto a Colonia y Basilea. Y desde esta perspec-

tiva, Italia tiene ante sí la posibilidad de plantear sus cualidades, pero también sus problemas. Me refiero al modo en que el IVA (20 por ciento) ahoga nuestro mercado artístico como si fuera un producto cualquiera; a la manera en que Hacienda penaliza el coleccionismo en lugar de beneficiarlo; a la ausencia de espacios institucionales para el arte contemporáneo. Sólo existe una Galleria Nazionale de Arte Moderna en Roma. Nada más.

El peso del arte antiguo

—Y tampoco puede considerarse un centro vivo, experimental.

—No es una casualidad que este museo lo hayan dirigido especialistas del medievo o de otras etapas precedentes. En efecto, hace falta un mayor apoyo, un contexto más propicio para la creación y el desarrollo de la cultura actual. El "problema" de Italia radica en su patrimonio, en el hecho de haber aglutinado una cantidad de tesoros artísticos inimaginable durante el pasado. El arte es como la lluvia: está siempre. Y eso explica no sólo el desinterés por las corrientes contemporáneas, sino además el modo en que tenemos descuidado el patrimonio, porque se extiende milagrosamente por todas partes. Es tal el peso del arte antiguo que el nuevo se adopta con escepticismo. Se ha consolidado un gusto histórico, una estética clásica, en ocasiones escolástica, que enfatiza el arte del pasado contra los intereses del arte actual. No ha sucedido así en España, porque el Estado, desde la caída del franquismo, se ha ocupado de crear espacios museísticos, inversiones, una política de fomento, una atmósfera propicia al desarrollo de la vanguardia. En Italia, al contrario, todos los pasos que se han dado hacia adelante proceden de la iniciativa individual, del movimiento aislado que hemos engendrado algunos actores durante las

"En Italia falta un contexto más propicio para la creación y el desarrollo de la cultura actual. Es tal el peso del arte antiguo que el nuevo se adopta con escepticismo"

12 HISTÓRICAS Y 12 CONTEMPORÁNEAS

últimas décadas, pero que, igualmente, son insuficientes para mantener el sistema del arte que he mencionado, la cadena.

La selección de un crítico

—¿ARCO es el revulsivo que necesitaba Italia?
—Indudablemente. El interés del Ministerio de Cultura italiano hacia ARCO constituye, esta vez, una novedad absoluta y demuestra una nueva línea de comportamiento, más comprometida, más consciente del valor que entraña el arte como vehículo de una identidad. Me limito a recordar que Cultura no tiene una sobreintendencia específica dedicada a la vanguardia. La "otra" novedad absoluta radica en que el Gobierno haya encomendado a un crítico la selección del arte italiano, creadores y galeristas incluidos. Me ha tocado a mí. Y lo he hecho consciente de cuáles son las características de mi papel, es decir, evitando posicionamientos y prejuicios. Me consta que la crítica es una práctica esencial de la parcialidad, pero la parcialidad puede "tratarse" con la lucidez, con el esfuerzo de establecer distancias, y, ante todo, con el sabio ejercicio de la ironía.
—¿La ironía explica que usted se haya vestido de boxeador ante la cámara de Ben Jakober?
—Existe la tendencia a confundir el papel del crítico con la figura de un bombero al servicio de las explicaciones. El crítico-boxeador, en cambio, confiesa sus propios conflictos con el arte. Está sobre el ring no sólo para aclarar y explicar, sino también para desplegar los problemas. El arte no debe considerarse tanto la respuesta a un problema cuanto un proceso creativo que evidencia dificultades y embrazos en términos de conocimiento, de investigación, de análisis. Además, ahora, nos adentramos en un período en el que van a mezclarse indistintamente las cuatro estaciones del año. Habrá el frío-cálido, el seco-húmedo. Debemos habituarnos a la inestabilidad, a la ausencia de certezas, a la pluralidad de lenguajes. Se presume una atmósfera de perplejidad, pero desprovista de cualquier acepción pesimista.

Rubén AMÓN

El programa de Italia en ARCO está presidido por una gran exposición que reúne a 24 galerías italianas y que pretende documentar la presencia italiana en el sistema del arte internacional a través de una doble visión: la del galerismo histórico y la de la actual producción artística italiana. Para ello el comisario, Achille Bonito Oliva, y su colaborador, el galerista Giorgio Persano, han seleccionado 12 espacios históricos—Alfonso Artiaco de Nápoles, Christian Stein de Milán, Emilio Mazzoli de Módena, Giorgio Persano de Turín, Galleria Massimo Minini de Brescia, Tucci Russo de Turín, Bonomo de Roma, Claudia Gian Ferrari de Milán, Galleria Enzo Cannaviello de Milán, Galleria Lia Rumma de Nápoles, Studio Morra de Nápoles y Ugo Ferranti de Roma— y 12 de arte contemporáneo—Galleria 1000 Eventi, Emi Fontana, Gio'Marconi, Del case dell'arte, Studio Guenzani, Massimo de Carlo de Milán, Casoli, Il Ponte Contemporanea, Studio Stefania Miscetti de Roma, Gallerie Continua de San Gimignano, Lipanjepuntin de Trieste,



Scognamiglio & Teano de Nápoles— que acercan a Madrid una importante muestra del arte de este país. Un proyecto promovido por el Instituto de Cultura Italiano.

Así, estos dos bloques expositivos intentan resumir a los visitantes de ARCO lo que ha sido el galerismo nacional a lo largo de la última mitad de siglo: aunando el reconocimiento a la labor que han venido realizando las galerías históricas y la búsqueda de nuevos talentos locales y extranjeros que ofrecen las galerías más jóvenes, que, además, se enfrentan a las poco favorables condiciones del mercado del arte y el marco legal existente hoy en Italia.

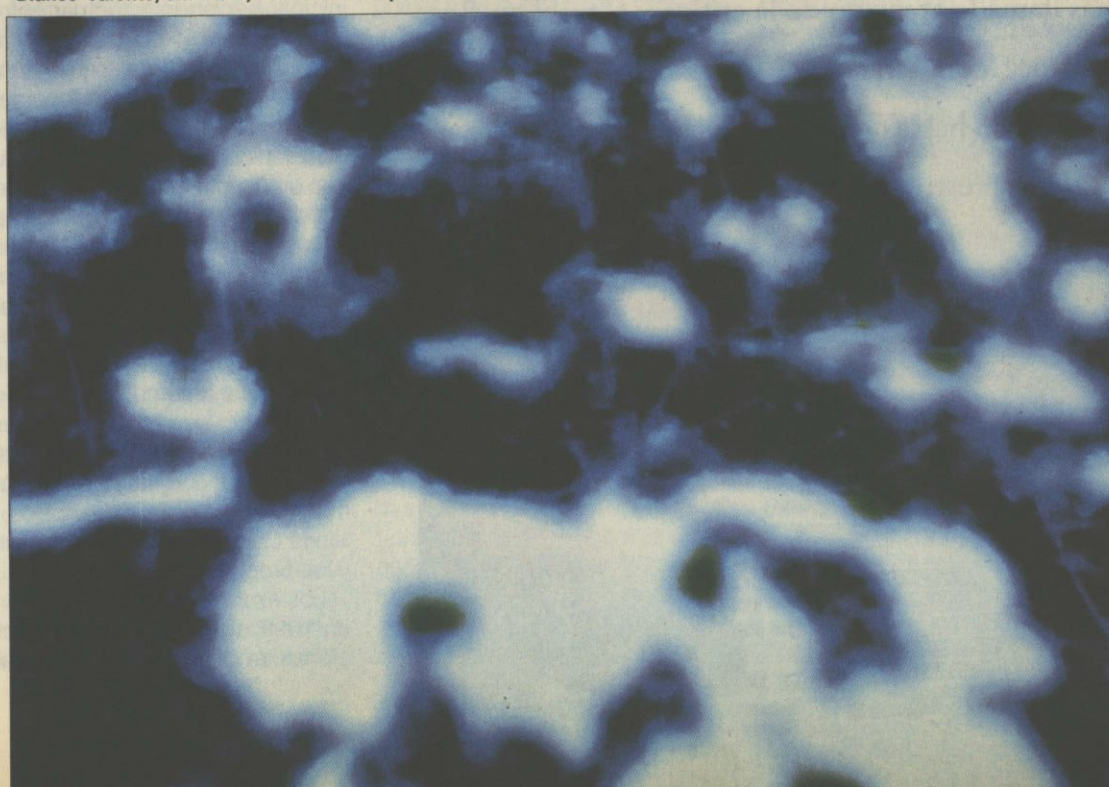
Con motivo de esta presencia protagonista de Italia en ARCO se ha editado un catálogo a cargo de Gianpaolo Prearo Ediotore, con textos de Achille Bonito Oliva, Cecilia Casorati, Laura Cherubini, Mario Codognato, Manuela Gandini, Daniela Lancioni y Angela Vettese. Y, por supuesto, Italia estará también en todas las actividades paralelas organizadas por la Feria, como las mesas de de-



Pintura de Piero Pizzi Cannella.
Galería Enzo Cannaviello, Milán

bate o el foro de coleccionistas. Pero Italia no sólo estará presente en ARCO. Algunas instituciones y centros españoles han abierto sus puertas a exposiciones de artistas italianos como Maurizio Mochetti (Centro Cultural Conde Duque) y Francesco Clemente (Guggenheim Bilbao), ambas promovidas por el Instituto de Cultura di Madrid y la Embajada Italiana en España. El 12 de febrero se inaugura una exposición que reúne fondos de la colección de arte contemporáneo de Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, organizada por la Comunidad de Madrid, en el Canal de Isabel II.

Bianco-Valente, Sin título, 1999. Cera de plotter sobre lienzo. Galería Alfonso Artiaco, Pozzuoli





OTROS MUNDOS

Los *Project Rooms* son siempre en ARCO la sección que más llama la atención de la crítica y el público. Rosa Martínez, comisaria de los *International Project Rooms* desde 1998 habla de los cambios introducidos este año en ellos y presenta a algunos de los artistas participantes.

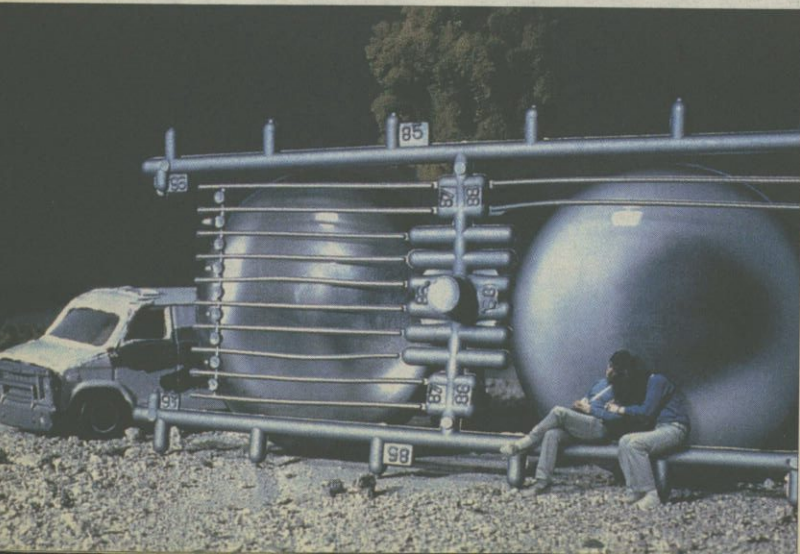
Hay una fructífera tensión que ha definido a ARCO desde sus inicios, haciéndola fluctuar entre dos polaridades: la de ser una pura feria comercial o la de asumir su innegable identidad como fenómeno cultural de primer orden para la divulgación del arte contemporáneo en nuestro país.

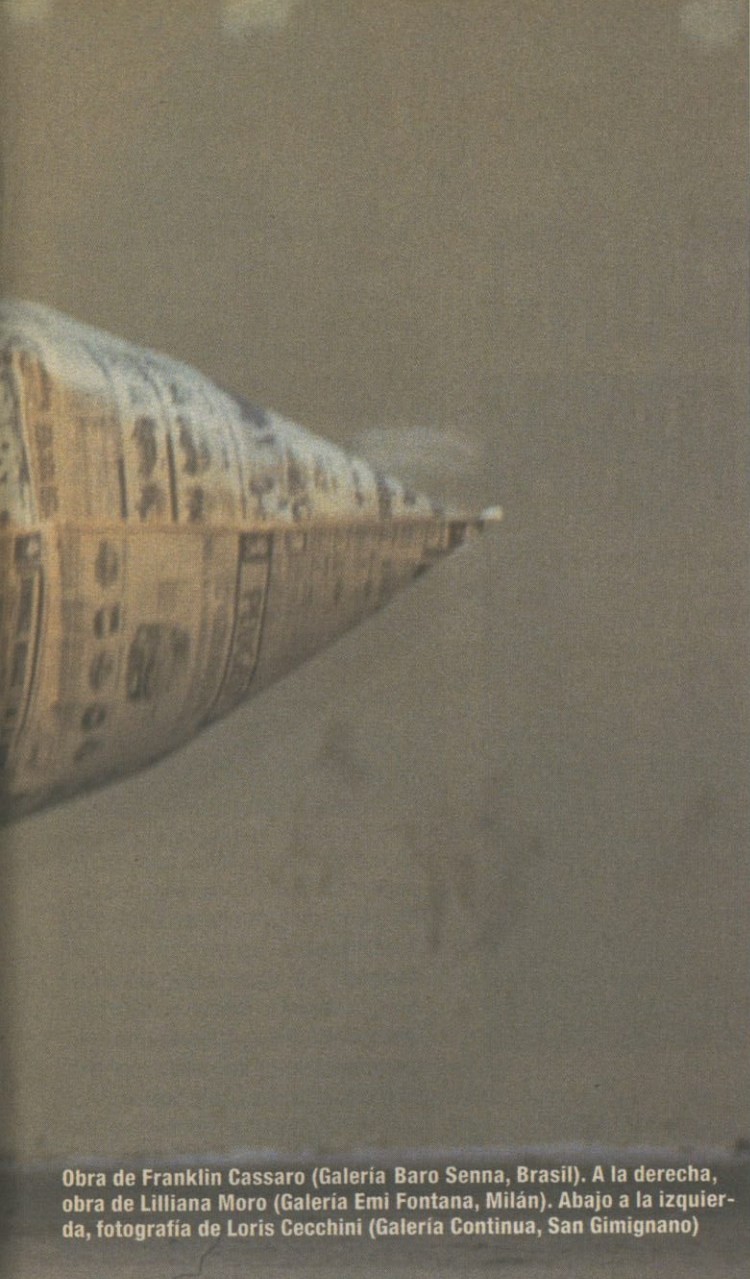
Evitando decantarse exclusivamente por el primer rol, ARCO ha sabido apostar con criterio y con ambición por el riesgo de complementar ambas funciones. Consolidada como feria comercial, ha incrementado su significación como punto de encuentro de los devenires más significativos del arte contemporáneo gracias a programas como el *Cutting Edge*, los prolíficos ciclos de mesas de debate y los propios *Project Rooms*.

Los *Project Rooms* se iniciaron en 1998 divididos en varias secciones: la dedicada al país invita-

do de ese año (Portugal); la dedicada a Latinoamérica, comisariada por Octavio Zaya, y la más amplia, denominada *International Project Rooms*, de la que nos hicimos cargo las galeristas Soledad Lorenzo y Sandra Gering, y yo misma como comisaria independiente con una amplia experiencia internacional después de haber dirigido en 1997 la V Bienal de Estambul. El éxito alcanzado en esa primera edición hizo que el esquema general se mantuviera en 1999, básicamente con la misma estructura y los mismos responsables en los diversos grupos de selección.

Evaluando las experiencias del 98 y el 99, dentro del espíritu de cuestionamiento e innovación que permanentemente promueve Rosina Gómez-Baeza, era obvia la necesidad de mantener una sección autónoma para el país invitado de cada año, pero sopesamos





Obra de Franklin Cassaro (Galería Baro Senna, Brasil). A la derecha, obra de Lilliana Moro (Galería Emi Fontana, Milán). Abajo a la izquierda, fotografía de Loris Cecchini (Galería Continua, San Gimignano)



positivamente la idea de conjuntar los *Projects* Latinos y los Internacionales. Decidimos que sumar fuerzas era la mejor estrategia y configuramos un grupo integrado por comisarios independientes de perfil internacional. Así se constituyó el equipo básico, conformado por Octavio Zaya, Hou Hanru, Carlos Basualdo y yo misma. Cada año se sumaría a este grupo un comisario relacionado con el país invitado. En el 2000, dedicado a Italia, ha sido Francesco Bonami la figura elegida.

El salto siguiente requería ir más allá de la mera presentación de stands individuales y buscar un tema común que articulara la selección. Un tema lo suficientemente abierto para que los artistas no fueran simples ilustraciones del concepto general, y lo suficientemente complejo para reflejar la hermosa dispersión de caminos por donde

hoy navegan las búsquedas contemporáneas.

El título *Otros mundos* hace referencia al derrumbamiento de cánones y fronteras que han hecho que zonas y lenguajes considerados hasta ahora periféricos sean fundamentales en el nuevo panorama global. Alude también a los artistas como hacedores de cosmogonías, como creadores de mundos. Tiene, asimismo, la voluntad de desplazar cualquier intento totalizador y enfatiza las diferencias y las rupturas, las inestabilidades y los intersticios por los que se asoman nuevas posibilidades de entender el mundo de una forma a la vez crítica y poética.

Desde sus inicios, los *Project Rooms* han privilegiado la presencia de artistas emergentes. El concepto de "emergente", tan discutido y ambiguo, se relaciona con la difusión de la obra o con el cono-

cimiento masivo del artista y alude a su capacidad de renovar los lenguajes más que su edad biológica.

Teniendo definidos estos criterios, dos han sido los métodos fundamentales para realizar nuestra selección: la evaluación de los dossiers recibidos a partir de la convocatoria oficial enviada por ARCO a las galerías y nuestra invitación directa a artistas que consideramos relevantes. A partir de discusiones conjuntas, el correo electrónico ha sido nuestro medio privilegiado de comunicación e intercambio.

El resultado de este primer intento estará a la vista entre el 9 y 15 de febrero de este año. *Otros mundos* cuenta con jóvenes artistas españoles de reputación internacional, como Eulalia Valldosera, que explora el proceso de su propia maternidad, o Francisco Ruiz de Infante, con sus inquietantes

deconstrucciones. Se presentan irónicas propuestas como la de Nedko Solakov que, con *El Búlgaro*, ha creado un fantástico correlato artístico de El Greco. Hay extraordinarios artistas latinoamericanos como Ernesto Pujol o la jovencísima Yolanda Gutiérrez. Se muestran las fotografías de la singapuresa Symrin Gill, en las que reflexiona sobre las relaciones entre naturaleza y cultura; o las magníficas series del *work in progress* del turco Buelent Sangar, en las que alude a un viaje imaginario que realiza sin salir del alféizar de la ventana de su casa. Y se levanta el vuelo con las aguerridas pioneras de la aviación que retrata Simone Aaberg Kaern.

Quizá se pueda pedir más, pero ya estamos trabajando para darlo en la próxima edición.

Rosa MARTÍNEZ

ARTE EMERGENTE INTERNACIONAL

El arte más contemporáneo llega a Arco 2000 en cuatro programas que incluyen las últimas tendencias de Iberoamérica, Rusia, Holanda, Estados Unidos y Alemania, y un quinto, *Cutting Edge Crossroads*, que aglutina, por primera vez, a aquellas galerías de otros países que mantienen una postura arriesgada en el mercado.

La diversidad de las propuestas que incluye el programa *Cutting Edge Cono Sur* revela la vitalidad del arte emergente en los países del sur de Iberoamérica. Emergente, no por joven sino por audaz, por representar una postura marginal frente a la política de legitimidad impuesta por las instituciones culturales locales, el mercado artístico y el coleccionismo. Los comisarios, Marcelo Pacheco, Gustavo Buntinx, Justo Pastor, Gabriel Peluffo Linari, Adriano Pedrosa y Sandra Antelo-Suárez, han querido recuperar con esta muestra zonas de intercambio que en otro tiempo fueron vitales.

La sección *East Wind/West Wind*, comisariada por Viktor Misiano y Lóránd Hegyi, está dedicada al arte emergente ruso. Tres períodos fundamentales, marcados por las re-

formas político-económicas, definen la evolución de este mercado. Entre 1989 y 1993, el clima de optimismo característico del comienzo de las reformas se traduce en la apertura de nuevas galerías y en la inauguración de exposiciones casi a diario. Durante estos años, se concibe la galería como un espacio abierto para la libertad creativa, un concepto que entra en crisis en 1993 por la inexistencia de coleccionistas o museos privados. A partir de este momento, que marca el comienzo del segundo período, muchos abandonan el negocio y otros lo utilizan para adquirir un "estatus".

Es la crisis financiera que azota el país a partir de 1998 la que obliga a quienes se dedican a la asesoría a retomar la verdadera labor de las galerías. El sistema de arte contemporáneo se entiende en estos años como el trabajo de muchos componentes sociales y estructuras institucionales, y no como una aventura de triunfo personal y especulación.

En la edición de ARCO 2000 una selección de galerías holandesas, a propuesta de Leontine Coelewijn (conservadora del Stedelijk Museum de Amsterdam) y Bartomeu Marí (director del Witte de With Center for Contemporary Art en Rotterdam) ofrece una panorámica de la situación de uno de los países europeos

con más instituciones dedicadas al arte contemporáneo. Una sociedad en la que las jóvenes generaciones se asocian en las llamadas "iniciativas de artistas" y en la que las corporaciones locales tienen un gran protagonismo. Para arrojar algo de luz sobre este complejo panorama, la feria ha organizado una serie de conferencias y mesas redondas que abordarán, entre otros temas, la tradición en el mundo del arte holandés y la organización de las relaciones entre artistas, público, gobierno e instituciones.

Nuevo arte americano

Kevin E. Consey, comisario de la sección dedicada al *New Art From The States* confiesa la dificultad que entraña la selección de un pequeño número de galerías que representen a la cultura actual de su país. Para ello, se ha limitado a aquellas "que contaban con un historial coherente de presentación de artistas que han sido innovadores y provocadores, y que han despertado la atención internacional en el ámbito del arte contemporáneo". El arte visual, la nueva obra electrónica, el video, las abstracción y la figuración coinciden en este apartado que incluye galerías de Nueva York, Chicago y Los Ángeles.

Un hecho fundamental, la caída del muro de Berlín, provocó el desplazamiento de las estructuras de poder y, consecuentemente, de las artísticas, de Colonia, la capital del arte a mediados de los sesenta, a Berlín. En la actualidad, las dos ciudades muestran un interesante y variado panorama cultural que se refleja en la selección, en la que predominan artistas jóvenes representantes de una nueva conciencia. El comisario, Udo Kittelmann es director y principal comisario de arte de Kölnischer Kunstverein (Círculo de bellas artes de Colonia).

Por último, la sección *Cutting Edge Crossroads*, una importante novedad en la feria (comisariada por Rafael Doctor), pretende dar cabida a aquellas galerías que no pertenecen a ninguno de los países nombrados y que, por su marginalidad, tienen pocas oportunidades de acceder a este tipo de eventos internacionales.

A la izquierda, una obra de Marina Kappos (Galería I-20, Nueva York). Abajo, fotografía de Sharon Lockhart (Galería Neugerriemscheider, Alemania)



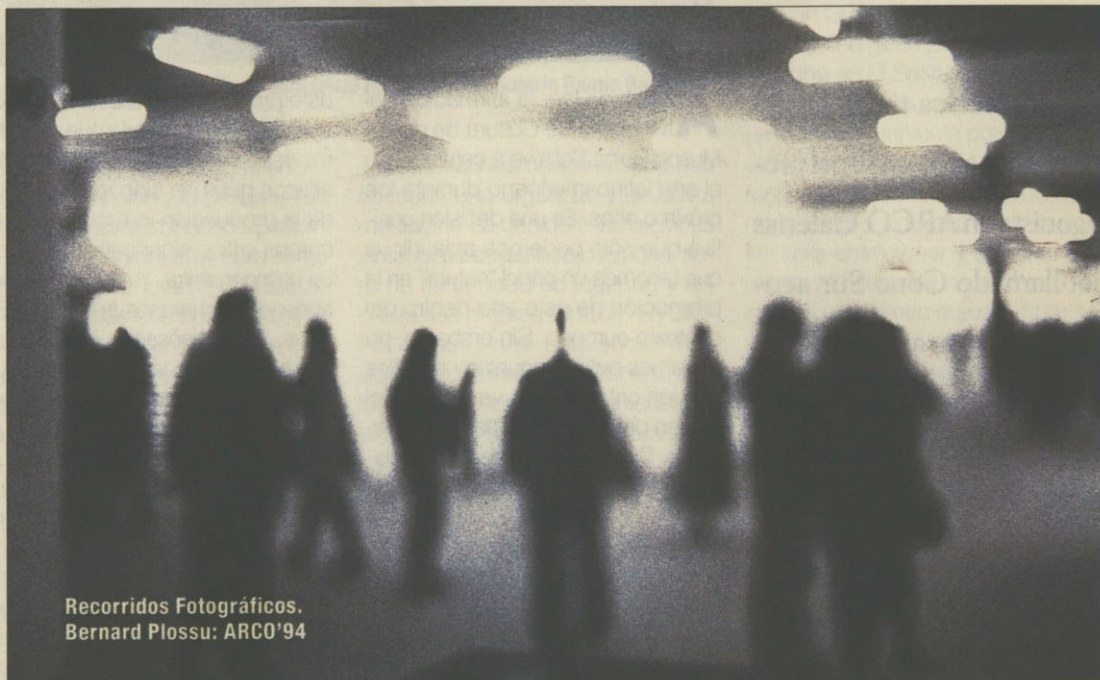
Natalia GAMERO

CRUCE DE CAMINOS



Jorge Galindo: ARCO'99

En 1989 la organización de ARCO creó los *Recorridos Fotográficos* con el propósito de apoyar desde la institución a los artistas fotógrafos que por el mero hecho de trabajar con este medio productor de imágenes se veían relegados a un plano secundario dentro del sistema artístico. La convocatoria creada era muy sencilla: se elegía a un comisario que a su vez invitaba a un grupo de fotógrafos a realizar un trabajo libre dentro del marco de la feria. Así se comenzó a construir un importante fondo artístico-documental. Mucho han cambiado las cosas desde entonces. En sólo una década la normalización o aceptación definitiva de lo fotográfico en el plano de lo artístico-comercial es un hecho y en este sentido el planteamiento de esta convocatoria, sin alterar su estructura básica, se intenta adaptar a la realidad actual del medio. En las cuatro últimas ediciones los *Recorridos Fotográficos* tienden a convertirse únicamente en *Recorridos*. Y es que lo fotográfico ahora no necesita ninguna justificación ni acotación. Los invitados de estas últimas ediciones no responden al patrón clásico de lo que se entiende por fotógrafo; en general son artistas multidisciplinares que hacen un uso amplio de diversos medios técnicos, entre los que se encuentra la fotografía. Frente a este trabajo la organización de la Feria contrata cada año a un grupo de reporteros profesionales que realizan el trabajo documental que anualmente precisa este evento.



Recorridos Fotográficos.
Bernard Plossu: ARCO'94

Rafael Doctor, comisario de los *Recorridos Fotográficos* y de *Cutting Edge Crossroads* expone las razones que han llevado a la creación de estas secciones de ARCO, nacidas respectivamente para fomentar la presencia de la fotografía en la Feria y para facilitar la incorporación a la misma de galerías de nueva creación y fuerte riesgo.

La lista de autores que hoy componen la colección *Recorridos Fotográficos* es muy significativa: Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Bernard Plossu, Gabrielle Basilico, Alberto García Alix, Humberto Rivas, Ouka Lele, Gonzalo Puch, Miguel Río Branco, Marta María Pérez Bravo, Milagros de la Torre, Jorge Galindo, Xavier Rivas,...

Ana Laura Aláez, Txomin Badiola y Carmela García son los autores que como comisario he seleccionado para la presente edición. El reto planteado es el de convertir la feria en tema, excusa y escenario para la realización de cinco imágenes que los autores consideren obras y que formarán parte de la colección citada. De estas fotografías saldrá el próximo cartel de la próxima edición de

la Feria, las portadas de Arco Noticias, la publicidad en revistas,...

Cutting Edge Crossroads

Una de las secciones más interesantes que ARCO adoptó hace unos años fue la creación de la sección *Cutting Edge*. Se trataba de facilitar el acceso a la Feria de ciertas galerías internacionales que hacían una apuesta fuerte por el arte más contemporáneo y que tenían dificultades financieras para costearse el stand. El éxito de esta convocatoria ha hecho posible que hoy existan diversas secciones específicas de *Cutting Edge* con prioridades en diversas áreas geográficas. Por tanto *Cutting Edge Crossroads* es una pequeña selección de galerías jóvenes de todas partes del mundo que han

solicitado participar. Los criterios de calidad adoptados han partido de la revisión crítica de sus programaciones así como del listado de artistas que presenta cada una de ellas.

Voges And Deisen (Frankfurt) estará representada por obras de Martín Libscher, Barnhard Martin, las imágenes en color desenfocadas de Pablo Alonso o los extraños proyectos de la pareja de artistas Wolfgang Winter y Berthold Hörbelt, representados en la última bienal de Venecia con una instalación. Ingófsstraeti 8 es una de las más importantes galerías de Islandia. De entre los artistas que representa destaca el trabajo de Kristján Gudmundsson o los cuadros de lava de Ragna Róbertsdóttir. La Casona (La Habana) instalará los trabajos de la ya internacionalizada "performer" Tania Brugera, así como obras de Garaicoa y Luis Gómez.

Junto a estas tres galerías vuelven a ARCO a través de este *Cutting Edge* dos de las más importantes galerías portuguesas: Pedro Cera (Lisboa) con obras de Gil Heitor Cortesao, Tim Hemngton, Tomoko Takahashi y Markus Ambach; y Luis Serpa (Lisboa) que basará su stand en mostrar la obra de Luisa Ferreira.

Rafael DOCTOR

FRESCURA DE UN ARTE NUEVO

Latinoamérica tiene, desde hace varios años, un papel protagonista en ARCO. Galerías del llamado Cono Sur acuden a la Feria, a pesar de los enormes gastos que para ellas supone, sabiendo que el viaje puede ser una buena inversión. Kevin Power, gran conocedor de la situación por la que atraviesa el arte latinoamericano, analiza, en estas páginas, su presencia en ARCO.

A cabo de leer la afirmación del Ministerio de Cultura de que el Museo Reina Sofía va a centrarse en el arte latinoamericano durante los próximos años. Es una decisión positiva que sólo podemos aplaudir ya que tenemos un papel "natural" en la promoción de este arte dentro del contexto europeo. Sin embargo, no podemos evitar preguntarnos cuáles son los criterios que va a utilizar el Museo para poner en marcha tal decisión. Su éxito depende de una planificación a largo plazo y no de resultados inmediatos, y de la manera en que se logre incorporar a los jugadores principales del mundo artístico latinoamericano en tal proyecto. Una versión simplista, del abc para principiantes de Lam, Torres García y Matta, no nos lleva a ningún lugar.

De todas formas estoy encantado con el empujón que implica a las carreras y cuentas bancarias de las dos últimas generaciones de artistas latinoamericanos cuya obra —de propuestas muy heterodoxas y hasta críticas con lo que les precede— merece un conocimiento más profundo en nuestro país. Hay historias dentro de historias y ritmos nacionales muy distintos. De un lado, la incorporación del arte argentino, brasileño o mexicano ya lleva años desarrollándose (muchos de sus artistas están mejor situados en el mercado internacional que sus propios contemporáneos españoles), así para las galerías se trata de extender su zona de acción y tener una plataforma útil, pero no única, frente al mercado europeo; del otro, países como Salvador, Guatemala y Nicaragua han sido involucrados en historias más sangrientas, y sólo en los años 90, y en unos casos más bien a finales de la década, han tenido la oportunidad de hacer una tentativa de entrada. Para que

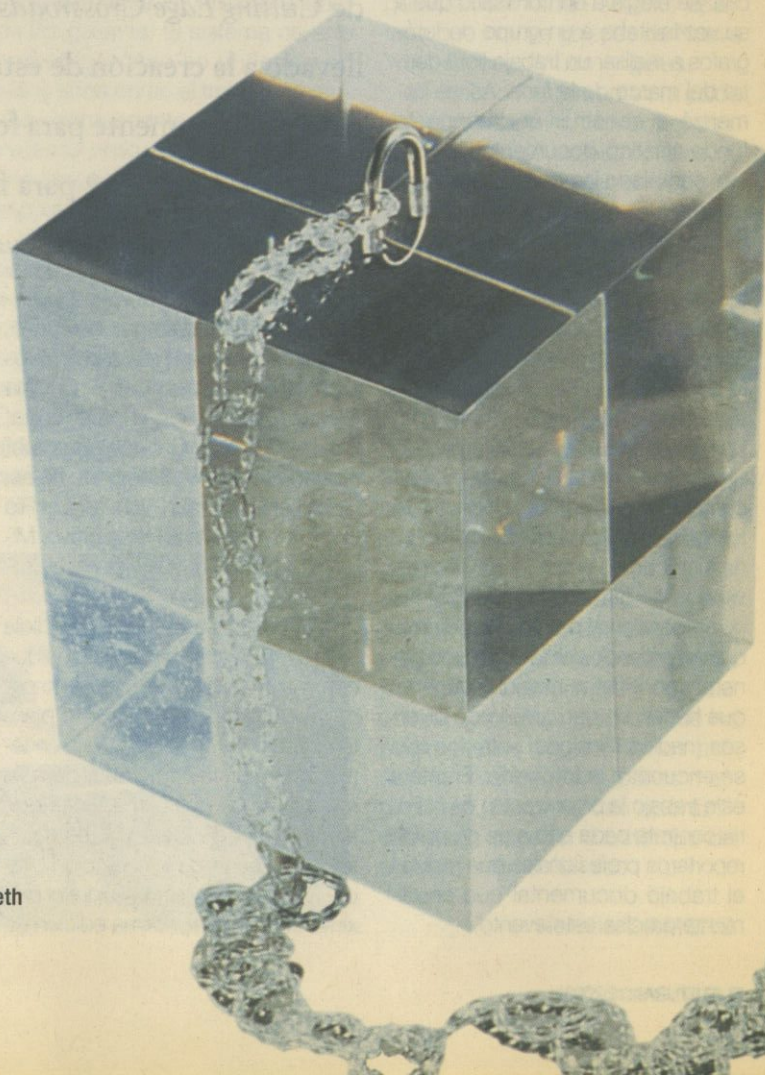
este proyecto pudiera tener el éxito que deseamos, habría que incorporar desde el primer momento a los críticos que han sido responsables de la producción indiscutible de un corpus crítico significativo y patente en Latinoamérica. Ya se lleva tiempo abriendo numerosos frentes en España. Estoy pensando en el trabajo que se realiza en la Generalitat de Valencia, en el CAM en Canarias y el MEIAC de Badajoz, en La Casa de América de Madrid, o desde la Fundación Manrique en Lanzarote y el Instituto América en Santa Fé, Granada. La amplitud teórica de esta crítica se extiende más allá de los límites característicos de la propia crítica de nuestro entorno nacional. Se centra en problemas tales como el papel del arte dentro de los procesos globalizadores de la cultura, la hibridación y contaminación de las identidades nacionales, las nuevas

fronteras que se crean en las metrópolis, las nuevas subjetividades, el crecimiento paralelo de lo popular, lo indígena o lo contemporáneo como manifestaciones artísticas dentro del espacio nacional, el desarrollo de estrategias de asimilación y resistencia al poder económico de los modelos dominantes colonizadores, y las fricciones infinitas y la relación agobiada entre las creencias ideológicas y la posmodernidad en América Latina donde se ha visto como una imposición de lo americano y no como un vehículo crítico para cuestionarlo. Proporciona mecanismos correctivos a la tendencia eurocéntrica y se erige como una contrafuerza teórica.

No cabe duda de que las galerías latinoamericanas en ARCO recibirán encantadas estas noticias de un nuevo énfasis en la política cultural, sobre todo si se traduce a términos prácticos a través de la compra de



De izquierda a derecha, Sebastián Gordín: *Qué cosa tan horrible y espantosa*, 1992. Galería Ruth Benzacar. Escultura de Nazareth Pacheco. Galería Brito Cimino





José Bedia: *En el sendero de mi vida triste hallé una flor*. Galería Ramis Barquet

obra. Ojalá que a la conclusión de ARCO tengamos noticias positivas en este aspecto. Es muy probable que algunas de las galerías invitadas ya hayan invertido más en ARCO de lo que han obtenido pero lo hacen sabiendo que se trata de una inversión. Es un problema con muchas vertientes. La política de compras de las instituciones siempre me ha parecido sospechosa, algo semejante al comportamiento vulgar de un nuevo rico, algo improvisado, hecho para pavonearse. Sí, es un apoyo para la Feria pero su precio es la formación de colecciones inevitablemente caprichosas. Quisiera saber por qué una institución de prestigio opta por comprar en las galerías con semejante revuelo cuando tiene todo el año para negociar, estudiar la obra, buscar piezas específicas, y hasta dialogar con galerista y artista. Aún más sorprendente es el hecho de que ciertas instituciones autonómicas van a ARCO y compran obra de sus propias galerías regionales como señal quizá de culpabilidad por no haberlas pisado en todo el año.

Contactos con instituciones

Con las galerías latinoamericanas la situación es distinta, y se supone que las instituciones ya han hecho sus contactos con ellas a lo largo del año para sugerir lo que les interesa. Es un sistema, como tantos otros, que favorece inevitablemente a las fuertes frente a las débiles, centraliza peligrosamente los canales de acceso y se arriesga a borrar otros conductos en formación.

Como he dicho, el puzzle es complejo, ya que el desarrollo del mercado latinoamericano está lejos de ser homogéneo. Algunos países tienen mercados centralizados y establecidos con infraestructuras profesionales muy comprometidas en la formación de coleccionistas (México, Brasil, Argentina, Chile). Son vulnerables frente al clima económico cambiante e imprevisible. En el Cono Sur se sintió con cierta crudeza el impacto

de la caída de la bolsa asiática. Otros países apenas tienen una infraestructura cultural mínima para poder identificar la obra de

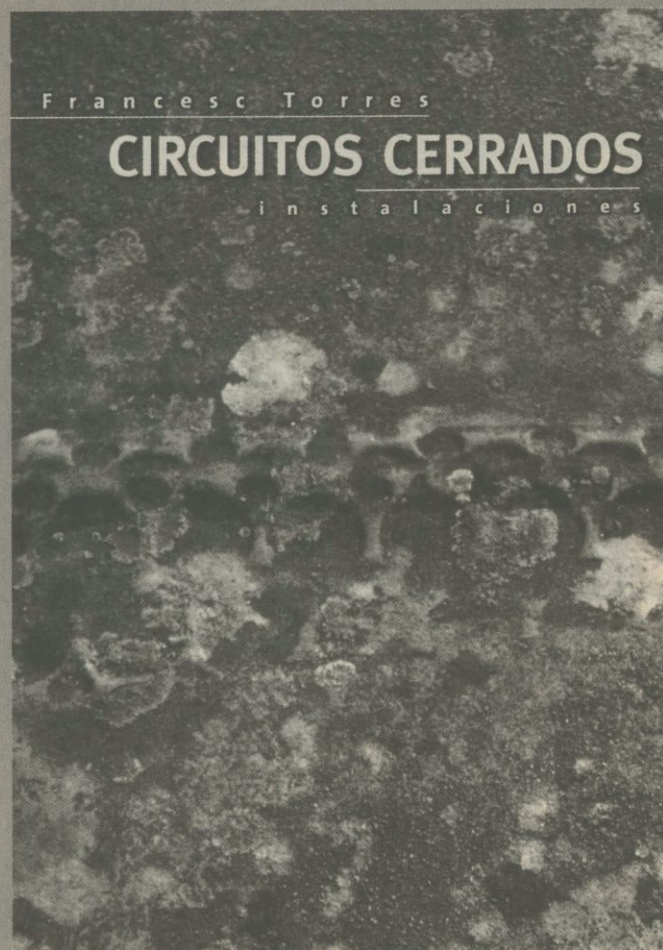
artistas emergentes. Dado el acceso a la información y la propia naturaleza de su contaminada experiencia por la vía rápida, esta obra suele asimilar, parodiar, criticar, y modificar los códigos plásticos dominantes de nuestra época. Es una situación con una potencia inmensa y que plantea múltiples interrogantes. Por ejemplo, ¿hasta qué punto el mercado central y sus instituciones culturales se dirigen a la producción periférica sólo para satisfacer su apetito consumista? ¿Hasta qué punto este proceso podría dar lugar a una situación en que el patrimonio artístico posterior a 1980 se encuentra fuera del país de origen? El arte cubano ejemplifica este riesgo y las autoridades isleñas son cada vez más conscientes de los peligros de tal proceso. Los artistas cubanos llevan años en el mercado —es una de las producciones artísticas más claramente perfiladas de Latinoamérica y de un nivel incuestionable— pero ¿hasta qué punto su producción se encuentra excesivamente orientada por la demanda del centro? ¿Qué es lo que se debería hacer para crear un contrapeso a esa tendencia? Es verdad que países del tamaño de Argentina o Brasil con sistemas muy centralizados apenas saben lo que sucede en sus propias periferias. En otras palabras, cada centro tienen múltiples periferias y en cada periferia hay otro centro. Las ramificaciones del mercado son de una gran complejidad y la estructuración de los precios resulta a veces un ejercicio surreal. Dejando de lado los artistas asociados con las galerías más profesionales, existe, al margen de ellas, un gran número de artistas produciendo obra para y dentro de distintos sistemas de mercado: el mercado del turismo; el mercado artesanal omnipresente en todo Latinoamérica; el mercado nacional; y el mercado que surge a través de cualquier persona que por casualidad (pasa por el estudio! Es decir, el arte aquí forma parte de la historia más dramática de la supervivencia.

El arte latinoamericano tiene una frescura, una urgencia, y en cierta medida no ha cedido a las extrañas tentaciones de las frutas doradas, pero no tiene nada de ingenuo y rechaza sus propios tópicos. En ciertos países más pequeños, más económicamente vulnerables, son los artistas y los críticos quienes luchan para crear una ruptura significativa, una relectura crítica o una interrogación radical de su propio

pasado cultural. Estoy pensando del trabajo de Teorética en Costa Rica, de Fundación CEAC en Ecuador, de Artefactoría en Nicaragua, de Colocia en Guatemala, o incluso los esfuerzos enérgicos pero precarios de La Luna en El Salvador. Estos proyectos tienen una carga ética, acompañada legítimamente por una ambición, que empapa la obra. En resumen, se trata de un continente de riqueza y pobreza en el que la frontera entre tener y no tener aumenta el desajuste económico que casi inevitablemente suele reproducirse en el mundo del arte.

Hay muchas respuestas a cada pregunta. Ojalá tengamos la capacidad y el deseo de escuchar.

Kevin POWER



Del 27 de Enero al 26 de Marzo.
Fundación Telefónica. C/ Fuencarral, 3. Tel.: 91 522 66 45

Martes a viernes de 10 a 14h. y de 17 a 20h.
Sábados, domingos y festivos de 10 a 14h. Lunes cerrado.
Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I.

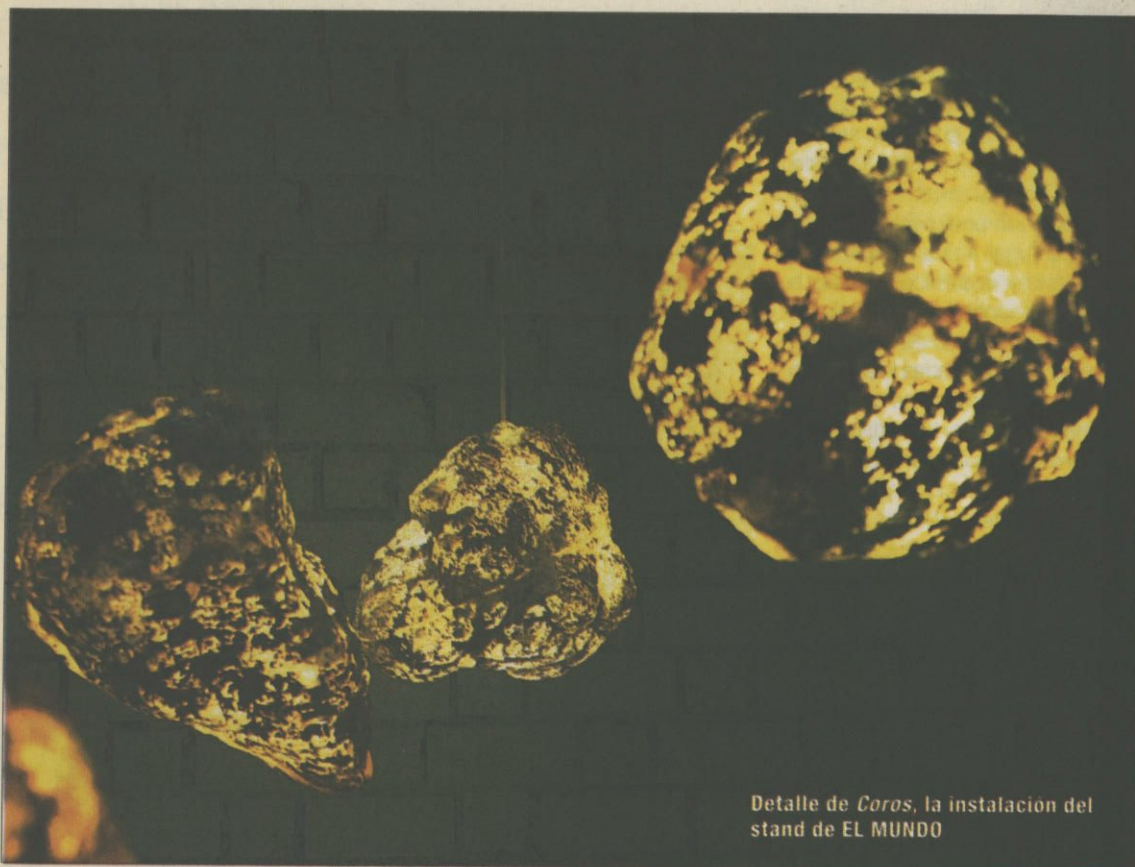
Internet: <http://www.fundaciontelefonica.org>

FUNDACIÓN

Telefónica

EL ESPÍRITU DEL ALABASTRO

Gabriel Díaz, que estos días expone también en el Guggenheim de Bilbao, en la muestra *La torre herida por el rayo*, llega a ARCO con su última creación, *Coros*, una instalación de 40 piezas de alabastro que iluminan el stand de EL MUNDO, dentro del programa de promoción de artistas jóvenes españoles que lleva a cabo este diario.



Detalle de *Coros*, la instalación del stand de EL MUNDO

Crear un lugar espiritual –de silencio, de soledad, de contemplación, de meditación– en el pórtico de una feria ruidosa y multitudinaria de marchantes de arte es la propuesta de Gabriel Díaz para el stand de EL MUNDO en ARCO 2000. En su concepto y en sus sensaciones, produce un efecto muy especial, que recuerda al de esos parajes arquitectónicos singulares que son las capillas de los aeropuertos. El mismo título de la proposición –más sugerente que evidente–, *Coros*, funciona ya como vapor sutil y fluido generador de esta instalación, integrada por cua-

Gabriel Díaz ha creado para el stand de EL MUNDO un lugar espiritual en el pórtico de una feria ruidosa y multitudinaria de marchantes de arte



Argonautas, de 1999

renta piedras de alabastro bruto, que, ahuecadas y suspendidas en el espacio, a diferentes alturas, inquietantes, emiten una débil luz interior en medio de la penumbra del stand. Efectivamente, "coros", en la angelología cristiana, es la denominación de un orden de espíritus que habitan en las esferas de la bienaventuranza. Lo etéreo, lo translúcido, el brillo de la luz... son las señales de estos ángeles, también denominados "brasas ardientes", que la tradición poética sitúa en el lugar donde se crea la materia.

En la trayectoria reciente de Gabriel Díaz (Pamplona, 1968), *Coros* no es una pieza aislada. En la exposición que montó la pasada primavera en la galería Salvador Díaz, en Madrid, ocupaba lugar central una gran piedra de alabastro, *Argonautas*, suspendida de la techumbre y fuertemente iluminada, así como en la muestra *La torre herida por el rayo*, colectiva de cinco escultores vascos recientemente inaugurada en el Museo Guggenheim de Bilbao, otro gran alabastro suyo, anti-forma y luminoso, *Maná*, ocupa un sitio cenital, sobre elementos de referente arbóreo. Todos estos alabastros están, a la vez, conectados con la serie de pirámides de cristal de Gabriel, construidas con placas de vidrio superpuestas, en las que la luz es también el elemento plástico determinante.

Asociación de ideas y de realidades tangibles, afrontando lo escultórico a partir de la aproximación sensitiva directa de materiales rotundos (piedra, hierro) y de elementos etéreos (luz, espacio) y manipulando de manera simbólica la realidad física (¿espiritualización de la materia?), constituye el planteamiento y el proceder de este escultor, que mantiene la voluntad de orientar su trabajo desde la atención al compromiso interior, buscando que coincidan auténticamente poesía, escultura y vivencia.

J. MARÍN-MEDINA



ELIZABETH PEYTON

Irving Plaza (Elliott), 1999. Óleo sobre madera, 38,7 x 30,5. Es una de las obras que de Elizabeth Peyton (Danbury, Connecticut, 1965), se puede ver en ARCO. La galería alemana Neugerriemschneider nos acerca los cuadros de esta pintora americana de creciente proyección internacional.

NO HAY COLOR



1982. Palacio de Exposiciones de IFEMA en la Castellana

Guardo recuerdos imprecisos, pese a mi asistencia durante dos o tres días, de la primera edición de ARCO, que tuvo lugar mediado febrero de 1982, en el Palacio de Exposiciones de IFEMA en el Paseo de la Castellana. Por eso, para establecer un puente entre la memoria, posiblemente falseada por el tiempo, y realidades más tangibles, que me permitan contar con algún detalle qué ha ocurrido en las galerías españolas en el transcurso de estos ya casi veinte años, he vuelto al catálogo de aquella edición, que he puesto junto al de la celebrada en 1999.

Ciertamente, no hay color. La distancia recorrida ha sido, sin lugar a dudas, enorme. Y, a la vez, no hay color, porque por mucho que se haya andado, no es tanto lo que, sustancialmente, nos separa de aquel momento. Baste un ejemplo, uno solo. En el texto de salutación de los organizadores, podemos leer: "Una de las primeras tareas fue sensibilizar a las autoridades y a las fuerzas políticas españolas sobre la influencia absolutamente negativa que para el desarrollo del arte en España suponía la normativa fiscal consistente en la aplicación directa de un elevado impuesto de lujo sobre las transacciones de arte, situación prácticamente única en todo el mundo occidental". Si se le pregunta hoy a cualquiera de los galeristas profesionales por la actual situación fiscal del mercado del

Se cumplen 19 años de la más importante feria de arte española, que ha experimentado grandes transformaciones. No hay color. Lo que empezó como una dudosa aventura se ha consolidado de la mano de la profesionalización de las galerías españolas y de la formación de un tejido de instituciones en todo el territorio nacional que han contribuido a la aceptación social del arte contemporáneo.



Actual sede en el Parque Ferial Juan Carlos I

arte, la respuesta incluiría sus empeños por "sensibilizar" a la hacienda pública. Hacienda que ha sido tan renuente durante los gobiernos socialistas (el del año 82 acababa de ganar sus primeras elecciones), como de los populares (que concluyen en ésta su cuarto año en el poder).

En el catálogo antiguo que tiene ahora un sabor añejo, que nos remite a los primeros años de la democracia, en la que los espíritus oscilaban entre la osadía de ganarse un mundo propio, y la grisácea gravedad del peso implacable arrojado a nuestras espaldas por el sometimiento a la dictadura—, comparecen ya un buen número de las galerías españolas que han sido más fieles a ARCO—con lo que, siguiendo sus páginas en las sucesivas publicaciones, puede seguirse también cómo han cambiado sus gustos y sus inclinaciones comerciales. Junto a ellas, otras, generalmente mucho menos constantes, en cuyo seno residen bastantes, cuando no muchos, de los horrores que año tras año, tan implacables como la polvorienta moqueta, comparecen también en la Feria.

No seré yo quien entre en la polémica, por cierto abierta desde 1983, sobre los aciertos o favoritismos de la dirección o del comité organizador en la selección de participantes. Razones convincentes hay para la alabanza de sus aciertos y para la crítica a determinadas



Algunas visiones sobre la Feria (Recorridos fotográficos). P. School Ritterman (1992), Humberto Rivas (1989), Cristina García Rodero (1990) y Alberto García-Alix (1996)

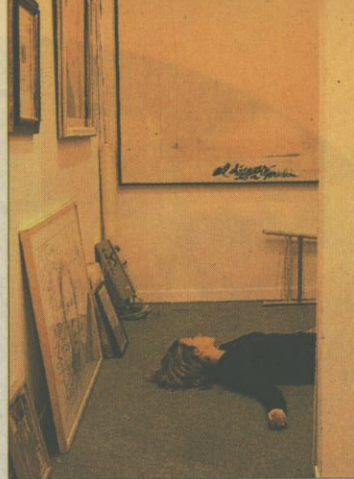
decisiones; pero, creo que si ARCO fuese el único suceso no sometido a las presiones de quienes ejercen su oficio con el poderío que les resulta ofertado y permitido por quienes a la vez los critican, tendría que creer en la moralidad y en el poder salutar del arte, y no confío ni en el uno ni en la otra.

Del mismo modo diré que me parece indudable una mayor profesionalización de las galerías, aunque solo haya sido por la contaminación frente a las extranjeras participantes, que, desde 1986, el último año de dirección de Juana de Aizpuru, con altibajos y deserciones obligadas, han contribuido a la cualificación de la Feria y, en no poca medida, a una difusión internacional de algunos artistas españoles; medida más ajustada a nuestro propio mercado y a nuestras propuestas que lo que algunos sueños de grandeza imaginan.

De ellas, han destacado, casi siempre, por nacionalidades, los alemanes y austríacos, así como las galerías latinoamericanas (que han hecho de ARCO "su feria") y portuguesas. Las más afectadas por la

crisis económica fueron, en lo que a la Feria se refiere, las norteamericanas —de las que han participado, sin embargo, muchas de las más importantes—. Las más flojas han sido, en mi opinión, francesas, belgas e italianas, que si en el año 83 aramblaron con su transvanguardia, no me parece que puedan hacer lo mismo en la edición presente. Por cierto, Giorgio Persano, el galerista que participa con Bonito Oliva en "Italia en ARCO'2000" es un buen conocedor de la Feria y de España; en 1984 participó por primera vez y creo que, desde entonces, ha venido año tras año.

Otro fenómeno que se ha producido y agrandado con el tiempo ha sido, así me lo hacía notar un galerista que ha vivido la experiencia en ambos campos, el de una progresiva nuclearización de artis-



Recorridos fotográficos.
Gonzalo Puch (1999)

tas propios en las galerías radicadas fuera de Madrid o de Barcelona. Si en los 80 era perceptible el itinerario que por ellas podían realizar los artistas incluidos en los de las dos capitales, hoy es mucho más difícil que incluyan artistas foráneos fuera de sus programaciones. A mayor número de artistas en activo, menos posibilidades de pro-

moción y cierta inoperancia de los esfuerzos realizados.

Podría también verse otra cara de la moneda. El autonomismo, que ha acentuado ciertamente algunos de nuestros rasgos más provincianos, ha originado, también, y consolidado, una importantísima red de instituciones locales dedicadas al arte contemporáneo —cuyas actividades son difundidas en volumen mayor a cada edición de ARCO—, que han contribuido a la consolidación, por frágiles que sean, de mercados igualmente locales y activos al menos durante la Feria.

Como fuere, el número de visitantes se ha incrementado infaliblemente desde 1982 hasta 1999, y así ocurrirá, otra vez, en este 2000. Mientras que, económicamente hablando, los años 82 al 86 fueron confusos. Del 87 al 92, se vivieron años de euforia, rotos por la crisis provocada con la guerra del Golfo. Los cuatro últimos años han sido, así parecían confirmarlo las sonrisas de muchos galeristas y marchantes, boyantes.

La distancia recorrida ha sido, sin lugar a dudas, enorme. Y, por mucho que se haya andado, no es tanto lo que, sustancialmente, nos separa de aquel momento

Mariano NAVARRO

Portugal

LISBOA

Galeria 111	5F059A
Galeria ARTE PERIFÉRICA	7P190
Galeria CESAR	7O176
Galeria LUÍS SERPA PROJECTOS	7T271
Galeria MONUMENTAL	5E042
Galeria NOVO SÉCULO	5C024
Galeria PALMIRA SUSO	7K125
Galeria PEDRO CERA	7S264

PORTO

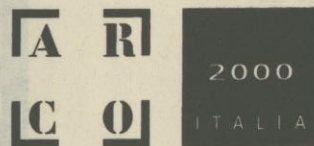
Galeria ANDRÉ VIANA	5D032
Galeria CANVAS	5F055
Galeria DÁRIO RAMOS	7O179
Galeria FERNANDO SANTOS	5F064
Galeria PEDRO OLIVEIRA	7N172
Galeria PRESENÇA	7M158
Galeria QUADRADO AZUL	5B009

BRAGA

Galeria MÁRIO SEQUEIRA	7Q210
------------------------	-------

FUNCHAL

Galeria PORTA 33	5F061
------------------	-------



MADRID 10 - 15 FEBRERO

Apoio

MINISTÉRIO DA CULTURA / INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA PARA O DESENVOLVIMENTO

Promoção



Investimentos, Comércio e Turismo de Portugal

EMBAIXADA DE PORTUGAL EM MADRID

Edição

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE GALERIAS DE ARTE



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: el coleccionista Alberto Cortina; la galerista Soledad Lorenzo; la directora de ARCO, Rosina Gómez Baeza; el artista Juan Uslé

1. ¿Cómo ha influido ARCO en el desarrollo del coleccionismo institucional y particular en España?
2. ¿Considera que la oferta comercial artística en España está ya a la altura de la de otros países?
3. Valore el nivel de profesionalidad y el compromiso con el arte contemporáneo de las galerías españolas.
4. Pocos artistas españoles tienen acceso al mercado internacional. ¿Qué cree que debería hacerse para remediar esta situación?

poráneo, ARCO ha sido la única referencia. 2. Sin duda, el esfuerzo realizado en las dos últimas décadas por las galerías españolas, centrado en la búsqueda de nuevos valores y en la promoción nacional e internacional de sus artistas, ha sido importante, contándose con una oferta comercial paralela a la existente en el mercado europeo. Ello lo con-

EL MERCADO DEL

ROSINA GÓMEZ BAEZA

directora de ARCO

1. La presencia de ARCO ha sido decisiva en la evolución del coleccionismo internacional en España, a través de galerías de prestigio que introdujeron en el panorama artístico de nuestro país nombres de grandes artistas, en su mayor parte desconocidos por el público español. No cabe duda que ARCO se ha convertido en una ventana abierta a la actualidad exterior y en un espacio común de encuentro.

Una de las mayores contribuciones de ARCO ha sido proyectar la imagen de España en el entorno artístico internacional. Durante muchos años, cuando en España no existían museos de arte contem-

Las galerías españolas han evolucionado en gran medida en los años transcurridos desde la inauguración del primer ARCO. Este debate se propone sondear la opinión de los distintos sectores implicados en el mundo del arte sobre la situación del mercado actual en nuestro país. Son críticos, comisarios, responsables de colecciones institucionales, galeristas, artistas y coleccionistas particulares, que evalúan la influencia de la Feria en el coleccionismo, el nivel de nuestra oferta artística, la profesionalidad de las galerías y las posibilidades de difusión del arte español en el extranjero.

firma el creciente interés mostrado hacia programas y artistas españoles, cada vez más solicitados por galerías, instituciones y coleccionistas internacionales.

3. Uno de los principales criterios de valoración de las galerías participantes en ARCO es su nivel de profesionalidad y la labor de difusión y promoción que llevan a cabo. La representación que acoge ARCO se sitúa en un alto nivel.

4. Es una labor lenta que requiere gran esfuerzo e inversión. Algunos museos y galerías apuestan ya por la difusión internacional de artistas españoles y realizan programas e intercambios de importante repercusión. No obstante, queda mucho trabajo por hacer, siendo para ello pieza clave el compromiso y el firme

apoyo institucional hacia el arte contemporáneo español, hacia el coleccionismo y hacia la actividad profesional de artistas y galerías.

VALERIANO BOZAL

asesor Colección Arte Contemporáneo

1. ARCO ha tenido una influencia sobre el coleccionismo de nivel económico medio, más particular que institucional, y ha funcionado como una "feria" y caja de resonancia del arte español más que del arte internacional.

2. A la vez, es evidente que no está a la altura de los países de la Unión Europea.

3. Las galerías españolas dedicadas al arte contemporáneo son muchas, pero de reducidas dimensiones. Las compras son escasas y limitadas, por ello las galerías no pueden desarrollarse. Su profesionalidad es, por lo general, muy desigual.

4. Pocos artistas españoles tienen acceso al mercado internacional porque son muy pocas las galerías españolas que acceden a ese mercado. Éste no es un problema de solución a corto plazo. Implica cuestiones tan dispares, y de lenta resolución, como por ejemplo los niveles de educación y el gusto del público, la capitalización de las galerías, la calidad de los ar-

puesta al día no es completa y pienso que nos debíamos exigir algo más a nosotros mismos.

3. Todavía estamos en una fase de admirable voluntarismo por parte de las galerías, que creo no es adecuadamente correspondido por el coleccionismo público y privado.

4. Dada mi respuesta a los dos puntos anteriores, creo que son obvias las limitaciones que ello implica para los artistas españoles.

ROSARIO SARMIENTO

colección Caixa Galicia

1. Visto en perspectiva, ARCO ha cumplido su papel como feria de arte y foro de encuentro de artistas y profesionales, en la normalización de la cultura artística española contemporánea. Pero si no hubiese ido unida a una política de exposiciones desde la esfera pública y privada, a la labor de las galerías, a la docencia en los centros de formación, a la difusión de publicaciones y libros especializados, su influencia lógicamente hubiese sido mucho más limitada.

2. Todavía hay diferencias. La oferta comercial artística sigue siendo deficitaria, en términos generales, en cuanto al grado de profesionalidad. Esto no quiere decir que no existan galerías con una trayectoria y un trabajo profesional per-

profesionales.

4. Trabajar desde la esfera pública y privada con mucha más convicción y rigor. Desde las instituciones con un apoyo real primero a la formación y después a la difusión del trabajo de nuestros artistas fuera de España a través de una política de becas, exposiciones que supongan un apoyo serio a su labor. Desde la esfera privada o galerística a través de una selección y promoción rigurosa capaz de introducirlos en los circuitos comerciales internacionales, a través de ferias, intercambios, etc.

JOSÉ MARÍA VIÑUELAS

colección Banco de España

1. Lógicamente, todo contribuye a la aproximación entre un amplio repertorio bien seleccionado de obras artísticas y el coleccionista potencial facilita la experiencia directa, motiva el interés por la obra de arte. Desde esta perspectiva la influencia de ARCO en el coleccionismo público y privado, es significativa para la difusión, en general, del arte contemporáneo.

2. Depende de los países de referencia. Habría que plantear la comparación entre los medios con una estructura similar, de lo contrario, opinar es casi imposible.

competentes, aunque su misión se sale de lo estrictamente comercial y afecta más a la difusión de los valores culturales.

CRISTINA IGLESIAS

artista

1. Paradójicamente, siendo ARCO una feria comercial, ha cumplido un papel que trasciende el mero comercio. Dado que aquí existe un coleccionismo precario y un discurso crítico limitado, los programas de conferencias y discusiones que ARCO programa tienen una función teórica a la vez que son vehículo para que distintos profesionales del arte se acerquen a España.

2. Hay varios artistas que están haciendo obra muy importante, el problema tal vez resida en que su visibilidad se ve empañada por la carencia de una estructura que defiende y que entienda esa obra aquí. Hay artistas jóvenes que exponen en otros lugares de Europa y eso no es suficientemente atendido.

3. Son pocas pero hay varias que están a una altura profesional y de compromiso equiparables a importantes galerías europeas. El punto vulnerable de estas galerías es la falta de un coleccionismo significativo, como aquel que existe en otros países.

4. Debería existir un mayor apoyo a los comisarios españoles que tengan proyectos de un ámbito y una voluntad internacional.

JUAN USLÉ

artista

1. A comienzos de los 80 ARCO fue la ventana a través de la cual recibíamos, en dosis racionadas, bocanadas del aire fresco que se respiraba fuera, esto es, de lo que se movía en la escena internacional y sobre todo europea. Esto, sin duda, influyó tanto en los artistas como en las instituciones artísticas públicas y privadas y de hecho cada año coincidiendo con ARCO es cuando se veían en Madrid las exposiciones "estrellas".

Yo no voy mucho por allí, no me gustan las ferias, ni creo que sean muy recomendables para los artistas. La última en la que estuve fue la de 1994 y desde entonces tengo la idea de una feria de poca proyección internacional. Aún no se ha conseguido contar de forma habitual con la presencia de galerías in-

tistas, etc. La presencia internacional es el resultado de un largo proceso, no sólo estético o artístico, también económico, cultural, educativo, etc.

GLORIA MOURE

comisaria de exposiciones

1. El inicio de ARCO coincide con la apertura de nuestro país a la internacionalidad. La apuesta por una feria internacional de arte entraba en la estrategia prevista. Una feria es un lugar de encuentro y, además, es una muestra del estado del mercado. En este sentido ARCO ha desarrollado correctamente el rol que se le había asignado.

2. En este aspecto tenemos una tradición relativamente corta. Nuestra

fectamente homologable con el nivel de otros países, pero, en general, se necesitan todavía años de normalización, por el peso de la historia, de la falta de coleccionismo privado y público y de la gran desinformación que sigue existiendo en torno al arte contemporáneo.

3. Creo que está en consonancia con el nivel de la demanda. España es aún un país (artísticamente hablando) inmerso en un proceso de crecimiento, aunque el avance de estos últimos años ha sido grande. Un galerista ha de saber integrarse en el contexto en el que desarrolla su trabajo. En España es evidente que ese compromiso y profesionalidad es todavía patrimonio de un porcentaje, no de una totalidad, de

3. Creo que ambos factores están desigualmente asumidos por las galerías, hay muy pocas que aúnen profesionalidad en la gestión y compromiso con lo más específico de la actividad plástica contemporánea. Concretamente, en nuestro país son pocas, aunque las hay, con prestigio internacional. Sólo hay que ver cuántas y cuáles son las que concurren a las ferias más significativas de arte contemporáneo, aunque por sí solo esto no implica un juicio de valor afirmativo.

4. No es un tema fácil. Tiene que ver, primordialmente, con la propia capacidad de nuestros artistas para concretar propuestas válidas y con suficiente interés. Después pasa por la intervención correcta de los organismos públicos y privados



ternacionales prestigiosas o fuertes, neoyorquinas por ejemplo.

2. El nivel de propuestas y exposiciones en España ha mejorado. Pero no nos engañemos: nuestra "oferta" para nada es comparable con la de la escena neoyorquina, ni veo que exista ahora en los ambientes artísticos esa energía palpable, comparable por ejemplo a la que se respira en la escena actual de Londres o Berlín.

3. Por las informaciones que recibo hay al menos un grupo de 4 o 6 galerías que siguen empeñadas en hacerlo bien. Hasta qué punto están comprometidas con lo "nuevo" no lo sé muy bien, pero me temo que existan dificultades a la hora de exponer lo "nuevo", y creo que esto se debe a que no existe un coleccionismo notable interesado en ello. Y un artista notable extranjero no se arriesgará a enviar sus obras más importantes si éstas no se quedan luego en los museos o colecciones importantes.

4. Por un lado es responsabilidad del artista, quien desde su "potencial" debe despertar el interés de comisarios, galeristas y coleccionistas. Si el arte español fuera hoy imprescindible estaríamos en todas partes. Lo que sí nos ha faltado desde siempre es apostar más por el futuro, y aquí sí que están implicadas las instituciones y promotores, que han de comprometerse desde los pabellones y eventos donde estemos representando a España como país con lo actual, mojarse con lo que se cuece calentito en los estudios y sin complejos, apostando con energía, sin tracas ni comparsas, con ética.

HELGA DE ALVEAR

galerista

1. ARCO es fundamental, no sólo para el mercado español sino también para el extranjero, puesto que asiste gran cantidad de coleccionistas para adquirir piezas importantes. De todos modos, España está un poco atrasada respecto a otros países. Desde luego ARCO ha abierto camino a la presencia del arte internacional en España y se ha preocupado de seleccionar galerías nuevas con artistas jóvenes y propuestas muy interesantes, pero los coleccionistas deberían in-

formarse más, "hacer sus deberes", porque aun así hay que considerar que no todo en todas las galerías, ni en ARCO, es bueno.

2.No, es un problema. Los coleccionistas no siempre se preocupan de mirar la calidad y eso contribuye a que en las galerías muchas veces se organicen exposiciones de lo que se sabe que se va a vender, y esto es algo contraproducente. El arte tiene que ser más serio.

3. Las galerías, a través de ARCO, deberían concienciarse más de todo esto, viajar más. No se va fuera porque es caro y porque aquí no vendemos. Incluso las subvenciones de la CAM nos las han quitado, y de esta forma todo es más difícil.

4.Creo que el problema del arte español es el problema de España en general. Este país debería estar orgulloso de sus artistas y promocionarlos a través del gobierno, hacer una buena labor de marketing, como hacen otros países. Aquí parece que lo de fuera siempre es mejor, cuando dentro tenemos tantas cosas valiosas. Me indigna esta actitud, porque los artistas españoles están a la altura de los extranjeros, es el mercado español el que no da la talla.

SOLEDAD LORENZO

galerista

1. ARCO ha sido fundamental. Sobre todo en su creación, cuando la presencia del arte contemporáneo era exclusiva de los museos. Es una Feria que, con unas características en principio algo reñidas con la cultura, ofrece en cambio al

público la posibilidad de saber lo que está pasando. Ha ocurrido, por ejemplo, con la afluencia de fotografía a ARCO: muchos coleccionistas se negaban a comprarla y ARCO les hizo darse cuenta de que el soporte es lo de menos. Además, ARCO está muy apoyado por las instituciones, lo cual sirve para acercar a los artistas más jóvenes a los grandes coleccionistas.

2. En España todavía nos queda mucho camino por andar, aunque el panorama artístico ha cambiado mucho. El arte contemporáneo casi no tiene presencia en los museos españoles, aunque se estén haciendo esfuerzos, y será un proceso lento. Somos de los países europeos más atrasados. El norte está mucho más avanzado en el acercamiento de la sociedad al arte de los nuevos soportes.

3. La profesionalidad de las galerías es buena, pero no hay un *background* económico para hacer lo que tendríamos que hacer: apoyar el arte que tiene más dificultades para ser aceptado por la sociedad. Pero muchas veces no se puede aunque se quiera; por ejemplo, alquilar proyectores es carísimo y no se pueden comprar.

4. El arte español hoy es fantástico en todos los territorios, desde la pintura hasta los soportes de vídeo o realidad virtual. Pero vendemos mal, quizá porque somos más novatos. La situación geográfica española también ha in-

fluido. Los portes son caros, no es lo mismo estar en el centro de Europa que en la periferia. Seguramente es este aislamiento geográfico e histórico lo que nos hace vender tan mal a nuestros artistas.

ALBERTO CORTINA

coleccionista

1. A lo largo de sus diecinueve ediciones ARCO ha demostrado su total validez en el desarrollo, difusión e internacionalización del arte contemporáneo español, más allá de su celebración puntual en unas fechas concretas del año. Las continuas propuestas que cada año han ido enriqueciendo el programa de la feria parecen ir encaminadas a normalizar la todavía precaria situación del mercado español y a subrayar la tradicional internacionalización del arte español. Ambas circunstancias tienen, sin duda, influencia en el desarrollo del coleccionismo.

2. Como coleccionista privado me siento satisfecho con la respuesta que he recibido de las galerías españolas, que considero a un nivel muy semejante —no cabe generalizar— al de las galerías de otros países. De lo que no tengo dudas es de que todos somos responsables, en una u otra medida, de que esto sea así. En este sentido, quiero señalar mi apoyo decidido al sector no sólo como coleccionista privado sino también como presidente del Banco Zaragozano, que ha reunido una Colección de arte contemporáneo manteniendo contactos directos con los galeristas, artistas y críticos de arte.

3. En nuestro país existen muy buenos galeristas que desde hace muchos años se han preocupado por difundir y promocionar la obra de artistas españoles y extranjeros. Con su trabajo ha evidenciado la extraordinaria vitalidad y diversidad de propuestas del arte contemporáneo; un aspecto que los homologa con los profesionales de otros países.

4. Como decía, el trabajo de los galeristas es fundamental en este aspecto, pero en la obtención de resultados deben contar con el apoyo indiscutible de la Administración.



La galerista Helga de Alvear

MERCEDES RODRIGUEZ

EL ESPAÑOL ACOGE
LA OBRA DE ROSTAND

EL CYRANO DE GALIANA

"Cyrano de Bergerac", en el Teatro Español 56-57. Llega a Madrid. ¿Quién teme a Virginia Woolf? 58-59. "El malentendido", de Albert Camus 60

TEATRO

"CYRANO DE BERGERAC"

...A UNA NARIZ PEGADO

Poesía exuberante, amor, aventuras, acción, humor... son los elementos que concentra *Cyrano de Bergerac* y que hacen de su protagonista uno de los personajes más deseados por los actores. El Teatro Español de Madrid, por tercera vez en su historia, acaba de estrenar la obra con Manuel Galiana en el papel del héroe romántico. Se trata de una ambiciosa producción por la que desfilan más de 50 personajes que ha dirigido Mara Recatero y cuya versión firman Jaime y Laura Campmany.

Galiana encabeza un reparto de más de 50 actores

Manuel Galiana, quizá el actor español en activo que más veces se ha subido a las tablas, –“desde 1964 no hay temporada que no haya actuado”– es desde el 5 de febrero, en el Teatro Español de Madrid, *Cyrano de Bergerac*. Es, como dice el propio Galiana, “uno de esos papeles que todo actor siempre quiere interpretar, como Segismundo o Hamlet, y por eso llevo preparándolo toda la vida. Para mí es un regalo que me lo hayan ofrecido, a pesar de todas las dificultades que entraña”.

Y las dificultades son muchas. Mara Recatero, directora del montaje, señala que “el del gascón es el papel más largo que conozco y, además, es un verso bastante difícil”. Por su parte, el actor alude dos razones poderosas: “por un lado, todo el mundo tiene una idea preconcebida del personaje, y aunque no me dan miedo las otras buenas interpretaciones que se han hecho, es un handicap para mí; por otro, el personaje exige una gran resistencia física, por la extensión del verso y por la energía que se derrocha durante la representación”. Pero Galiana prefiere eludir el tema, ya que a su juicio, “el público no debe advertir nunca la dificultad de un papel y si lo hace es que no está bien interpretado, no se hace con naturalidad”.

Memorable Galiana

Aunque a Galiana se le recuerda en papeles memorables (el mano a mano con José María Rodero en *El veneno del teatro*, las dos versiones de *Tres sombreros de copa* o el de Paulino de *Ay Carmela!*), algunos creen que este personaje le ha venido en el momento oportuno porque se adapta a su edad. Sin embargo, él tiene una particular teoría sobre el asunto, cree en un destino que otorga a los actores los personajes que van a ir interpretando a lo largo de su vida: “Curiosamente, yo hice *El Aguilucho*, otra obra de Rostand poco conocida sobre la vida del hijo de Napoleón. Es como si estuviera escrito que repetiría con este autor”.

De *Cyrano*, Recatero señala que su gran virtud es que concentra mu-



chos y diversos sentimientos y estados de ánimo: amor, humor e ironía. Por su parte, Galiana habla de un tipo “valiente, arriesgado, muy apasionado y sensible, que busca la muerte por las esquinas y que no le importa morir por la deformidad física con la que le ha castigado la Naturaleza. Su método de defensa en la vida es ser un espadachín. Es un perdedor, un hombre que ha llevado una triste vida”.

La historia que se cuenta en la comedia “es una recreación del mito de la bella y la bestia”, explica Galiana. Habla de la belleza y del amor: “viene a decir que el amor no es sólo una cuestión física, sino que es comunión de espíritus”.

Edmond Rostand (1868-1918), de cuya obra *Cyrano* ha quedado como su título más famoso, ideó esta pieza a partir de un personaje real, Savinien Cyrano de Bergerac, un caballero francés nacido en el Perigord, en 1619, de fuerte carácter y enorme nariz. Hizo carrera militar pero en 1642 la abandonó para estudiar ciencia y literatura en París. Escribió tragedias y comedias y dos raros libros de ciencia ficción que fueron publicados después de su muerte, en 1655: *Los estados y reinos de la Luna* y *Los estados y reinos del Sol*.

En él se inspira *Cyrano de Bergerac*, que fue estrenada por primera vez en 1897, en el teatro de la Porte Saint Martin de París, siendo un gran éxito. La obra, de cinco actos, está ambientada en el siglo XVII, cuando Francia estaba en guerra con España

. Cyrano es un soldado de la Gascuña, cono-

Manuel Galiana: “El de Cyrano es uno de esos personajes que todo actor siempre quiere interpretar, como Segismundo o Hamlet”

cido por su agresividad natural, su valentía y arrogancia. Y como el personaje real, tiene un apéndice que llama poderosamente la atención de él y que resulta irresistiblemente cómico, casi payaso: su nariz, “una península desde la que podrían botarse barcos”, en palabras del propio Cyrano.

La popular historia recrea el enamoramiento por su prima Roxanne, aunque ella ama a otro caballero, miembro del mismo escuadrón de Cyrano. Esta relación permitirá a Rostand idear una trama en la que nuestro ridículo héroe demostrará ser una gran poeta enmascarado capaz de seducir el corazón de su dama. La obra tiene sobrados elementos –poesía exuberante, amor, aventuras, acción y humor– para hacer de ella una de las más representadas y siempre por actores de primera fila: José Ferrer la interpretó en 1947, trabajo que le valió un Tony, al igual que Christopher Plummer, que protagonizó en 1974 una versión musical. En 1987, al británico Derek Jacobi no le importó repetir con un personaje deforme. Igualmente, ha conocido numerosas versiones ci-

nematográficas. En esta ocasión, explica Recatero que la puesta en escena de este clásico se debe al alcalde de Madrid, José María Álvarez del Manzano, quien sugirió el título al teatro municipal.

Su director, Gustavo Pérez Puig, pensó entonces en estrenarlo el pasado año, al cumplirse el centenario de la primera representación que se hizo en el Español de la obra, protagonizada entonces por Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero. Con posterioridad, en 1955, José Tamayo volvió a representarlo en este mismo teatro con Manuel Dicenta y María Dolores Pradera.

Cyrano de Flotats

Muy aclamada fue también la versión en catalán que Josep Maria Flotats protagonizó en 1985, dirigida por Maurizio Scaparro y que en Madrid se representó en el teatro Pavón. La obra fue la carta de presentación del actor en España tras abandonar Francia. Con una puesta en escena de gran sencillez, la obra se sostenía básicamente en el trabajo interpretativo del actor. No es el caso de la que ahora se presenta en el Español, una gran producción en la que intervienen 40 actores y 14 personajes de figuración y en la que los decorados, diseñados por Gil Parrondo, traen de cabeza a su directora, ya que no caben en el escenario del teatro. Por no hablar del rico vestuario, original de Javier Artiñano, y la profusión de pelucas y atrezzo en general.

Liz PERALES

"¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?"

JUEGO PELIGROSO

Después de casi un año de gira, llega al teatro Albéniz de Madrid, el 12 de febrero, *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee. Es una de esas citas inexcusables para ver a dos grandes de la escena: Nuria Espert y Adolfo Marsillach.

Estrenada el 8 de mayo del pasado año, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* está haciendo una de las mejores giras a las que una obra de teatro puede aspirar: hasta hoy se ha representado en 17 ciudades españolas y, según cifras aproximadas, ha sido vista por unas 60.000 personas. No podía ser de otra manera con un cartel encabezado por Nuria Espert y Adolfo Marsillach, que ha vuelto a actuar después de 17 años y que ha acabado teniendo una función trinitaria en el proyecto al ser, además de protagonista, autor de la versión y director.

Adaptación

Adolfo Marsillach escribió la adaptación de la obra en 1996, cuando todavía era director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y, según dice, motivado por la idea de trabajar con Nuria Espert, con la que no actuaba desde 1967 (*La puta respetuosa* y *A puerta cerrada*, de Sartre). Inicialmente la obra le decepcionó, quizá fruto de las tres ediciones (una inglesa, otra francesa y una tercera argentina) que manejó: "Tras su lectura, el texto no coincidía con la idea que yo tenía. En mi opinión, se había quedado un poco anticuado, estaba ambientado en una sociedad que no es la de hoy, con expresiones que a los espectadores de la época podían resultar chocantes pero que ahora había que evitar". El resultado es una versión en la que el autor ha intentado "desbrozar las zonas más melodramáticas; evitar los insultos y algunas escenas reiterativas; limitar también las copas, demasíadas a mi juicio, y lo más importante porque considero que es el eje de la dirección, la interpretación y la versión, proyectar la necesidad que tenemos todos los seres humanos de jugar. Ellos se inventan un juego, incluso se inventan un hijo para jugar, mantienen un amor por el placer cruel de jugar y eso me pareció apasionante". Para subrayar esta idea, un tablero de ajedrez, metáfora en el que las figuras representan la singular pelea que les permite sobrevivir.

En definitiva, explica: "Me interesó plantear un combate dialécti-

co. Creo que la obra tiene una gran influencia del teatro del absurdo y que el tratamiento que le he dado es terrible porque he escogido el camino del sarcasmo dialéctico. Al final me ha quedado un matrimonio que ejerce menos la violencia física pero que es más perverso".

Dirección

Proyectada inicialmente para que fuera dirigida por Lluís Pasqual, éste desistió una vez que la producción se había puesto en marcha y Marsillach aceptó sustituirla. Dirigir y actuar tiene sus

Marsillach: "El eje de la dirección, la interpretación y la versión es la necesidad que tienen los personajes de jugar, de mantener un amor por el placer cruel de jugar. Eso me pareció apasionante"

problemas, que el actor-director ha resuelto grabando los ensayos en vídeo y analizando su trabajo posteriormente: "Autodirigirse tiene un efecto contraproducente si el director es compasivo consigo mismo, pero no es mi caso porque soy más exigente con mi trabajo que mis más feroces críticos". Todavía graba las funciones, vigila el desarrollo de la obra, ya que durante el tiempo que vive un espectáculo, éste corre el riesgo de mecanizarse. En fin, la puesta en escena, dice, "huye de lo tenebroso, es elegante, limpia, salimos



Nuria Espert y Adolfo Marsillach encarnan un matrimonio perverso

SIN TABÚES



ROS RIBAS

vestidos de esmoquin y de la escenografía diría que es casi minimalista".

Interpretación

"Me gusta trabajar con actores buenos. Nuria es una actriz singular, yo también y eso quiere decir que no somos actores habituales. Esta singularidad tiene un doble efecto: que a unas personas gustamos mucho y a otras nada. No somos actores de término medio". Respecto a cómo se enfrenta a su personaje, dice: "He intentado llevarlo a un terreno irónico que me

permitiera distanciarme". Hay, además, otros dos personajes, interpretados por Pep Munné y Marta Fernández-Muro, que cumplen un papel esencial: representan al joven matrimonio testigo del combate dialéctico de la pareja protagonista y que, se supone, tomarán el relevo.

Marsillach, que en alguna ocasión ha manifestado su preferencia por la dirección frente a la interpretación, dice que esta experiencia "ha resucitado algo que yo creía tener dormido y es el placer del actor que a diario se enfrenta al público y eso que me canso mucho". **L. P.**

Con frecuencia la imagen de un autor no es su obra en su totalidad sino un título que se convierte en una seña de identidad. Los demás son satélites, para bien o para mal, de esa centralidad. Edward Albee es, sobre todo, ¿Quién teme a Virginia Woolf? Y no es del todo cierto que este referente inexcusable cimentara su proyección universal en la transcripción cinematográfica que encarnaron Liz Taylor y Richard Burton. ¿Quién teme a...? se estrena en 1962 en un ambiente de depresión escénica generalizada y de desencuentro, en lo personal, de la crítica con Albee. Éste, tras sus ataques asilvestrados a los críticos teatrales, se hallaba en una peligrosa zona de nadie que amenazaba ser territorio comanche minado. Para Albee, epígono de ciertos rasgos del absurdo europeo, la cartelera americana era un cementerio. Decadencia tibia o frivolidad hortera eran los rasgos distintivos de Broadway. Albee no sólo nadaba contracorriente en su teatro: denunciaba la situación en artículos incendiarios. Se ha escrito que ¿Quién teme a...? se estrenó por casualidad; mas lo cierto es que se estrenó, que fue un éxito y que pegó un vuelco al teatro norteamericano y dibujó los perfiles insurgentes y universales de su autor.

¿Quién teme...? es una historia de sexo, alcohol, fracaso y soledad concentrada en una noche infernal. Y es, fundamentalmente, la ferocidad de dos seres que se rechazan dentro de sus vidas complementarias y dependientes. A veces un enigmático fogonazo de imaginación creadora o la lucidez mortecina del whisky iluminan su convivencia. Pero esa lucidez acaba destruyéndolos un poco más. Taylor y Burton aprovecharían sin demasiado esfuerzo, en el cine, esas turbulencias éticas, pues les eran familiares. Ignoro qué hubiera pasado si, como quería Albee, los protagonistas hubieran sido Bette Davis y James Mason. Nuria Espert y Adolfo Marsillach, en cambio, sustituyen en esta función la pasión directa por un sugerente distanciamiento; y la controversia abrupta y salvaje por un elegante cinismo. Al menos, así los recuerdo

en su estreno hace un año. La Espert y Marsillach, discretamente crepusculares, han adaptado el volcánico temperamento de Marta y George a una estética más sutil de la decadencia y la melancolía. La irónica sentimentalidad de Marsillach, la fría cerebralización de las emociones han dado ciertos matices diferenciales a esta adaptación.

Algunas de las principales dificultades con que se encontró el estreno partieron de la confección del reparto. A los responsables del Actors Studio la obra les pareció moralmente indecente. Y todas las figuras a las que se les ofreció la pareja protagonista declinaron la oferta por una u otra causa aunque, en el fondo, siempre por reparos morales; Geraldine Page no se fiaba de Albee y Albee detestaba las posibles intromisiones de Lee Strasberg; a Katherine Hepburn no le gustaba la calidad del texto y Henry Fonda pasó de la cuestión. Al final, los papeles se adjudicaron a Uta Hagen y Arthur Hill.

Años más tarde y cuando el éxito de la obra había alcanzado proporciones universales gracias a la película de Mike Nichols, se intentó una puesta en escena sólo con hombres: Burton y Fonda en la pareja principal y Warren Beatty y John Voight, en la complementaria. Pero ello horrorizó a Albee, temeroso de que las insidias sobre el carácter homosexual de sus textos se afianzase. La turbia dialéctica de la obra, la aristada dureza de sus escenas y, sobre todo, el antagonismo de los caracteres dramáticos fue indesplazable. Tragó el público, tragarón los críticos aunque con reticencias. Y Albee y ¿Quién teme...? se afianzaron como modelos ejemplares de un lenguaje teatral política y dramáticamente incorrecto. Pese a que Albee, al parecer, hubo de someterse a ciertas depuraciones de su vocabulario, esta obra impuso la idea de que en un escenario no debe haber ni palabras ni emociones prohibidas. Esa ruptura de tabúes es lo que pone a Albee en un lugar preeminente del teatro americano y mundial.

Javier VILLÁN



La sala Nou Tantarantana de Barcelona estrena el próximo viernes *El malentendido*, una de las piezas dramáticas más destacadas de Albert Camus. Esta tragedia es uno de los mejores ejemplos del teatro del absurdo y de las preocupaciones existenciales del autor, para

quien sólo la defensa de valores como la libertad, la verdad, la justicia y la moderación podían salvar al hombre del nihilismo que preside este mundo alienado.

"EL MALENTENDIDO" VUELVE UN EXTRAÑO

Albert Camus escribió *Le malentendu* (*El malentendido*), la más relevante junto con *Calígula* de sus piezas teatrales, en 1938, cuando los nazis habían ocupado ya Francia. En ella narró la vuelta a casa de un hombre que, tras veinte años de ausencia, se reencuentra con su madre y su hermana, quienes le darán muerte antes de averiguar quién es, del mismo modo que asesinan a cualquier cliente adinerado que llega a su pensión. La acción se ambienta en los años 40, y se contagia irremediadamente del pesimismo que en aquel momento predominaba en toda Europa. Texto profundamente enraizado en las preocupaciones existenciales, filosóficas y poéticas que vertebran el resto de la obra del premio Nobel francés, *El malentendido* recrea de nuevo la búsqueda existencial del hombre que, al no hallar respuestas, acaba convertido en un extraño para sí mismo. Como Mersault, el protagonista de *El extranjero*, que mata a un hombre sin razón y sin motivo alguno, se deja también condenar a muerte.

El dramaturgo Lluís Anton Baulenas ha traducido por primera vez *Le malentendu* al catalán. Es esta versión la que, a partir del

11 de febrero, podrá verse en el pequeño escenario del teatro Nou Tantarantana, de Barcelona, de la mano del director Antonio Simón, y con un reparto formado por Albert Pérez, Rosa Cadafalch, Montse Alcòverro, Mercè Mariné y Oriol Tramvia.

La puesta en escena de Simón quiere hacer hincapié en el lenguaje de la tragedia. Es por ello que se ha optado por una desnuda escenografía de Paco Azorín —en la que una pared une y separa al mismo tiempo dos mundos opuestos— y por un trabajo actoral que subraya cuantos ecos de tragedia clásica presenta la obra.

"Hay mucho de Edipo y de Electra en este texto, que viene a ser el equivalente en teatro de *El extranjero* o *La peste*, comenta el director, quien añade, a modo de declaración de intenciones: "Quiero reivindicar la tragedia fundamental porque con ella empieza todo. Quiero saber cómo se afronta el lenguaje trágico hoy en día. Alrededor de eso hemos trabajado y hemos descubierto que hay que afrontarlo con sobriedad y sencillez, huyendo de los énfasis y de acentuadas interpretaciones, buscando el juego de los actores que permita un lenguaje gestual estil-

zado, tratando de comunicar por encima de todo".

Simón habla también de hallar la plenitud a través del horror, de búsqueda de la emoción por parte del público, de catarsis: "Hay que reivindicar el dolor como emoción positiva porque la gente va al teatro en busca de emociones. No se trata de divertirse a base de evasión, también hay que profundizar, arañar, conmovir al espectador". En ese sentido, pone el director un ejemplo cinematográfico reciente, el de *Rompiendo las olas*, de Lans Von Trier, cuya tesis no le parece tan alejada de la que él persigue con este trabajo. "Es un texto muy duro, muy fuerte, pero plenamente contemporáneo", añade Simón. Y es que la contemporaneidad de Camus está fuera de toda duda, como apunta Fernando Savater en el texto que la compañía ha escogido para el programa de mano, y que apoya las tesis de Antonio Simón: "Camus no tiene ni una arruga. Es más nuestro que nunca: más ecuánime, más valiente y lúcido que jamás. Casi profético. (...) Su énfasis no insulta ni intimida sino que nos reclama: nos convoca."

Care SANTOS

PRIMER ACTO

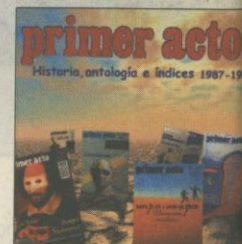
Historia, antología e índices 1987-98.
Centro de Documentación Teatral.

El Centro de Documentación Teatral (CDT) acaba de editar el segundo índice de la revista "Primer Acto", la publicación que viene dirigiendo José Monleón desde 1957.

"Primer Acto" es a los aficionados al teatro lo que el café en los tiempos del racionamiento. Desde 1957, y con la excepción de un periodo de cuatro años en los que no se publicó, la revista ha salido cinco veces al año con regularidad, lo que la convierte en la publicación más veterana y única superviviente en un mercado en el que las revistas teatrales brillan por su ausencia. Por supuesto, sin subvención pública hubiera sido imposible mantenerla, como explica David Ladra en el prólogo.

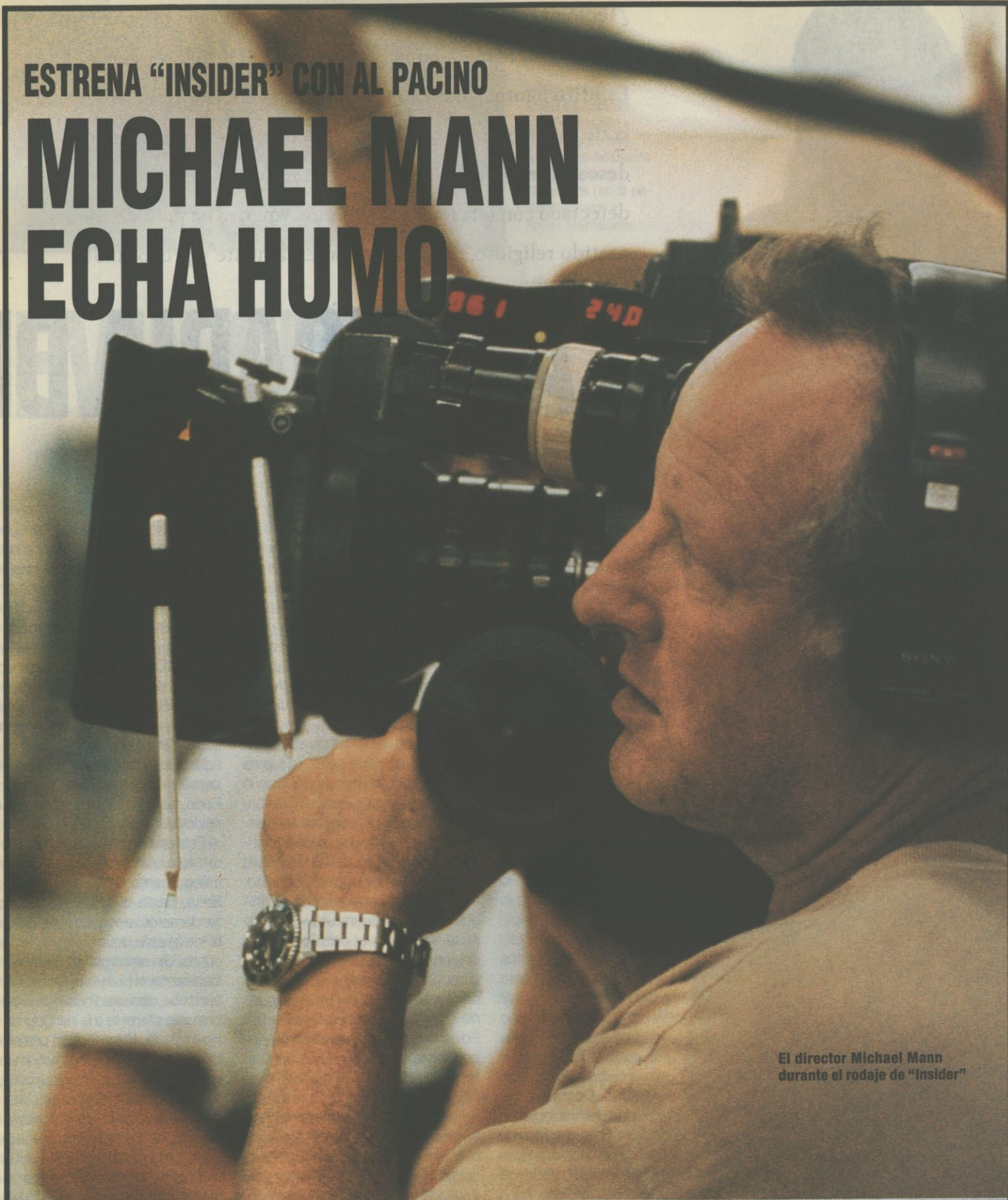
Este segundo libro que publica el CDT recoge organizados por materias, títulos, compañías y nombres propios los índices de los últimos doce años de la publicación, que abarcan de 1987 a 1998 (con anterioridad, el Centro ya publicó los de los 30 primeros años, de 1957 a 1986). Tras una introducción de Ladra, que explica la organización de la revista (consejo de redacción, contenidos, periodicidad...), se ofrece una antología de artículos organizados en cuatro epígrafes: *Exilio, disidencia y normalización*, que abarca desde el teatro de

Buero, pasando por el de Domingo Miras, Jesús Campos, Paloma Pedrero a los comprendidos en la dramaturgia de hoy; *Del otro lado del Atlántico*, referido a la escena iberoamericana; *La orilla del Mediterráneo*, sobre el teatro turco, judío, marroquí, tunecino y palestino; y *Cuando la Europa del Este se convirtió en Centroeuropa*, con destacadas reseñas sobre compañías y personajes de teatro de esa otra Europa. El libro es un homenaje a Monleón, pero también una herramienta útil para profesionales y estudiosos del teatro ávidos de una documentación siempre difícil de encontrar.



ESTRENA "INSIDER" CON AL PACINO

MICHAEL MANN ECHA HUMO



El director Michael Mann durante el rodaje de "Insider"

CINE

Dogma, la plegaria de Kevin Smith, por Sergi Sánchez [62-63](#) Michael Mann estrena "Insider", por Beatrice Sartori [64-66](#) "Cascabel", el sueño adolescente de Daniel Cebrián [67](#) Filmotecas [68](#)



¿Teológica o irreverente? *Dogma* llega a España el próximo viernes con la mala fama de burlarse de Dios, la Virgen y el Espíritu Santo. No crean todo lo que oyen: la última película de Kevin Smith no es sólo un ejercicio de estilo caótico y descacharrante sino la obra de un humorista creyente que ha detectado cómo la figura de Dios en América ha perdido todo sentido religioso. Smith madura lentamente y provocando.

LA PLEGARIA DE

Hay muchos temas recurrentes en las películas que componen la Trilogía de New Jersey —*Clerks*, *Mallrats* y *Persiguiendo a Amy*, trilogía que ha hecho de Kevin Smith un nombre de referencia en el cine independiente americano de los noventa—, pero hay uno en el que poca gente ha reparado: Dios. El Ser Supremo encabeza los agradecimientos de este trío de celuloide infernal y divertido: en *Clerks*, Smith le da gracias "por su ayuda"; en *Mallrats*, "por darme otra oportunidad de contar mis estúpidas historias"; y en *Persiguiendo a Amy*, "por todo lo que ha llegado, por todo lo que llegará, y más importante aún, por el presente". ¿Son los agradecimientos de un católico practicante o de un cachondo mental? Viendo sus películas, uno tendería a sospechar que el segundo epíteto es el más apropiado, pero, en realidad, *Dogma* —y las reiteradas declaraciones de Smith al respecto así lo corroboran: no parecen una operación de marketing—, su última criatura, es un filme religioso. Aunque parezca una blasfemia, no lo es: la película que ha levantado más revuelo apostólico desde *Yo te saludo, María* (aunque, creo, el Vaticano aún no se ha pronunciado con tanta virulencia como hizo en el caso de

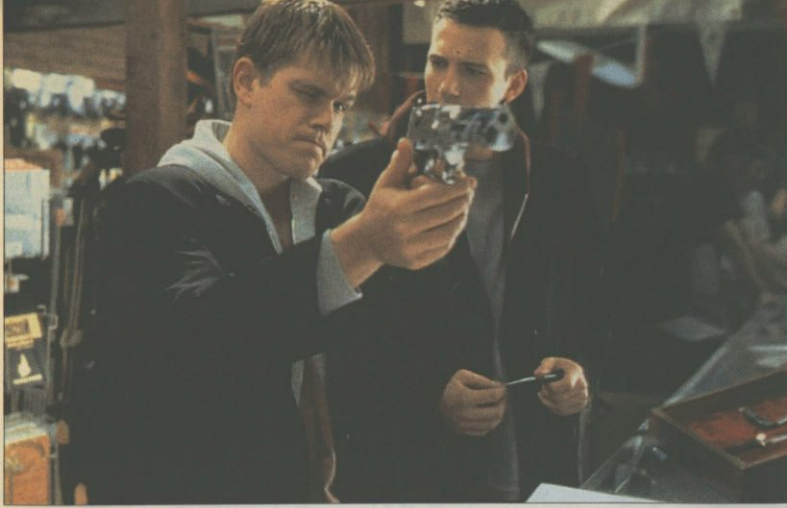
Godard) es una apuesta sincera y terrorista por defender la verdad de los valores religiosos en contra de la banalización de la mitología que los encarna.

Amistad y derivados

Si la Trilogía de New Jersey reflejaba muchas de las aficiones y preocupaciones de Smith —el universo del cómic, las relaciones sentimentales, la amistad y sus derivados emocionales, el humor cáustico y juvenil como figura de estilo—, *Dogma* cierra el círculo de madurez que abrió la excelente *Persiguiendo a Amy*: hablar de Dios es lo que le faltaba a este sanote muchacho de las Highlands, nacido en 1970 —se lleva nueve años con Douglas Coupland, creador de la generación X y partidario de un misticismo *new age* que nada tiene que ver con *Dogma* y sí con una mala digestión de *El principito* de Saint-Exupéry: quien quiera comprobarlo, que lea *Vida después de Dios*, publicado en España por Ediciones B —y formado como dependiente de una tienda de comestibles. No obstante, el argumento de *Dogma* no demuestra, a priori, un continuismo en la línea del agudo examen sentimental de *Persiguiendo a Amy*. Dos ángeles con pistola en ristre, Bartleby (Ben Affleck) y Loki (Matt Damon), quieren ser readmitidos en el Cielo, para lo cual tienen que destruir el universo que Dios creó en seis días (y al séptimo descansó, o eso dicen). En su camino se interponen unos demonios vestidos como brutales "skaters", una Musa que

se gana la vida como "stripper" y quiere ser escritora (Salma Hayek), una enfermera de una clínica abortista (Linda Fiorentino) que es elegida para salvar el mundo, un monstruo hecho de la mierda (sic) que había en el monte donde crucificaron a Cristo, un decimotercer apóstol —Rufus (Chris Rock)— de raza negra y, como siempre, Jay (Jason Mewes) y Silent Bob (el propio Kevin Smith), personajes fetiche de la obra del autor de *Clerks* que unen, como si se tratara de la reencarnación descerebrada y pythonesca del Gordo y el Flaco, las cuatro películas que ha dirigido hasta la fecha.

Esta descripción argumental nos remite a otro caso de comedia sacrílega como es el de *La vida de Brian*. Nadie duda del sentido profundamente ateo y deliberadamente irreverente de la película de Terry Jones. Sin embargo, su maligna diatriba contra el Nuevo Testamento entroncaba con una línea humorística bastante diferente a la del *Dogma* de Kevin Smith. Si los Python prefirieron dejarse llevar por el surrealismo de raíz buñueliana —vena que explotaría hasta las entrañas en la subersiva *El sentido de la vida*—, Smith le es fiel a su "hobby" favorito. Si una película como *Mallrats* era el canto de amor de un festivo "connaissanceur" a su más adolescente afición —la historia estaba estructurada como un clásico tebeo de superhéroes: no en vano Smith pidió la colaboración de los mejores dibujantes del "mainstream" americano (Mike Allred, Joe Quesada y Scott Campbell, entre otros) pa-



En *Dogma*, Kevin Smith ha contado, entre otros, con Matt Damon, Ben Affleck (ambos junto a estas líneas), Chris Rock (en la página anterior) y Alanis Morissette.

KEVIN SMITH

ra que diseñasen unas portadas de cómic protagonizadas por los personajes de la película—. *Dogma* bebe del humor destrozón y catártico de la revista "Mad", creada por William M. Gaines y Harvey Kurtzman a finales de 1952. La bilingüe satírica segregada por "Mad" hizo exclamar a la cantante Patti Smith que "después de 'Mad' las drogas no eran nada". Así las cosas, "Mad" se anticipó a cualquier intento de risa lisérgica desde el proteico universo del cómic, y cineastas como John Landis lo adaptaron en películas tan caóticas y anárquicas como *Made in USA* o *El monstruo de las bananas*. Teniendo en cuenta que Landis es uno de los ídolos de juventud de Kevin Smith, es evidente de donde viene la energía irreverente y en Cinemascope de *Dogma*. Otro de esos ídolos, John Hughes (*El club de los cinco*, *La chica de rosa*: el inventor de un cine juvenil reflexivo y crepuscular), también es homenajeado por Smith: el *Xanadú* de Hughes era Sherman (Illinois), población donde ocurre buena parte de la acción de *Dogma*.

¿Dónde está, pues, la madurez en esta gamberrada entrópica y caprichosa, en este cúmulo de viñetas escatológicas que se suceden ante el atónito espectador como una plegaria desatendida? Hasta el momento, Smith no se había preocupado de otra cosa que de describir su mundo, un microcosmos de adolescentes eternos que no conocían el concepto de "responsabilidad social" y que se comportaban como superhéroes con un

CENSURA Y DISTRIBUCIÓN

Los problemas de distribución de *Dogma* no tienen parangón en la industria de los últimos años. De hecho, lo extraño es que la Miramax, filial de la Disney, diera luz verde a este proyecto kamikaze. Michael Eisner, capataz del estudio responsable de *Bambi* y *El Rey León*, se dio cuenta demasiado tarde de lo que había hecho. Harvey y Bob Weinstein, en desacuerdo con la política de Eisner, compraron los derechos de distribución de *Dogma* con dinero de su propio bolsillo. Sólo faltaba venderla a una distribuidora que confiara en el tirón comercial y/o escandaloso del film. Finalmente, en septiembre de 1999, la Lions Gate Entertainment se decidió a adquirir estos derechos de distribución.

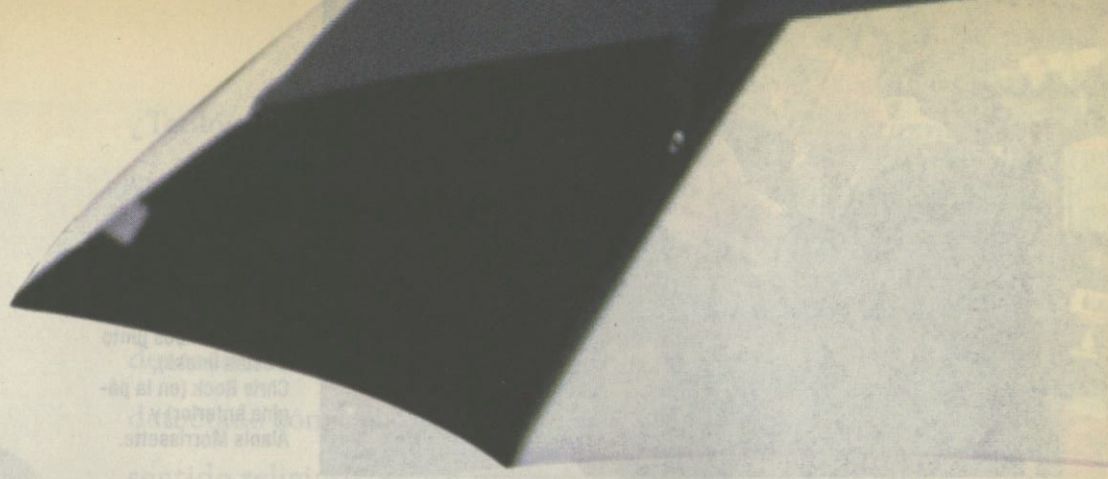
agudo complejo de Peter Pan. En *Dogma*, Smith sale del salón de su casa para enfrentarse con la idea de Dios en la sociedad americana. Para los estadounidenses, la fe en Dios supone la fe en la riqueza y en la prosperidad de su país. Los telepredicadores vomitan la amenaza contra el sueño yanqui con la esperanza de neutralizar cualquier movimiento contracultural.

Católico practicante, Smith de-

muestra que ha llegado la hora de renovar la imagen de Dios. En su película, Dios es una mujer; para más inri es la cantante de rock Alanis Morissette. La idea de identificar al ser Supremo con un icono pop es mucho más subversiva de lo que parece: Smith desestabiliza el aspecto masculino de Dios y reivindica la posibilidad de convertirlo en parte integrante de la cultura popular y juvenil. Esa es, tal vez, la mayor osadía de una película hilarante y lúcida, que sólo puede escandalizar a todos aquellos que hayan olvidado que la ironía es el mejor bisturí del que disponemos para diseccionar a una sociedad, a la occidental, que mezcla la confianza en Dios con el capitalismo. En el universo de Smith, Dios no ha muerto: ha resucitado en la figura de una trovadora del caos. ¿No es eso un modo inteligente de reflexionar sobre la religión en un mundo que le tiene miedo al concepto de fe?

Sergi SÁNCHEZ





Tras la celebrada *Heat*, Michael Mann repite con Al Pacino en *Insider*. *El dilema*, un filme que se estrena esta semana en nuestro país y que aborda el contencioso con las todopoderosas tabaqueras norteamericanas. Considerado continuador del perfeccionismo de Kubrick, Mann, que fuma tres paquetes diarios, realiza una rigurosa indagación sobre los conflictos morales surgidos de la denuncia y de la integridad ante comportamientos abusivos. El director de *Ladrón* y *Hunter* pone una vez más en evidencia un entramado de desencuentros e intereses en el que destaca la sólida interpretación de Russell Crowe.

Michael Mann entra en la habitación del hotel londinense Dorchester con las dos manos ocupadas. En una sujeta un cigarrillo de la marca Kool. En la otra, una grabadora con la que registra cada conversación que mantiene acerca de su última película, *The Insider*. *El dilema*, uno de los títulos entre el puñado de significativos filmes —*American Beauty*, *Tres reyes*, *Been John Malkovich*— con el que el cine norteamericano clausuró el siglo.

Balance y simetría, y la búsqueda de ambas a partir de dos personajes caóticos. Estas son las razones que Mann esgrime para haber rodado la que es su sexta película en diecinueve años, desde el thriller modernista *Ladrón* (1981). Y es que el realizador de Chicago que cumplió 57 años el 5 de febrero —y que ha creado un género cinematográfico propio, “la película de acción cerebral”— arrastra la fama de ser tan obsesivo, maniaco y perfeccionista como Stanley Kubrick.

—¿Es cierto que estaba usted estudiando una historia de traficantes de armas en Marbella cuando le vino al encuentro la polémica de *The Insider*. *El dilema*?

—Llevaba tiempo buscando algo para trabajar, digamos, en el terreno de un thriller paranoico-político y mi amigo el periodista Lowell Bergman me había hablado de un traficante que conocía en el sur de España. Como productor del informativo de investigación televisiva *60 Minutes*, Bergman es una mina de historias. Cuando me contó el asunto de un científico que conocía secretos muy dañinos para la ciudadanía ocultados por la industria de tabaco norteamericana supe que había encontrado lo que estaba buscando: un asunto para reflexionar acerca de la moral, la conciencia, la culpabilidad y la hipocresía.

Conflicto íntimo

—Basada en hechos reales, el filme se centra en dos personajes, el periodista Bergman y Jeffrey Wigand, que denunció a la poderosa *Browns & Williamson*, la tercera corporación tabaquera norteamericana.

—Digamos que los hechos me proporcionaron una tela de gran tamaño en la que “pintar” una serie de temas de enormes proporcio-

nes, pero mi idea básica fue centrarme en ese conflicto humano íntimo, que se establece entre los dos hombres. Me atrajo la asimetría entre ambos y sus respectivos caracteres caóticos. Y la forma en que ambos caminaron juntos en el formidable drama humano que los hechos provocaron.

—Los créditos finales advierten que ciertos hechos reales han sido “ficcionalizados” para la consecución de un mayor efecto dramático. ¿Cuáles y con qué propósito?

—Bueno, la inclusión de esos créditos se debió, en gran parte, a la insistencia de los abogados de la productora. No querían descorazonarnos, pero temían que nos iban a caer demandas, muchas y muy grandes (risas). Pero, por ejemplo, todo lo concerniente a la persecución a que Jeffrey Wigand fue sometido —acecho a su hogar, llamadas anónimas, persecuciones, vigilancia con micrófonos— queda resumida en un par de escenas, en las que se muestra la agresividad hacia él del FBI, que se suponía debía protegerle. A eso le llamo “ficcionalizar”. Y luego, todas las situaciones son auténticas, aunque no

MICHAEL MANN

“MI PELÍCULA REFLEXIONA SOBRE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN, LA MORAL Y LA HIPOCRESÍA”



necesariamente similares. No son exactas, pero han estado muy bien documentadas.

Forjado en Europa en la dirección de documentales (entre otros, los ya clásicos del Mayo del 68 parisino) y adicto a la realidad, Mann creó hace años una miniserie televisiva tan impactante, *Drug Wars: the Camarena Story*, que la policía tuvo que informarle que los "señores de la droga" mexicanos planeaban poner precio su cabeza. Su penúltima película, *Heat* —que conforma con *Ladrón* y *Hunter* (1986) su gran trilogía criminal— se basó en la personalidad real del detective Chuck Adamson (recreado por Al Pacino como Vincent Hanna) en lucha personal contra una formidable banda de ladrones profesionales de Los Ángeles.

Esta vez, el antihéroe es Jeffrey Wigand, el hombre que denunció la manipulación de la nicotina de la empresa tabaquera para la que trabajó como científico. Narrada primero en un artículo publicado en 1995 en la revista *Vanity Fair* (*El hombre que sabía demasiado*, de Marie Brenner) y en *The Insider*, ahora, el "garganta profunda" Wigand vio cómo su actitud le condujo a la destrucción de su reputación, casa, familia, vida y futuro.

—¿Recuerda su propia reacción cuando vio la entrevista en televisión de Wigand denunciando los hechos en *60 Minutos*?

—Fue el 4 de febrero de 1996. Sobre todo, después de la lucha de Bergman porque fuera emitido sin censura. ¡No fue sólo la corporación tabaquera la que lo trató de impedir, sino también todo un imperio mediático! Había dos Goliats frente a estos dos David. Pensé, "¡joder, se ha acabado el Gran Tabaco!" Los "lores" Browns & Williamson, perjurando en televisión que la nicotina no causa daños a la salud ni crea adicción, me parecieron muertos vivientes, verdaderos zombies. Tras 40 años de mentiras, engaños y negocios siniestros, creí que aquella entrevista hizo cambiar la mentalidad de la opinión pública. Por eso, pienso que este drama es tan poderoso.

—¿Qué opina el propio Jeffrey Wigand de *The Insider*?

—Jeffrey la vio con sus hijas. Por cierto, la enfermedad de la pequeña también ha sido alterada, porque padece otro mal distinto y ha

LA GUERRA DEL TABACO

The Insider. El dilema recupera el estilo de películas norteamericanas del estilo de *El síndrome de China*, *Silkwood* o *Todos los hombres del presidente*. Basada en hechos reales, narra el conflicto moral de un científico de la corporación tabaquera norteamericana Brown & Williamson (fabricante de Viceroy, Lucky Stricke y Carlton, entre otras marcas), Jeffrey Wigand que denunció que se estaba aumentando la proporción de nicotina y de productos destinados a aumentar la adicción con efectos cancerígenos. Un productor televisivo, Lowell Bergman, logró el testimonio de Wigand, primero, pero topó con la censura de su propia cadena después. Finalmente, se emitió la entrevista completa en el informativo *60 Minutos*, pero su vida ya era un infierno. En la actualidad, el doctor Wigand, de 56 años, trabaja como profesor en un colegio de Carolina del Sur, rodeado de una reputación tan alta como del afecto de sus alumnos e hijas. También dirige la asociación benéfica Free-Smoke Kids, que protege a los niños hijos de fumadores. En la Norteamérica de estos tiempos el nombre de Wigand es sinónimo de integridad.



Michael Mann dando instrucciones a Al Pacino y Russell Crowe.

habido razones para hacerlo. Temí su reacción, porque queda tan expuesto en la película, pero irónicamente se sintió a gusto con ella. Me dijo que había "visto" sus sentimientos en la película y que no se sentía traicionado, que era lo que más había temido. Es también un hombre muy lacónico y me dijo: "No ha estado mal. La historia es poderosa y el retrato que has hecho de mí es verdadero".

Una persona compleja

—¿El rasgo más destacado de Wigand es su dignidad o su coraje?

—Déjeme decirle que sentí una tremenda preocupación por serle fiel, pero se trata también de una persona muy compleja y extraña. De hecho, la dificultad estaba en erigir un personaje a partir de elementos muy poco armónicos. Por ejemplo, amó mucho a su mujer, pero no supo manifestárselo. Tiene

una personalidad disfuncional y, además, cuando todo ocurrió, estaba bebiendo mucho. Creo que su rasgo más acentuado es su orgullo. Y esa es la principal razón de hacer lo que hizo. Los de Browns & Williamson descubrieron que no podían comprarle y decidieron invadir psicológicamente su intimidad. El daño que le causaron no hizo sino aumentar su valor.

Las películas de Michael Mann han quedado definidas por su estilización, la suntuosa y sensual fotografía de Dante Spinotti, los inconfundibles neones, las bandas sonoras y los poderosos actores que pueblan un celuloide básicamente testosterónico con hombres duros al límite y frente a hercúleas tareas ubicadas en territorios de moralidad indefinida y de violencia pragmática. Además de crear series televisivas *Starsky y Hutch*, *Police Story* y la clásica *Corrupción en Miami*, sus brutales dramas mas-

culinos han sido protagonizados por hampones de distinta calaña. Desde James Caan (*Ladrón*), pasando por los poderosos James Wood, Brian Cox (el primer rostro del psicópata Aníbal "El Caníbal" Lecter, en *Hunter*), Gabriel Byrne, Scott Glenn, Daniel Day-Lewis, Robert De Niro y Al Pacino (enfrentados históricamente en *Heat*) y, ahora, el neozelandés Russell Crowe, eminente en Wigand frente al Bergman de Al Pacino.

—Hábleme de Russell Crowe.

—Crowe trajo al tipo, "es" Wigand. Con su caminar y acento y, también, su integridad. De la mecánica de los ensayos, Crowe pasó a la espontaneidad de dar con el ser humano, con su esencia. Es un actor de enorme talento.

—El tabaco perjudica gravemente la salud. Pero, en estos tiempos de globalización y amenaza de la libertad de expresión por las grandes corporaciones mediáticas, ¿puede la verdad causar grandes daños?

—Mire, de eso se trató al abordar la película. No quise, en principio, entrar en este tipo de definiciones, pero sí recordar que la libertad de expresión es uno de los fundamentos básicos de la nación norteamericana. Últimamente el único compromiso público que se siente hacia ello parte de coordenadas de cinismo y negación. Defender la libertad de expresión es una buena idea. No quise hablar tanto de la amenaza que se cierne sobre ella sino de la carencia de huellas en su consecución. Y llamar la atención sobre esta carencia. No me considero una especie de "flautista de Hamelín", porque antes que yo se ocuparon de este caso The New York Times, Walter Cronkite, la NBC, el Washington Post, The Wall Street Journal... pero este caso provocó juicios con indemnizaciones de 246 billones de dólares. Y las grandes corporaciones e imperios no tiemblan, lo sé, no se sienten en peligro, pero la renovada atención de la opinión pública es impedir la total impunidad con que han actuado hasta ahora.

—Señor Mann, ¿usted fuma?

—Mucho, demasiado, tres paquetes diarios. Pero estoy intentando reducir la "dieta", porque ¿sabe? no es bueno... (risas).

Beatrice SARTORI

En *Cascabel* no sólo hallamos la particular mirada de un director, Daniel Cebrían, que ha sabido desgranar las emociones de la adolescencia y de iniciación a la vida con la necesaria capacidad de simplificación para hacerlo bien, y que se revela como uno de los nuevos talentos de nuestro cine, sino que el espectador también podrá recrearse en las interpretaciones de los protagonistas (*Cascabel* y *Luz*) encarnadas por dos hallazgos que desbordan la pantalla de fresca, las jóvenes actrices Irene Visedo y Pilar Punzano.

—Creo que lo que marca la diferencia entre una película y otra es la elección de actores. La planificación del filme puede ser chapucera, y hasta la iluminación puede no ser buena del todo, pero lo que no debe fallar es la historia y los actores.

—¿Cómo encontró a las actrices protagonistas?

—Una de las suertes que tuve es que la producción me dejó escoger los actores que quería. Para papeles de 17 a 19 años la verdad es que no hay mucho donde escoger, porque las actrices ya reconocidas rondan ya los 30, así que tuvimos que hacer varias pruebas.

—En una industria en la que muchas ocasiones los actores vienen impuestos, ¿no es poco frecuente disponer de esa libertad en una ópera prima?

—No creo que ningún director europeo pueda quejarse de falta de libertad en su trabajo y si lo hace miente como un bellaco. En Estados Unidos es distinto, allí la gran mayoría de los directores ni siquiera tienen la oportunidad de montar sus películas. Quizá se confunda la falta de libertad con la falta de medios.

—¿También ha notado esa falta de medios al rodar *Cascabel*?

—Por supuesto, sobre todo la falta de tiempo, pero rodar bajo presión, lejos de parecerme un problema, es algo inherente al cine que lo hace más humano. Cuando un cineasta ha tenido todos los medios a su alcance, nunca ha hecho una película perfecta. No recuerdo ninguna película en la que haya habido todo tipo de facilidades y haya salido bien. La escasez de medios aviva el ingenio y ayuda a contar con más sencillez lo que se desea.

—Parece que donde más aten-

Desde los 14 años, Daniel Cebrían se planteó dedicarse al cine. Ha colaborado con los grandes cineastas españoles, desde Pedro Almodóvar a Ricardo Franco, tanto de ayudante de dirección como de montador. Esta semana estrena su primer largometraje, *Cascabel*, una historia donde los sueños de adolescencia determinan la vida de los personajes.

CEBRIÁN: LOS SUEÑOS DE LA ADOLESCENCIA

ción ha puesto ha sido en la relación de padres e hijos, ¿han sido precisamente los problemas de estas relaciones lo que más le ha interesado mostrar al espectador?

—Del argumento original (escrito por Ricardo Franco y Augusto M. Torres) es cierto que lo que más me atrajo fue esa relación entre las chicas protagonistas y sus padres. Pero luego, durante la elaboración del guión, que lo escribí con Manolo Matji, quise llevarme ese argumento a unas ideas más personales. Me apetecía contar en qué grado nos determinan los sueños que tenemos de jóvenes. Lo que me interesaba transmitir es que es más importante tener sueños que conseguirlos. Es como en la canción de los Rolling Stones *You can't get what you want* (No siempre puedes conseguir lo que deseas).

—Ya que menciona al grupo británico, la música es muy importante en la película, porque el sueño de las protagonistas es precisamente triunfar en ese mundo, ¿por alguna razón en especial?

“No creo que ningún director europeo pueda quejarse de falta de libertad en su trabajo y si lo hace miente como un bellaco. En Estados Unidos es distinto”

—Estábamos buscando algo que materializara la idea de un sueño por el que luchar. Para dar al espectador la sensación de que ese sueño es algo deseable, nos pareció muy adecuada la idea del triunfo musical. Esto nos sirvió para encargarle a Pedro Guerra cinco canciones originales basadas en el guión, de las que finalmente hemos incluido tres en la banda sonora.

—Aunque ha coescrito el guión, la idea original de la historia no es suya, ¿le resultó fácil implicarse?

—Creo que las historias no son de nadie, están ahí; Miguel Ángel iba a la cantera y cogía la piedra que más le gustaba para sus esculturas. Un guión es algo parecido. Me resulta imprescindible inmiscuirme en la historia para poder dirigir una película. No se puede ser director sin ser guionista. El director no tiene por qué firmar la historia, pero no se me ocurre otra forma de hacer una película sin estar totalmente implicado.

Carlos REVIRIEGO



FILMOTECA DE ZARAGOZA

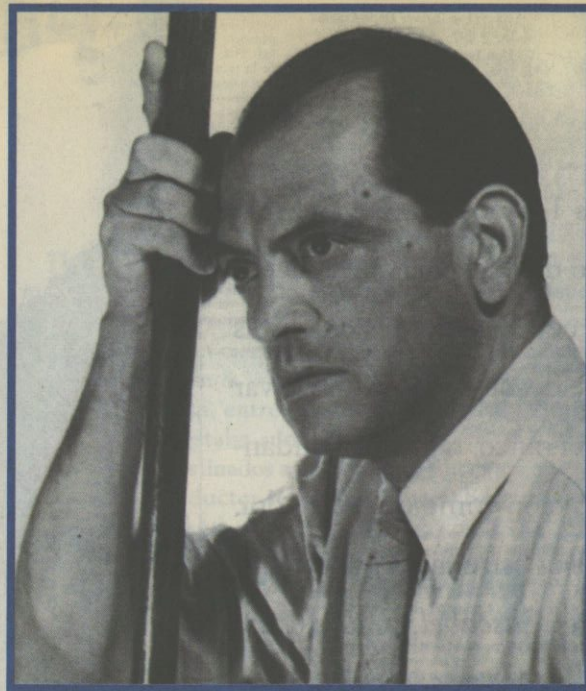
Boterón, 3. Zaragoza

Con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Luis Buñuel, la Filmoteca de Zaragoza programa para este mes tres ciclos. Dos de ellos –*Antes de Buñuel* y *Don Luis Buñuel*– dedicados al autor, que se intercalan con la programación en homenaje a Marguerite Duras. *Le camion* (*El camión*), con Gérard Depardieu, *Les enfants* (*Los niños*), *La mort du jeune aviateur anglais* (*la muerte del joven aviador inglés*) o *Ecrire* (*Escribir*), una transcripción de tres cortos reelaborados por la autora francesa, son algunos de los títulos que figuran en la selección realizada por la Filmoteca. Asimismo, hasta el día 12, se proyectarán *Stachka* (*La huelga*), un film de 1924 de Eisenstein, *The strong man* (*El hombre cañón*), de Capra y *Greed* (*Avaricia*), de Erich von Stroheim, dentro del ciclo que incluye algunos de los clásicos “antes de Buñuel”. Desde el día 23 se podrán ver algunas de las películas más representativas del cine surrealista firmado por el autor español, desde su primer cortometraje, *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*), hasta *L'âge d'or* (*La edad de oro*) –su última colaboración con Dalí– *Menjant garotes* (*Comiendo erizos*) o documentales históricos como *España leal en armas, 1937* o su primer mediodiámetro, *Las Hurdes* (*Tierra sin pan*), un documento duro y poético sobre la miseria de Las Hurdes que fue prohibido por el gobierno de la II República.

CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE

Calle Durán Lóriga, 10. La Coruña.

El cine iraní más actual protagoniza la programación del Centro Galego de Artes da Imaxe con una selección filmográfica que nos conduce desde el cine de Makhmalbaf, con *El silencio*, hasta *Aviones de papel*, de Mehranfar y *Dán*, una producción de Jalili presentada en el Festival de San Sebastián 98. El cine de Abbas Kiarostami, de quien se dice que es el heredero legítimo de la experimentación rosselliniana y el responsable de haber puesto de moda el cine iraní en los festivales de Occidente tiene su mención especial. De este autor, cuya filmografía se caracteriza por la desnudez formal del plano fijo y la diversidad de lecturas poéticas, se proyectará *El sabor de las cerezas* (1997), una historia conmovedora sobre la muerte. Además, se desarrollará, paralelamente, un ciclo subtítulo en gallego sobre cine y derecho, en el que se proyectarán *¿Vencedores o vencidos?*, de S. Kramer, *La costilla de*



La Filmoteca de Zaragoza conmemora el centenario de Buñuel

Adán, de G. Cukor y *Doce hombres sin piedad*, de Lumet. La programación se completa con las presentaciones de dos libros: *Antonio Román. Director de cine*, de Pepe Coira (día 15 a las 20.15), y *Amando de Ossorio, un gallego fantástico*, de Ignacio Benedetti, Rafa Calvo y Xosé Zapata.

FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

Portal de Santa Madrona, 6. Barcelona.

Diversidad de ciclos caracterizan la programación cinematográfica de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. Los dedicados a Woody Allen, Johan van der Keuken, al cine hindú y al cine holandés de los 90. Durante estos días se repasará la filmografía de Woody Allen con la proyección de casi la totalidad de sus películas: *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y no se atrevió a preguntar*, *El dormilón*, *La última noche de Boris Grushenko*, *Interiores*, *Broadway Danny Rose*, *La Rosa púrpura del Cairo*, *Hannah y sus hermanas*, *September*, *Otra mujer*, *Días de radio*, *Delitos y faltas*, *Alice*, *Maridos y mujeres*, *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Balas sobre Broadway*, *Poderosa Afrodita*, *Todos dicen I Love You*, *Desmontando a Harry*, *Wild Man Blues* (*Barbara Kople*) y *Celebrity*. De Johan van der Keuken se podrán ver *The Way South*, *Face Value*, *The Flat*, *Living with Your Eyes*, *Filmmaker's Holiday* y *Lucebert*, *Time and Farewell*, entre otras. El cine hindú estará representado por Goutham Ghose (*El cruce*; *El barquero del río Padma*), Shaji N. Karun (*El nacimiento*; *Destinada*), Snyam Benegal (*La formación de Mahatma*) y Mani Ratnam (*Bombay*). Y respecto a la desconocida cinematografía holandesa de los 90, se proyectarán, entre otras, *La nueva madre*, de Paula van der Oest, *La novia policíaca*, de Kari Traidia y *La travesía*, de Hoppe.

ACADEMIA Núm. 27. 900 ptas.

Como nos tiene acostumbrados todos los principios de año, la revista semestral “Academia” publica su informe anual del cine español. En éste, el profesor Álvarez Monzoncillo, con base en una encuesta realizada a todas las productoras con actividad durante 1999, estudia metódicamente el estado anual de producción cinematográfica en España. El número abre sus contenidos con una tertulia entre nueve productores españoles, en la que éstos tratan de arrojar luz sobre el camino que debe seguir la producción autóctona. Además, Atocha Aguinaga entrevista al productor José Luis Escolar y al director de Warner Sogefilms, Luis Hernández de Castro. Diversos profesionales del sector hacen balance de un año de cine en sus comunidades autónomas, Ángel Retamar construye un reportaje hablando con profesionales del cine –desde actores a relaciones públicas–, y seis guionistas, entre los que se encuentran Gracia Querejeta, Daniel Monzón y Elvira Lindo, reflexionan sobre su trabajo. Un número imprescindible para comprender los entresijos de nuestro cine actual.

CINEMANÍA Número 53. 500 pesetas

Este número de Cinemanía apuesta por *El corazón del guerrero*, la ópera prima del crítico Daniel Monzón. En esta aventura urbana y medieval está acompañado por Fernando Ramallo, Neus Asensi y el omnipresente Santiago Segura. Además de un suplemento especial sobre los Goya (y una jugosa promoción), puede encontrarse información sobre *American Beauty*, de Sam Mendes, en la que se incluye una entrevista a Kevin Spacey. Los estrenos de febrero, homenaje a Bresson, las cosas de Francisco Rabal, las mejores películas de los noventa y la adaptación de *Plenilunio* por Imanol Uribe son otros de los contenidos de Cinemanía.

ACCIÓN Número 93. 375 pesetas

La apuesta de este número de Acción tiene un nombre: Leonardo DiCaprio, del que se recogen algunas de sus imágenes más impactantes. El protagonista de *Titanic* vuelve, según esta revista, “a las andadas”. Entrevistas a Ventura Pons, Sam Mendes y Tim Burton ponen la actualidad a través de películas como *Segunda Piel*, *American Beauty* y *Sleepy Hollow*. Además de analizar estrenos como *Toy Story 2*, *El coleccionista de huesos*, *Dogma*, *Buffalo 66* o *Santitos*, Acción ofrece los coleccionables de Kevin Spacey y Bridget Fonda además de las fichas de Al Pacino y Judy Garland. El cine clásico es para la mítica *Cowboy de medianoche*.

MERCEDES RODRÍGUEZ

TERESA BERGANZA

COMIENZA SUS CLASES EN LA CÁTEDRA ALFREDO KRAUS

MÚSICA

Jornadas de Piano Ciudad de Oviedo70
Don Carlo de Verdi en el Liceo71
Entrevista a Teresa Berganza72-74
Discos75 Radio y TV76

CONCURSOS CANOROS

A caba de terminar uno de los concursos de canto con más prestigio internacional de los que se desarrollan en nuestro país. Me refiero al Francisco Viñas de Barcelona, que viene celebrándose desde un ya lejano 1963 en que fue creado por el Dr. Jacinto Vilardell en memoria del famoso tenor, que era padre de su esposa. Francisco Viñas abordó un amplio repertorio, aunque hoy nos parezca más que nada ligado a Wagner, cuyo *Parsifal* estrenó en España. Sus opiniones quedaron recogidas en su libro *El arte del canto*. Año tras año el concurso lucha por mantenerse e incrementar su difusión, para lo cual es imprescindible la colaboración de las muchas instituciones que afortunadamente lo apoyan, tanto locales como nacionales. Casi tres mil concursantes pertenecientes a unos sesenta países han desfilado por él, pero más importante aún es la relación de nombres que ha lanzado al estrellato: Vicente Sardinero, Elena Obraztsova, Alicia Nafé, Raquel Pierotti, Dalmacio González, Enedina Lloris, Aprile Millo... Certámenes como éste prestigian los concursos y por ello la organización ha de vigilar escrupulosamente el no caer en corruptelas muy extendidas en este tipo de eventos como aquellas a las que me refiero a continuación.

Quizá sorprendió a más de un espectador la forma en que Carmen Kraus, hermana del desaparecido tenor, se dirigió a la mesa organizadora de la pasada edición del concurso Alfredo Kraus que se desarrolla en Las Palmas. Se quejó de la presencia en el jurado de profesores de canto y agentes artísticos. Realmente se trata de uno más de los males en la música de nuestros días, aunque quizá sea mal de siempre. Profesores y agentes se pelean por hacer valer su influencia a la hora de dotar con premios a sus respectivos pupilos. No es nada extraño, y de hecho hemos podido leer estos días en el programa de mano de la VII Gala Lírica de la RTVE que en la biografía de un joven cantante figure que ha obtenido el primer premio en un concurso que lleva el nombre de un famoso cantante que a la vez es... su profesor de canto y quien elige al jurado. Y se premia y escribe sin vergüenza alguna. Cosas como ésta que pasan en la música serían impensables en otros ambientes de nuestra sociedad. Resultarían materia de escándalo. En la música no, lo anormal se convierte en normal y lo más habitual es encima ocultarlo. Son muchos los intereses que se mueven, no por pequeños menos mezquinos, y nadie quiere comprometerse. ¿Quién va a destapar hechos similares? Sólo el peso de una firma de prestigio puede ser decisiva pero, piensen, ¿cuántas firmas de críticos o musicólogos de prestigio levantan alguna vez alguna liebre? Y, encima, algunos se sorprenden al verse implicados por acción u omisión. **BECKMESSER**

EL MEJOR PIANO EN OVIEDO

A partir de hoy se desarrollarán en la capital asturiana las Jornadas de Piano Ciudad de Oviedo, que se han constituido en una cita obligada para los amantes del teclado. Esta tarde actuará el ruso Gregori Sokolov, quien presentará el mismo programa con el que hace unos días obtenía un marcado éxito en el Ciclo de Grandes Intérpretes en el Auditorio Nacional: Schumann, Froberger y Schubert.

El martes 8, la Orquesta Sinfónica Nacional Checa, dirigida por Paul Freeman, acompañará a Nicolai Demidenko, especializado en la literatura virtuosística de los siglos XVIII y XIX, que abordará el *Concierto n.º 2* de Nicolai Medtner, pianista y compositor nacido en Moscú en 1880 y muerto en Londres en 1951.

El miércoles 9, la misma orquesta y director tendrán como solista a David Lively en el brioso *Concierto para piano* de George Gershwin. El lunes 14, Mihaela Ursuleasa y la Orquesta de Cámara de Padua y el Véneto dirigida por el entrañable maestro suizo Peter Maag ofrecen un monográfico Mozart, con la *Pequeña serenata nocturna*, el *Concierto n.º 27* y la *Sinfonía n.º 40*.

El miércoles 16, Igor Ardasev y los Virtuosity de Praga se dedicarán a la *Malédiction* de Liszt y el *Quinteto para piano y cuerda* de Dvorak, el lunes 21, la histórica vienesa Ingrid Haebler a Mozart y el miércoles 23, Ana Kravchenko y la Orquesta Ciudad de Oviedo con Friedrich Haider a Wagner, Schumann y Brahms.

LULÚ EN VIENA



Berg, retratado por Schönberg

El compositor Alban Berg mantuvo una difícil relación con su ciudad natal, Viena. Considerado hoy como uno de los padres de la vanguardia musical, tuvo que luchar encarnicidamente para lograr la interpretación de sus obras.

Uno de los ejemplos más claros es el que sufrió la que es posiblemente su obra maestra, la ópera *Lulú*. Escrita sobre un libreto propio, inspirado, a su vez, en las tragedias *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora* de Frank Wedekind, su estreno mundial se produjo en el Stadttheater de Zurich el 2 de junio de 1937. A Viena no llegó hasta el 16 de diciembre de 1968, aún en la versión que dejó inconclusa el compositor. Posteriormente, Pierre Boulez presentaría en París la edición terminada por Friedrich Cerha, que se representó con posterioridad en la capital austriaca.

La nueva producción, que se estrena el próximo sábado, está confiada musicalmente a Michael Boder, con puesta en escena del siempre interesante Willy Decker y decorados y vestuario de Wolfgang Gussmann. La joven soprano de origen israelí Anat Efraty dará vida al complejo papel protagonista, acompañada en los papeles principales por Graciela Araya, Franz Grundheber, Jorma Silvasti y Rudolf Mazzola.

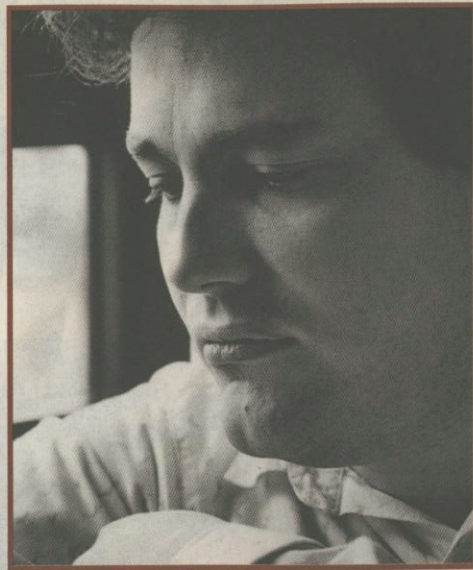
Curiosamente, en esta ocasión se acude nuevamente a la versión original, tal y como la dejó Berg a su muerte, y como defienden algunos estudiosos del tema. Se interpretarán, por lo tanto, los actos primero y segundo completos, seguidos por dos de los fragmentos sinfónicos que integran la *Suite de Lulú*, y que Alban Berg tomó como base para la composición del tercer acto de su ópera. Como se ve, la controversia en torno a esta fascinante obra permanece abierta. **Rafael BANÚS**

MIRADAS DE AUTOR

Tiene mucho interés el programa que el próximo fin de semana presenta la Orquesta Nacional de España en el Auditorio madrileño. En él, Joaquín Soriano interpretará las *Variaciones para piano y orquesta*, compuestas por el polaco Witold Lutoslawski sobre el célebre *Capricho número 24 para violín solo* de Paganini, el mismo que en su día variaron Liszt, Brahms, Szymanowski y Rachmaninov. La obra de Lutoslawski se ha oído bastante en su versión de 1941 para dos pianos, pero no tanto en esta orquestación de 1992.

El programa lo dirige José Ramón Encinar, y eso quiere decir que será coherente y original. Las otras tres obras son también miradas de un compositor sobre otro: la *Toccata vieja en tono nuevo* de Carlos Cruz de Castro sobre Juan Bautista Cabanilles, las *Variaciones para piano y orquesta* escritas por Frederic Chopin a partir del célebre dúo *La ci darem la mano* del *Don Giovanni* mozartiano, y el *Cuarteto con piano op. 25* de Johannes Brahms en la orquestación de Arnold Schönberg.

Todas estas partituras (a excepción de la última de las mencionadas) constituyen una absoluta novedad en el repertorio de la Nacional,



GUY VIVIEN

Encinar vuelve a caracterizarse por su originalidad

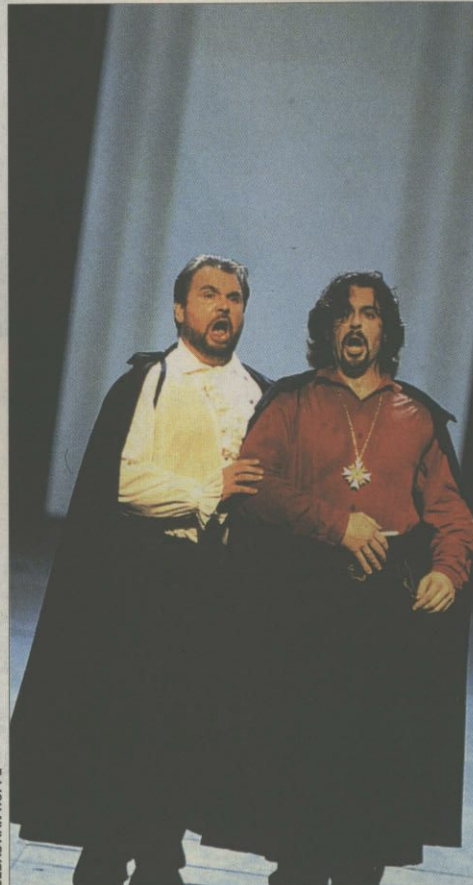
que en estas últimas temporadas se está caracterizando por la incorporación de obras poco tocadas o de una gran dificultad de montaje, como el *San Francisco* de Messiaen o los recientes *Gurre-Lieder*. **A. G.**

GRAN VERDI EN EL LICEO

Uno de los títulos más esperados de esta temporada inaugural del Gran Teatro del Liceo es el *Don Carlo* verdiano, en una coproducción con el Teatro Bellini de Catania que estaba prevista para la temporada 1993-94, y que ahora se recupera. La dirección musical ha sido confiada al maestro francés Jacques Delacôte, eficaz aunque en general poco inspirado, mientras la puesta en escena es de Gilbert Deflo, un buen defensor de la tradición sin caer en lo acartonado, que se ha rodeado, para los decorados y el vestuario, de los casi siempre seguros Ezio Frigerio y Franca Squarciarino.

El primer reparto cuenta, entre sus alicientes, con la lógica presencia de Carlos Álvarez, posiblemente el Posa más brillante de nuestros días (en la foto, en el Festival de Salzburgo con Sergei Larin). A su lado, un sólido equipo formado por Ana María Sánchez, Dolora Zajick, Walter Fraccaro, Roberto Scandiuzzi (que se alterna, como Felipe II, con Paata Burchuladze, quien, a su vez, se alterna con Alexander Anisimov como el Gran Inquisidor). El segundo reparto, también de consistente nivel, está encabezado por Verónica Villarroel, Eugenie Grunewald, Gegam Grigorian y Vladimir Chernov.

Las representaciones darán comienzo el jueves 10 y se extienden hasta el próximo día 25.



SEBASTIAN HOPPE

CITAS DE LA SEMANA

■ La Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña cede esta semana el protagonismo de sus conciertos de abono a la soprano estadounidense Barbara Hendricks. El programa, dirigido por Matthias Aeschbacher, es de carácter ligero: arias de opereta y piezas de musical americano. Ligero no quiere decir falto de atractivo. La cantante de Arizona se encargará, probablemente, de garantizar el disfrute de los abonados a la OBC.

■ Han pasado ya cuatro años desde la muerte de Toru Takemitsu, el gran compositor japonés. El próximo jueves, la Orquesta de Valencia hará sonar su música en el Palau de esa ciudad. El título de esta pieza es muy de Takemitsu, o sea, muy evocador: *De mí fluye eso que llamáis tiempo*. Es una pieza para grupo de percusión y orquesta con la que el Carnegie Hall quiso celebrar su centenario en 1990. En aquella ocasión, tocó la parte de percusión el grupo Nexus acompañado por Ozawa y la Boston Symphony. En Valencia, lo hará el Grupo de Percusión Amores, bajo la batuta de Manuel Galduf. Completa el programa la *Décima sinfonía, en mi menor* de Dimitri Shostakovich.

■ En una temporada en la que por toda España predomina la contundencia de la música rusa, la Orquesta Sinfónica y el Coro de Radiotelevisión Española aportan el próximo jueves el toque delicado de las partituras francesas. Alain Lombard, antiguo titular de la Filarmónica de Estrasburgo y de la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania así como experimentado maestro en los fosos operísticos, dirigirá en el Teatro Monumental la suite de *Pelleas y Melisande* de Fauré y los *Nocturnos* y *El mar* de Debussy.

■ La Universidad Complutense de Madrid suele intentar que las orquestas extranjeras que invita a su ciclo interpreten partituras españolas. El próximo jueves, por ejemplo, anuncia la obertura de *Le portefaix* del valenciano José Melchor Gomis, en los atriles de la Sinfónica Nacional Checa que dirige Paul Freeman.

■ La canaria Gloria Isabel Ramos dirige el jueves en el Auditorio Nacional al Proyecto Gerhard una muy atractiva partitura, el *Requiem* de Hans Werner Henze que los mismos intérpretes acababan de presentar en Las Palmas y en Santa Cruz de Tenerife.

■ El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea presenta mañana, lunes, en el Centro de Arte Reina Sofía, un sugerente recital de piano a cuatro manos a cargo de Miguel Zanetti y Julio A. Muñoz, formado por obras de Coria, Igoa y García Abril, entre otros autores.

Álvaro GUIBERT



BERGANZA DEBUTA EN LA CÁTEDRA ALFREDO KRAUS

“EL CANTANTE NO DEBE IMITAR A SU MAESTRO”

La mezzosoprano Teresa Berganza acaba de hacerse cargo de la Cátedra de Canto Alfredo Kraus en la Escuela Reina Sofía, abriendo nuevos horizontes en su brillante carrera. Alejada ya de los escenarios operísticos, su labor docente se compagina con la actividad concertística, a la que mañana añadirá un nuevo eslabón con un importante recital en el Palau de la Música Catalana de Barcelona.

Para muchos resultaba muy extraño comprender que Teresa Berganza no frecuentara la enseñanza. Con la experiencia acumulada en su intensa vida artística, era un desperdicio. Finalmente, la insistencia de la presidenta de la Fundación Albéniz ha dado sus frutos. “Yo había dado algunas clases magistrales en Santiago de Compostela, pero sin mayor trascendencia”, señala con vehemencia. “Cuando me di cuenta de que me gustaba de verdad la docencia fue en Santander, durante un curso de verano. Después, todo se ha precipitado, a partir del fallecimiento de Alfredo. Paloma O’Shea me lo puso en bandeja y dije que sí. Fue una inspiración. Casi no tuve tiempo ni de pensarlo”.

—Usted ha señalado que siempre ha sido consciente de sus defectos y que se ha pasado la vida luchando contra ellos. Un buen punto de arranque para ejercer como maestro...

—Las cosas que puedo aportar son el resultado de mi esfuerzo, porque siempre he estudiado. Para qué vamos a engañarnos, mi voz tenía un bonito color, pero no era nada excepcional. He conseguido todo a base de trabajar mucho. Por eso sé de qué hablo y tengo puntos de referencia sobre los que preparar mis clases. Además, como he sido muy insegura me he forzado día a día por hacerlo cada vez mejor. Siempre me queda la duda de si lo habré hecho bien. Me habría gustado sufrir menos, pero al menos le he sacado algún provecho.

—¿Cómo trabaja con sus alumnos?

—Cada uno es diferente, aunque la técnica es universal, basada en tres puntos: respiración, apoyo y tratar que la voz sea lo más bella posible. Además, tengo un gran empeño en el fraseo. Pero, individualmente, hay

que trabajar el color de cada uno, desarrollarlo. Los grandes cantantes se descubren por el color de su voz. Cuando no les conoces es que no han sabido configurar una personalidad.

Voces sin solfeo

—Usted es una mujer de carácter. ¿No tiene miedo de que sus alumnos se conviertan en copias suyas?

—El cantante no debe copiar ni al maestro ni a otros cantantes. Para mí el problema principal de los jóvenes de ahora viene de que oyen demasiados discos. No estudian con la partitura, no descubren la música a partir de ésta. Poder leer música es una de las mayores felicidades que tiene un artista porque eres tú mismo el que ve crecer el pensamiento del autor. Aquellos cantantes que tienen que hacerlo todo con un repertorista viven un problema permanente. Todavía hay muchas voces que no saben suficiente solfeo y necesitan a su pianista para montar una obra. Y el cantante es lo mismo que un violinista o un trompeta. No se puede cantar de oído. Es un instrumento, humano si se quiere, al servicio de la música. Cuando yo le reclamo a un director que haga un piano y baje el volumen de su orquesta, puedo hacerlo con criterio porque conozco la partitura completa. Por el contrario,

muchos cantantes se callan y sufren.

—Hay muchos ejemplos de profesores que pueden ser perniciosos.

—Es que el maestro puede llegar a ser castrante si pretende que el alumno sea como él. Insisto en lo que decía antes: aunque la técnica pueda ser la misma, hay que aplicarla individualmente. Luego está el problema de que hay maestros, por llamarlos de alguna manera, que no conocen sus defectos y que si dan clase, los trasladan a sus alumnos.

—¿Qué aspectos cree que faltan en la formación de sus cantantes?

—En cierta medida creo que una educación emocional. Aunque ganemos mucho dinero, no deja de ser una vida muy sacrificada. Cualquier cosa nos afecta. Estamos neurotizados, obsesionados por nuestra voz. Habría que educar también a los que se casan con nosotros. En nuestro mundillo, la convivencia no es nada fácil.

—Parece que en la ópera todo tiempo pasado fue mejor. Al menos así lo transmiten ustedes.

—En los 60 y 70 se vivió una época muy buena. Yo trabajé con los maestros de otra manera a como se hace ahora y creo que era mejor. Tuve experiencias maravillosas con Giullini o Abbado... En mi opinión, el director musical no debe permitir al de escena que el cantante haga tontearías, porque ante todo hay que dar

bien las notas y eso, tirado por los suelos, no siempre es factible. Que conste que tampoco con esto reivindico la época anterior a la mía, porque era aquello de mano en ristre y ¡hala, a cantar! Pero ni eso ni lo de ahora. Los Visconti, Zeffirelli, sabían lo que era la ópera. Ahora vienen del cine o del teatro y no saben en qué consiste la voz. Y los maestros no saben lo que tienen entre manos. ¡Todo suena fuerte! Pero, a menos que la voz sea muy mala, si no se oye en un teatro casi siempre es por culpa del director.

—Usted ha hablado en ocasiones de la falta de ética de sus colegas.

—¡Yo he visto cosas tremendas! En algunos casos, por no perder el caché de la representación, los cantantes salían a escena atiborrados de cortisona. Para mí eso no es ético, aunque al público le pueda dar morbo. En mi caso, sólo en dos ocasiones he anunciado que iba a cantar enferma. Recuerdo en Viena a una muy conocida cantante que, a pesar de estar muy mal, salió a escena con la voz destrozada. Pasé la representación fatal. Luego, cuando acaba, me viene sonriendo, mientras me mostraba su cheque. ¡Y yo, sufriendo! Eso es tomar el pelo al público.

—Quizá entendía que era su profesión y usted lo valora de otro modo.

—Siempre he querido cantar y he vivido sólo para eso. Lo único que me ha gustado de verdad en la vida ha sido cantar. Alfredo me comentaba lo mismo pocos días antes de morir y me dijo: ¡ya no soy la única!

—¿Por qué no participó en la famosa y controvertida gala del Real?

—Por razones personales. Mi homenaje ha sido en vida, queriéndole. Yo acababa de salir de un divorcio, y no quería perder la ocasión de estar con mis nietas unos días. Que conste que

soy de la opinión de que cada uno homenajea como le parece, y a mí me gusta hacerlo en vida. Pero el fallecimiento de Kraus me ha afectado mucho. En algunos momentos lo he sentido como si me fuera a morir yo. Siempre hemos estado muy próximos, aunque no hayamos hecho muchas cosas juntos en el escenario. Me acuerdo que me decía que no me emocionara tanto si quería llegar al final porque eso afectaba a la garganta. La verdad es que tenía razón, que hay que controlar las emociones. Y no por eso se es frío.

—Ciertamente no ha hecho usted demasiados papeles dramáticos.

—Es que si hubiera cantado ciertos papeles, me habría muerto como la Callas ¡Se dejaba el pellejo en la escena! Ha quedado como referente, no nos engañemos. Es verdad que la Callas supo entrar muy bien en el mundo mediático. Cuando ella se comparó a la Tebaldi con aquello del champagne y la coca-cola, estaba preparado. Lo sé de buena fuente, porque estaba a su lado el día que lo dijo. Pero tenía una fuerza dramática enorme. Luego salieron muchas imitándola, pero fueron sucedáneos. —Usted, que ofrece tantos recitales, ¿no piensa que el lied está de capa caída?

—Sí, es posible. Cuando yo empecé, allí estaban la Ludwig, Dieskau, Prey, Los Ángeles... Yo, frente a esos

“¡Yo he visto cosas tremendas! En algunos casos, por no perder el caché de la representación, los cantantes salían a escena atiborrados de cortisona. Para mí, eso no es ético”

monstruos, con 25 años, ya llenaba el Carnegie Hall. Pero después empezaron a hacerlo *light*, metiendo Tositi y esas canciones italianas que no aportan nada. Lo cierto es que los jóvenes no van y los viejos, depende.

Mejorar la educación

—Es probable que, en pleno furor audiovisual, un cantante frente a un piano pueda parecer poca cosa.

—Es un problema de educación. Si el mundo quiere que haya músicos, en el futuro deberá mejorarla. Porque mis nietas hacen convivir las Spice Girls y Ricky Martin con Mozart. Pero, en general, a los jóvenes se les da sólo un tipo de música muy determinado que les acaba empobreciendo.

—Las comparaciones son odiosas, pero muchos cantantes de ópera deberían aprender de muchos artistas del pop a la hora de frasear.

—Pero es que con el micrófono las cosas son muy fáciles. Bastantes problemas tienen los tenores cuando deben colocar su “sol”. Sí, es verdad que muchos tienen que aprender a saber lo que está pasando cuando

cantan, en parte porque no lo viven. Recuerdo que cuando preparaba *Amor y vida de mujer* de Schumann pensé en cómo se siente una mujer con veinte años que acaba de tener un hijo con un amor apasionado y a la que se le acaba de morir su marido. Me dije: ¿cómo se canta esto?, ¿cómo expresarlo? Creo que ése es el camino. Uno de los mayores elogios recibidos en mi vida vino de Christa Ludwig cuando me señaló lo bien que se me entendía todo.

—Ahora que Rossini ha vuelto con fuerza a los teatros se sentirá muy bien por haber ayudado a recuperarlo.

—Es que tenía la facilidad, la agilidad para hacerlo. Mi meta ha sido ser fiel a la partitura... Mi meta en la música y mi desgracia en la vida privada.

—¿Cómo ve el salto que se está viviendo en la lírica española?

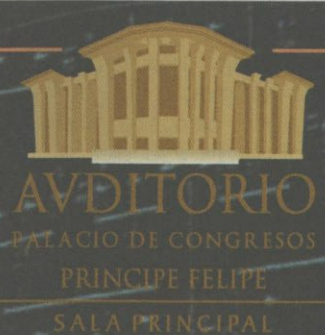
—Va en proceso de normalización. Antes hubo una época en la que casi te desprestigiaba cantar en España. Como en Francia o en Alemania se ensayaba durante un mes y aquí en una semana se despachaba todo, fuera se veía mal. Puedo hablar así

porque me siento muy madrileña y española. Hasta tengo mi residencia fiscal aquí. Que conste que pregunté para censarme en Andorra, pero había que decir tantas mentiras que no estaba dispuesta. La conciencia es muy importante y yo diré la verdad hasta que me muera.

—¿Qué le queda aún por hacer? ¿No quería volver a la ópera?

—Es que he vivido una vida tan salvaje, tan bonita como artista, que me siento muy compensada. A lo mejor sí me gustaría hacer un disco de boleros y de canciones francesas o italianas, a lo Modugno. Lo que no tiene ningún interés es que vuelva a la ópera. A lo mejor podría hacer alguna barroca. Pero casi prefiero que no, para que no digan: “la Berganza canta esto porque ya no puede hacer otra cosa”. Para ese esfuerzo asumo un ciclo liederístico nuevo. Es más gratificante... (Se queda pensando) A lo mejor sí hay una cosa que me gustaría cantar: la Condesa de *La Dame de Pique* de Chaikovski... Pero cada edad tiene sus claves. Cuando veo a grandes nombres afrontando ciertos papeles en su sesentena, con la voz rota, el fiato corto, siento una profunda pena y no quiero que los demás la sientan por mí. También me gustaría dirigir un taller de ópera. Pero con todos los poderes, como un ministro.

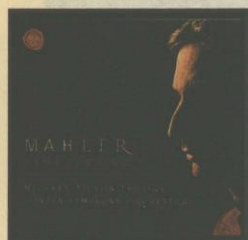
Luis G. IBERNI



IX Jornadas Internacionales de Piano Ciudad de Oviedo

6 al 23 de febrero, 2000

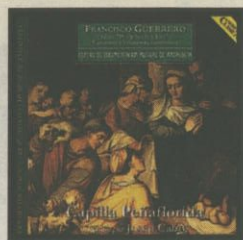
<p>6 de febrero Gregori Sokolov. Piano</p>		<p>16 de febrero Virtuosi di Praga Igor Ardasev. Piano Oldrich Vlek. Director</p>
<p>8 de febrero Orquesta Nacional Checa Nikolai Demidenko. Piano Paul Freeman. Director</p>		<p>21 de febrero Ingrid Haebler. Piano</p>
<p>9 de febrero Orquesta Nacional Checa David Lively. Piano Paul Freeman. Director</p>		<p>23 de febrero Orquesta Sinfónica "Ciudad de Oviedo" Ana Kravchenko. Piano Friedrich Haider. Director</p>
<p>14 de febrero Orquesta de Cámara de Padua y Véneto Mihaela Ursuleasa. Piano Péter Maag. Director</p>	<p>Localidades a la venta La Nueva España</p>	<p>Fundación de Cultura AYUNTAMIENTO DE OVIEDO</p> <p>UNIVERSIDAD DE OVIEDO Vicerrectorado de Extensión Universitaria</p>



GUSTAV MAHLER:
Sinfonía nº 7. Orquesta
Sinfónica de Londres.
Michael Tilson Thomas.
RCA 09026 63510 DDD

El cúmulo de contrarios, nada insólito en el compositor, que reúne esta sinfonía –quizá la menos tocada de Mahler– plantea dificultades interpretativas que pocos directores aciertan a resolver. En disco podríamos citar a Horenstein, Scherchen, Neumann, Gielen o, muy modernamente, Rattle. Y, naturalmente, Bernstein, de quien se dijo en su día que el también americano Michael Tilson Thomas (1944) era sucesor.

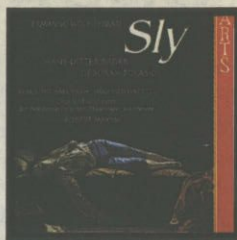
De las grabaciones más recientes de esta sinfonía, la que ahora comentamos es de las más logradas. La batuta revela un claro sentido del fraseo mahleriano, que sabe delinear con sagacidad, aplicando el rubato justo y el portamento que siempre reclama la escritura del autor. Por otro lado, hay en esta recreación una buena dosificación de volúmenes y una agresividad tímbrica bien planificada, que alcanza su cénit en el difícil pasaje del desarrollo del primer movimiento, que comienza con una nota aguda tremolando de los violines en pianísimo con las trompetas agudas contestadas por las maderas. Es uno de los minutos mejores de Mahler, como dice Michael Steinberg, un instante que desemboca en una maravillosa y extasiada repetición del tema lírico. **A. REVERTER**



FRANCISCO GUERRERO:
Misa Puer natus est.
Capilla Peñafloreda.
Josep Cabré. Almaviva
DS-0126 DDD

Es siempre un placer volver a escuchar la música del sevillano Francisco Guerrero en un momento discográfico que tiende cada vez más a la especialización y al descubrimiento de compositores olvidados, sin plantearse la calidad o la riqueza que esos músicos puedan aportar a lo ya conocido.

Así, con esta grabación nos reconciliamos de nuevo con uno de nuestros polifonistas más emblemáticos y con una música que no ha perdido un ápice de su belleza. La Misa *Puer natus est* se alterna con villancicos dedicados a la Natividad, a excepción de *Al resplandor de una estrella*. La maestría de Guerrero, su extraordinaria capacidad para combinar música y texto –ya sea en latín o en lengua vernácula– nos llega en todo su esplendor gracias a la magnífica interpretación de la Capilla Peñafloreda, dirigida por Josep Cabré. Son excelentes la articulación del texto, la afinación y el empaste de las voces, y es de lamentar que, contando con grupos como éste, las grabaciones de música española interpretada por nuestros músicos sigan siendo tan escasas y, en general, poco valoradas. Esperemos que el Centro de Documentación Musical de Andalucía siga editando su patrimonio. **A. MATEO**



E. WOLF-FERRARI: *Sly.*
Bader, Polaski, Reeh.
Ópera de Hannover.
Robert Maxym. 2 CD's
Arts 47549-2 DDD

He aquí una ópera prácticamente desconocida en nuestro país, que dejará de serlo cuando se presente en el Liceo gracias a un José Carreras que la ha tomado como título estelar en su última etapa. No tiene nada de extraño, puesto que, aunque la parte de tenor tenga algunos momentos tirantes en el agudo, se aviene muy bien a sus características vocales. Además, la obra mantiene una tónica general que puede resultar atractiva para el público gracias a su mezcla entre Puccini, el cabaret de Weill y el musical.

No es una ópera cómica al estilo de otras de su autor, aunque su argumento lo pueda parecer: una broma pesada que un noble le gasta a Sly, haciéndole creer que puede aspirar a la mano de una joven aristócrata, y que acaba con el suicidio del protagonista, al no poder soportar la vuelta a su auténtico "yo".

La versión proviene de una de las esporádicas resurrecciones que tuvo la obra en los 80. Por entonces, Deborah Polaski no era aún una soprano conocida, pero ya daba muestras de su talla en el repertorio dramático. El tenor Hans-Dieter Bader se mostraba valiente y más que válido. La dirección de Maxym es muy vibrante. **G. ALONSO**

TRES HERMANAS DE HOY

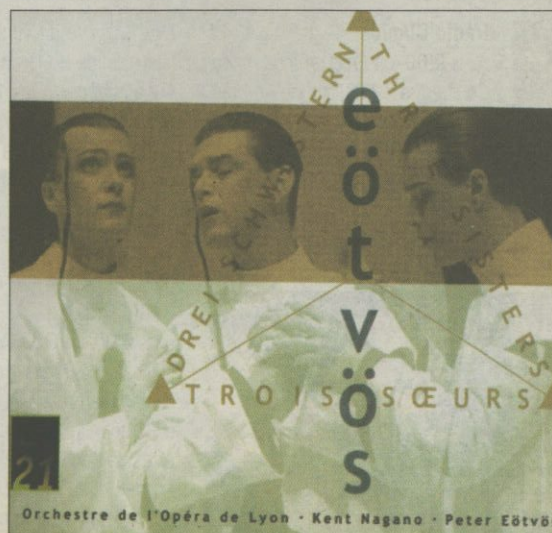
PETER EÖTVÖS: *Tres hermanas.* Alain Aubin, Vyatcheslav Kagan-Paley, Oleg Riabets, Albert Schagidullin, Gary Boyce, Nikita Storojev, Wojtek Drabowicz, Dietrich Henschel, Denis Sedov, Peter Hall. Orquesta de la Ópera de Lyon. Kent Nagano y Peter Eötvös. 2 CD's Deutsche Grammophon 459 694-2 DDD

Desde su estreno mundial en la Ópera Nacional de Lyon, el 13 de marzo de 1998, *Las tres hermanas* del húngaro Peter Eötvös, nacido en 1944, fue saludada como una de las mayores contribuciones a la ópera contemporánea, como corrobora el presente registro, efectuado en vivo precisamente en el lugar mismo de su creación.

A partir de la célebre obra de teatro de Anton Chejov sobre una familia que representa un mundo en descomposición, el compositor y el escritor alemán Claus H. Henneberg han planteado una obra enormemente original, en la que la misma historia se cuenta tres veces, desde el punto de vista de dos de las protagonistas, Irina y Masha, y del hermano de ambas, Andrei. El uso de cuatro contratenores para encarnar a las cuatro mujeres –las tres hermanas y su cuñada–, añade un elemento irreal a la plasmación de sus deseos y frustraciones, mientras cada personaje está asociado a un instrumento particular. La orquesta en el foso se ve completada, en los momentos de mayor dramatismo, por otro conjunto fuera de escena, y toda la composición rezuma una considerable fuerza teatral.

Otra de las bazas para la fortuna de la obra es la calidad de la versión. Kent Nagano se muestra una vez más extraordinario traductor de la música de nuestro siglo (apoyado por el propio autor en la orquesta invisible), y todos los cantantes (con mención especial para los contratenores) se entregan hasta la extenuación.

No es una obra fácil en una primera escucha. Sin embargo, el último compacto incluye una breve guía para la audición, en inglés, francés y alemán, con los principales motivos de la composición. **Rafael BANÚS**



LA MÚSICA EN LAS ONDAS

REVISTAS

AMADEUS

Número 81. Enero, 2000.
1.250 pesetas

En portada, Miguel Sánchez, director del grupo Alia Música. El intermezzo de Pergolesi *La serva padrona* es uno de los temas centrales de este número. Además de incluirse el disco compacto con la excelente versión dirigida por Antoni Ros Marbá y protagonizada por Carmen Bustamante y Renato Capecchi, se ofrecen una guía de la audición de la obra, el texto completo de la misma en su traducción castellana y un retrato del compositor, donde se analiza su trabajo tanto en la ópera seria como cómica. La revista presenta también una entrevista con el autor polaco Krzysztof Penderecki, en la que afirma que "Las vanguardias musicales no existen", y otra con el pianista español Pedro Carboné, así como un dossier sobre los luthiers de Cremona, entre otros temas.

RITMO

Número 716. Febrero, 2000.
995 pesetas

El joven y brillante pianista cubano, nacionalizado español, Leonel Morales es protagonista de la extensa entrevista del mes que publica la decana de las revistas musicales españolas. El entorno de opinión se centra en un tema tan candente como la ópera, y se pregunta si es un acto social o un espectáculo. El apartado de compositores fuera del circuito está dedicado al autor italiano Giacinto Scelsi, nacido en 1905, un músico de refinada sensibilidad. Las extensas páginas destinadas a la crítica discográfica analizan el primer recital de arias de ópera del barítono malagueño Carlos Álvarez y la reciente grabación de *La Dolores* de Tomás Bretón, protagonizada por Elisabete Matos y Plácido Domingo. Además de las habituales secciones de actualidad, ópera, voces, reportajes, la cara oculta del músico y otras, la sala de audición plantea un tema bastante controvertido y hasta hace poco tabú: la música y la masonería.

DOMINGO 6

Radio Clásica

A las 8'00, *Las cantatas de Bach*. A las 9'00, en *Producción propia*, Alexander Vasiliev (violín) y la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias dirigida por Maximiano Valdés interpretan a Chaikovski y Stravinski. A partir de las 11'00,

Día especial con motivo de los 125 años del nacimiento del pianista Ricardo Viñes. A las 13'00, *Viñes al piano* (grabaciones históricas realizadas en los años 30). A las 14'00, *El París de Viñes*. A las 16'00, recital del pianista Pedro Espinosa en el Palau de la Música Catalana en 1976. A las 17'00, *La música española en el primer tercio del*

siglo XX. A las 19'00, ciclo *Ricardo Viñes. El piano en el siglo XX*. Recitales ofrecidos por Gustavo Díaz Jerez, Francisco San Emeterio y José Enrique Bagaría en el Auditorio Manuel de Falla de Granada en 1999. A las 0'00, en *Música viva*, obras de Kagel y Nono por la Sinfónica de la Radio de Baden-Baden dirigida por Michael Gielen.

LUNES 7

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Primavera Concertística de Lugano 1999. Obras de Beethoven, Debussy, Albéniz, Chopin, Turina y Lecuona por Daniel Barenboim (piano). A las 12'30, en *A mi manera*, selección de *Romeo y Julieta*

de Berlioz por Jessye Norman, John Aler, Simon Estes, Coro Westminster y Orquesta de Filadelfia dirigidos por Riccardo Muti. A las 15'00, en *Producción propia*, recital de la soprano Carmen Serrano en el Gran Teatro de Córdoba. A las 18'00, en *Música en el aire*, selección de *Zorba* de Mikis Theodorakis y *Locura de amor* y *Alba de América* de Juan

Quintero. A las 19'30, en *Música y pretexto*, *Seis canciones* de Grieg y *Serenata* de Roussel. A las 20'25, en directo desde el Instituto de Música Croata de Zagreb, *Temporada de Conciertos de Euroradio: Música antigua*. Obras de Patricij, Skjavetic, Jelic, Cecchini y Lukacic. A las 23'00, en *Ars canendi*, herencias: Lemnitz-Grümmer.

MARTES 8

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Primavera Concertística de Lugano 1999. Conciertos de Corelli, Geminiani, Locatelli y Vivaldi por Europa Galante, con **Fabio Biondi** (violín y dirección). A las 15'00, en *Producción propia*, la Orquesta

Sinfónica de Galicia dirigida por Víctor Pablo Pérez interpreta a Marcial del Adalid, Gaos, Montes, Veiga y Baudot. A las 21'30, desde el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *VI Ciclo de Lied*. Obras de Glinka, Mahler y Rachmaninov por Dmitri Hvorostovsky (barítono) y Mikhail Arkadiev (piano). A las 23'00, en *La hora española*, especial Manuel Castillo.



MIÉRCOLES 9

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival de Rávena 1999. *Segunda Sinfonía ("Resurrección")* de Gustav Mahler por Anna Netrebko (soprano), Olga Borodina (mezzo), Coro y Orquesta del Teatro Kirov de San Petersburgo

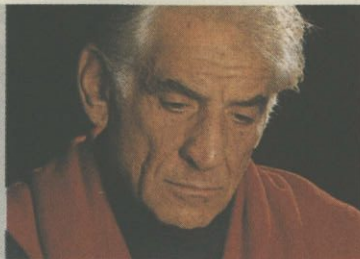
dirigidos por Valery Gergiev. A las 14'00, en *Iberoamérica*, obras de Jesús Bal y Gay y Eduardo Toldrá. A las 15'00, en *Producción propia*, ciclo *Solistas para el Nuevo Milenio* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. Composiciones de Brahms, Beethoven, Granados, Castillo y Falla por Jesús Perianez (piano). A las 18'00, en

Música en el aire, obras de Lalo, Martinu, Nin y Siemens. A las 19'25, en directo desde la Fundación Juan March, ciclo *La voz en el siglo XX*. María Aragón (mezzosoprano) y Fernando Turina (piano) interpretan a Kurt Weill. A las 23'00, en *La hora española*, obras de Torres y Lliteres en versión del conjunto Al Ayre Español.

JUEVES 10

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Primavera Concertística de Lugano 1999. Obras de Falla, Debussy, Ravel y Boccherini/Berio por la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por Luca Pfaff. A las 18'00, en *Música en el aire*, selección de



On the Town, comedia musical de **Leonard Bernstein** dirigida por Simon Rattle. A las 19'50, en directo desde el Teatro de la Zarzuela, *El juramento* de Joaquín Gaztambide, con la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida por Miguel Roa. A las 0'00, en *Grandes ciclos*, continúa la serie dedicada a la obra de Johann Sebastian Bach.

VIERNES 11

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Conciertos del Castillo de Ambras, en Innsbruck, 1999. Composiciones de Clemens, Souliaert, Lupi, Desprez, Orlando di Lasso, Arcadelt y otros por el Cuarteto Egidius. A las 13'00, en *Álbum de discos*,

Don Quijote de Richard Strauss por la Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Adrian Leaper. A las 15'00, en *Producción propia*, el Trío de Praga en el Palacio de Viana de Córdoba. Obras de Haydn, Beethoven y Dvorak. A las 19'30, en *Cuatro siglos de ópera*, selección de *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. A las 20'00, en

directo desde el Teatro Monumental de Madrid, el Coro y la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigidos por Alain Lombard interpretan *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré, *Nocturnos* y *El mar* de Claude Debussy. A las 23'00, en *La hora española*, obras de tema hispánico de los compositores italianos Castelnuovo-Tedesco, Nono y Petrassi.

SÁBADO 12



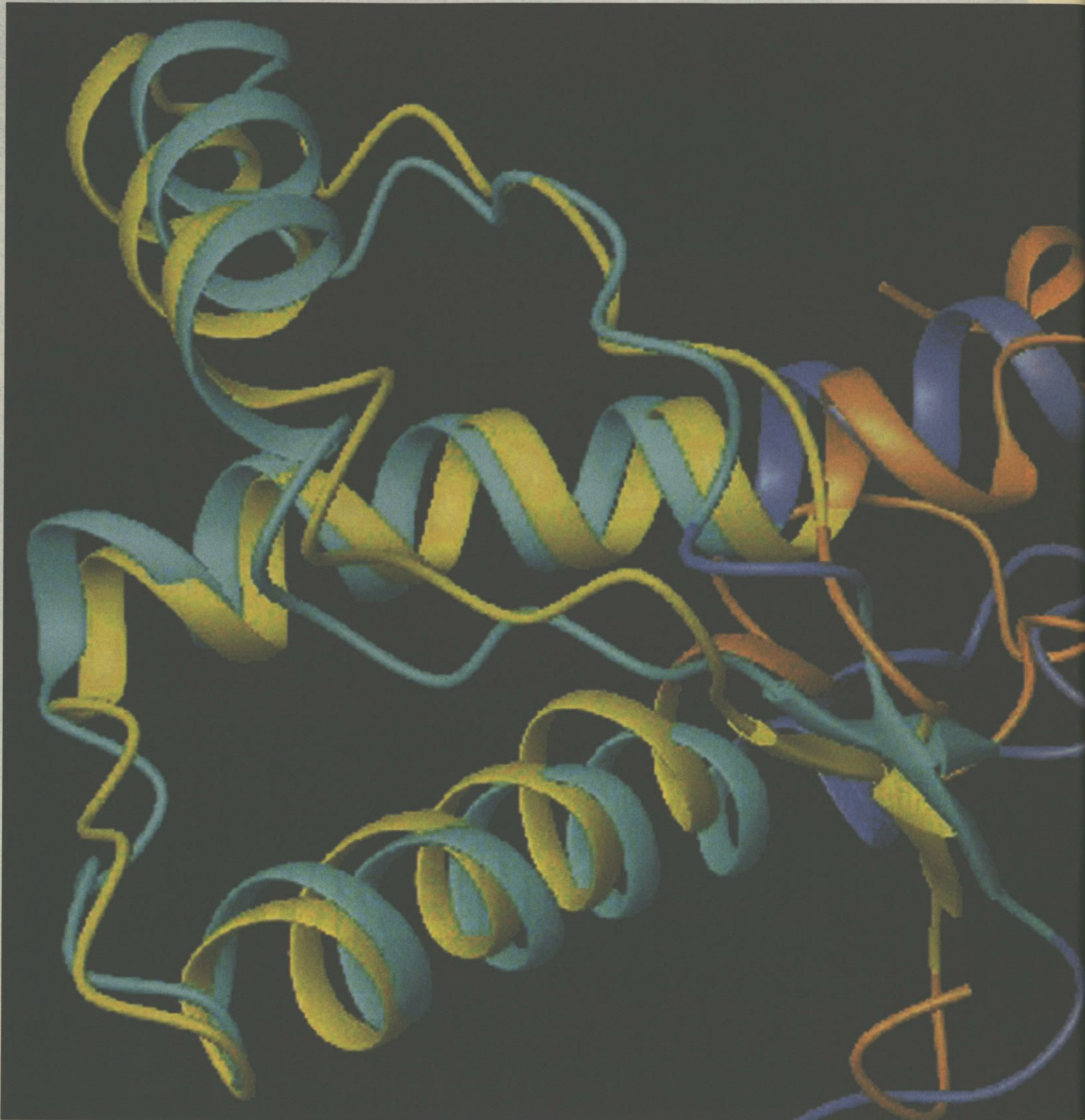
Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Orquesta Sinfónica de Barcelona dirigida por Lawrence Foster interpreta a Beethoven. A las 12'00, en directo desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obras de Krenek, De Pablo, López López y Bartok por solistas de la Sinfónica de RTVE. A las

16'00, en *El mundo de la fonografía*, conciertos de los "hombres del cine" (Rozsa, Waxman y Rota). A las 19'00, en *El fantasma de la ópera*, homenaje a Martti Talvela y *Temporada de Ópera de Euroradio*. Desde la Royal Opera House Covent Garden de Londres, *La clemenza di Tito* de W. A. Mozart, protagonizada por **Vesselina Kasarova**.

LA PROTEÍNA AGENTE DEL MAL DE LAS VACAS LOCAS

EL PRIÓN DEJA ENTREVER



UN LADO BUENO

Al prión se le considera la forma de proteína más inquietante desde que se supo que causa el llamado mal de las Vacas Locas y varias enfermedades humanas neurodegenerativas. Esta cualidad supuso una revolución en la historia de las infecciones, por cuanto jamás se había pensado que una proteína podía contagiar; sin embargo, no es el único atributo del prión: según se ha descubierto recientemente, su presencia, más extendida de lo pensado, puede tener un papel benéfico en algunos organismos y quizás en los seres humanos.

Hasta hace unos años, el conocimiento de las enfermedades infecciosas descansaba en una idea venerada como dogma: las infecciones únicamente podían transmitirlas organismos dotados de ácido nucleico. Se pensaba de tal manera por entenderse que una infección consiste básicamente en la multiplicación de la información genética (ADN o ARN) de un agente invasor en un cuerpo invadido. Pero a mediados de los años 90, esa concepción comenzó a derrumbarse: el mal de las Vacas Locas demostró que una proteína también podía contagiar una patología infecciosa.

No cualquier proteína, por supuesto; sino una muy especial, localizada mayoritariamente en el cerebro, de estructura retorcida y con una habilidad para tomar peligrosas las moléculas de proteínas normales, al inducirles a cambiar de forma. De ahí su nombre, prión, una sigla formada por los términos ingleses "proteinaceous infectious particles" (partículas proteínicas infecciosas).

A tal conclusión se llegó después de fracasar las explicaciones normales para el Mal de las Vacas Locas, que irrumpió en Gran Bretaña y produjo un pánico alimentario que aún perdura. La incapacidad para dar cuenta de la extraña enfermedad vacuna, la encefalopatía esponjiforme, desacreditó a las autoridades sanitarias, políticas y científicas. Sólo un

experto estadounidense, Stanley Prusiner, aventuró que podía tratarse de una proteína.

Su herética afirmación suscitó un pequeño escándalo entre sus colegas, pero en 1997 la Academia sueca le otorgó el Nobel de Medicina "por su pionero descubrimiento de un nuevo género enteramente nuevo de agentes patológicos y la dilucidación de los principios subyacentes de su modo de acción".

250 aminoácidos

Prusiner determinó que esta proteína está formado por unos 250 aminoácidos organizados en una suerte de cadena de abalorios. Sin embargo, esta cuerda no mantiene su forma lineal, sino que las propiedades de los diferentes amino-

ácidos fijan que la proteína adquiera la forma retorcida que la caracteriza. Esa especial configuración es la que dicta su función.

A partir de entonces la pista de los priones no ha cesado de hacerse más y más visible. Una patología propia de ovejas y cabras ("scrapie"), resultó estar relacionada. Igual ocurrió con la enfermedad del cansancio crónico de alces y ciervos; y la encefalopatía transmisible del visón.

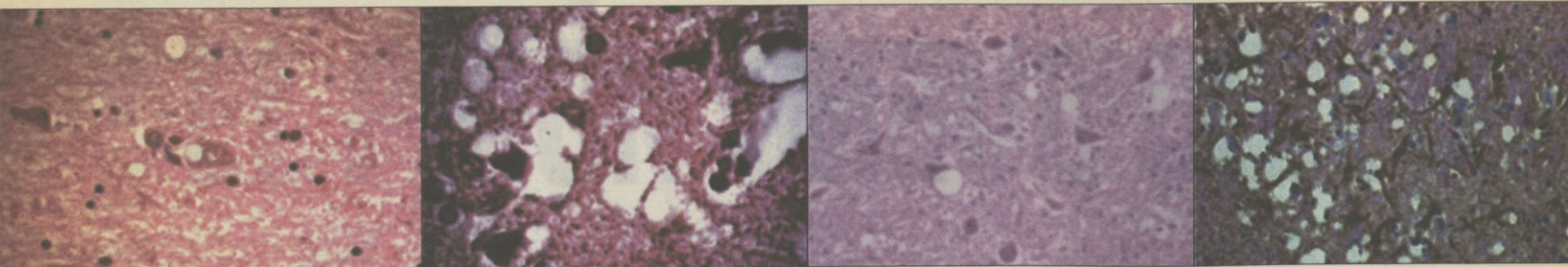
En humanos se detectó su presencia en el "Kuru", un mal observado en poblaciones papúas de Nueva Guinea; en una forma rara de Creutzfeldt-Jakob; en la enfermedad de Gertsman-Straussler-Scheinker; y en un tipo fatal de insomnio, atribuido a un trastorno genético que se trasmite de generación en generación.

En todos los casos se manifestaba mediante una enfermedad degenerativa del cerebro, con pérdida de las facultades psico-motoras. Las autopsias mostraban a los cerebros afectados plagados de vacuolas o pequeños agujeros, con aspecto de esponja. Todas tienen en común una incubación lentísima, de décadas.

El prión maligno se trasmite habitualmente por contacto (trasplantes, transfusiones, ingestión de carnes infectadas). Eso se vio claro en las «vacas locas», animales alimentados con los despojos de otros vacunos; y en el «kuru», frecuente en pueblos aficionados al caniba-

Los priones se asocian a patologías como el "Kuru", una forma rara de Creutzfeldt-Jakob; la enfermedad de Gertsman-Straussler-Scheinker y un tipo fatal de insomnio crónico

Estructuras de un prión humano (de mayor tamaño) y de priones murinos (más finas), donde se aprecia su forma helicoidal distintiva



Cerebro humano afectado por la enfermedad de Creutzfeldt-Jakob y por el Kuru; cerebro vacuno con el mal de las "Vacac Locas" y cerebro de oveja afectado por "Scrapie". La formación de vacuolas, común en todos estos tejidos cerebrales, es un rasgo característico de las encefalopatías espongiformes asociadas a los priones.

lismo (en dichas poblaciones la afección desapareció tan pronto dejaron de comerse a sus semejantes).

Pero también se maneja la hipótesis de que los trastornos necesitan para desarrollarse de una predisposición genética de los organismos invadidos, algo mucho menos estudiado, además de una exposición continuada al prión.

Cuando un prión maligno entra en contacto con uno normal, lo refuerza y éste, a su vez, hace lo mismo con un tercero, creando un efecto dominó. Estas proteínas aparentemente inútiles se acumulan en vacuolas o vacuolas celulares, hasta que revientan y matan a la célula.

A la vista de las ramificaciones, no sorprende que el prión se haya convertido en el objeto de estudios de científicos de todo el mundo, ávidos por desentrañar los misterios de la proteína que derribó un dogma de la biología. En esa senda se inscribe la investigación dada a conocer en uno de los últimos números de la revista «Cell». En sus páginas un equipo de la Universidad de San Francisco (EE UU) ha sugerido que una proteína similar puede cumplir un papel benéfico en algunos organismos, y posiblemente en los seres humanos.

Los estadounidenses llegaron a esa conclusión después de encontrar rastros de priones en especies de levaduras separadas por más de 300 millones de años de evolución. Como los rasgos conservados a través de largos períodos tienden a facilitar la evolución, dedujeron que los priones pueden cumplir alguna función importante de cara a la supervivencia de las levaduras.

¿En qué consiste exactamente esa función? En el artículo publicado en «Cell» se argumenta que la capacidad de una célula para for-

LA EPIDEMIA EN CIERNES

Hasta el momento han muerto 50 personas de la variante del Creutzfeldt-Jakob (48 en Gran Bretaña, una en Francia y otra en Irlanda). Nadie sabe cuántas más morirán por culpa de los priones en las próximas décadas por haber comido carne contaminada. Lo cierto es que la epidemia parece más extendida de lo pensado. Aparte del foco británico, donde se sacrificaron más de un millón de vacunos, se han detectado vacas infectadas en Francia, Suiza y Portugal. Visto el cariz que va tomando el asunto, la UE está instando a todos los gobiernos comunitarios a realizar controles exhaustivos de sus ganados (España ha declarado estar libre de la epidemia). El problema es que no existe todavía un test suficientemente preciso para detectar la patología en todos los animales. Ni se tiene certeza completa de cuáles son las partes cárnicas potencialmente infecciosas. Ni tampoco se dispone de tratamiento contra las enfermedades originadas por los priones. Ante tal panorama, las mayores esperanzas se depositan en los avances de la investigación.

mar priones le permite restringir indefinidamente la actividad de una proteína específica, sin perder el poder de restaurar su actividad original.

Mutaciones irreversibles

La hipótesis presenta fuertes implicaciones de cara a la teoría de la evolución. Actualmente, se considera que los cambios hereditarios en las proteínas derivan de mutaciones en el ADN de un organismo. Dichas mutaciones son irreversibles. Sin embargo, los priones son capaces de modificar la función de una proteína sin afectar los genes que la codifican, por lo cual ésta puede volver a su función original de forma espontánea o inducida molecularmente.

Semejante flexibilidad podría redundar en ventajas adaptativas, al ayudar a un organismo a responder más fácilmente a los cambios del medio ambiente. «Una herencia basada en priones permite a un organismo a monitorizar continuamente su entorno y, de un modo

reminiscente a la herencia lamarckiana, responder a los cambios del ambiente y traspasar esas modificaciones a su progenie», apunta Jonathan Weissman, el jefe de los autores del artículo de «Cell».

Palabras mayores, sin duda, pues apuntan contra uno de los principios de la teoría evolutiva, según el cual los rasgos adquiridos por una generación no se transmiten a la siguiente generación. En paralelo, los investigadores han encontrado que múltiples priones pueden propagarse de forma independiente en la misma célula. El dato sugiere que dichas partículas pueden jugar un papel no sólo en la enfermedad sino también en la fisiología normal del organismo.

«Todos los componentes de un organismo cumplen alguna función», apunta a título general María Gasset, investigadora del Instituto de Física Química Rocasolano, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). «Se ha visto que los priones podrían estar implica-

dos directa o indirectamente en muchos procesos de oxidación, lo cual no significa que sea bueno ni malo, pues ello depende de que intervengan de forma equilibrada o no». Gasset matiza que conviene no extrapolar a humanos las observaciones realizadas en levaduras, pues sus priones difieren de los de los mamíferos.

A las revelaciones de los investigadores de San Francisco se suman los hallazgos de otros equipos, que conjeturan que la clave de la acción patológica del prión podría residir en un proceso que induce a la partícula inofensiva a asumir una forma anormal y dañina. Más interesante aún, descubrieron una zona del prión susceptible de inhibir esas transformaciones. Aunque se trata de un hallazgo básico, arroja luz sobre una posible estrategia preventiva de las enfermedades derivadas.

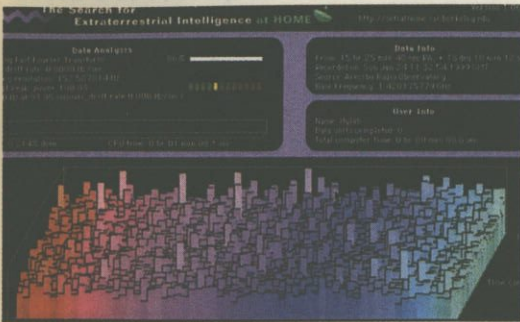
En dirección parecida apuntan los trabajos aplicados a la puesta a punto de métodos diagnósticos que detecten en la sangre los priones anómalos, algo de vital importancia de cara a la contención de la epidemia que parece estarse gestando en Europa. Visto en perspectiva, el descubrimiento de Prusiner ha abierto las esclusas de un ingente caudal de conocimientos sobre un ente totalmente desconocido.

Quizás queden malas noticias por llegar, pero puede que, como suele ser habitual en ciencia, la nueva realidad revele un rostro bifronte y, al final de la desgracia, brote un entendimiento más afinado del mundo que nos rodea, especialmente de enfermedades que nos afligen y hoy parecen completamente impenetrables.

Pablo FRANCESCUTTI

BUSCADOR DE VIDA EXTRATERRESTRE

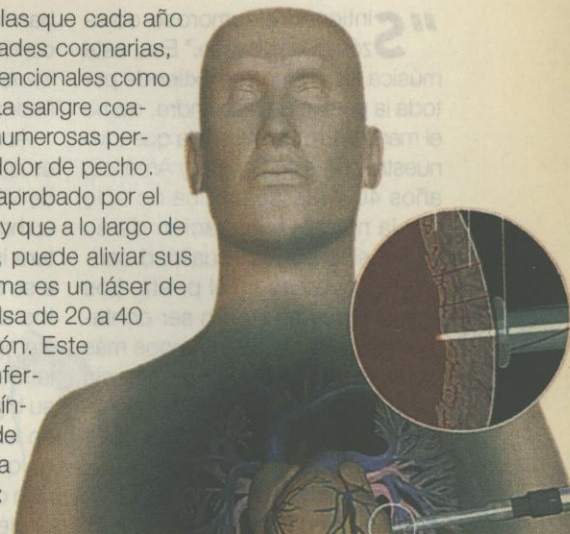
Seguro que nunca había visto un salvapantallas como éste. Actualmente más de un millón de personas participan en el proyecto SETI@home, un buscador de inteligencia extraterrestre (SETI) en la red que funciona desde mayo. Todo lo que necesita para unirse a esta aventura es un PC y una conexión a Internet: Cargue parte de la información recogida por un radio-telescopio y un salvapantallas que usa el tiempo libre de su ordenador para analizar los datos de la transmisión de los resultados después. Distribuir el trabajo hace posible analizar montones de informaciones sin necesidad de tener un gran ordenador. (setiathome.ssl.berkeley.edu).



analizar los datos de la transmisión de los resultados después. Distribuir el trabajo hace posible analizar montones de informaciones sin necesidad de tener un gran ordenador. (setiathome.ssl.berkeley.edu).

LÁSER SALVAVIDAS

Son muchas las personas a las que cada año se les diagnostica enfermedades coronarias, intratables con métodos convencionales como el bypass o la angioplastia. La sangre coagulada en las venas afecta a numerosas personas causándoles fatiga y dolor de pecho. Pero el Heart Laser System, aprobado por el FDA a finales del año pasado y que a lo largo de éste ya será posible su uso, puede aliviar sus síntomas. La clave del sistema es un láser de dióxido de carbono que impulsa de 20 a 40 nuevos canales en el corazón. Este procedimiento no cura la enfermedad, sino que reduce los síntomas de ésta, aumentando de este modo, la calidad de vida del paciente. (Más información: www.plcmed.com).



DYNAFLEX RELAJANTE

Dynaflex no funciona con pilas ni dispone de motor pero a pesar de ello pondrá a prueba su fuerza. Tan sólo apriételo, o actívelo con el dedo gordo para que se ponga en movimiento. Gire su muñeca. Entonces comenzará a acelerarse y vibrar alcanzando rápidamente más de 9.000 revoluciones por minuto. Mientras tanto, su muñeca y su brazo estarán tensos y trabajando contra una poderosa acción giroscópica. De hecho, Dynaflex estará girando internamente tan rápido que querrá escaparse de su mano mientras usted trata de sujetarlo. Se puede utilizar como relajante o para aliviar los síntomas de la artritis, y cuesta 21,95 dólares (3.500 pesetas aproximadamente).



Se puede utilizar como relajante o para aliviar los síntomas de la artritis, y cuesta 21,95 dólares (3.500 pesetas aproximadamente).

VIAJAR SIN ARRUGAS

A partir de ahora podrá viajar sin preocuparse de si en su hotel hay servicio de plancha o no. Las nuevas carpetas de nylon diseñadas especialmente para que la prenda llegue en el mismo estado en que se metió en la maleta le harán la vida más fácil a viajeros apresurados. Dos diseños diferentes –uno para trajes y otro para camisas–, y flexibles –pueden introducirse sin problema en cualquier tipo de maleta o bolsa– hacen de Shirt Portfolio y Suit Portfolio un accesorio imprescindible en su equipaje. Su precio: entre 35 y 60 dólares (5.600-9.600 pesetas, aproximadamente). www.skymall.com.



CASCO VIRTUAL

Los pilotos militares que así lo quieran podrán lucir una nueva imagen al estilo Top-Gun. Esta posibilidad de cambiar de "look" la ofrece un modernísimo casco que dispone de una retina de microvisión virtual. Éste, equipado con un láser y diminutos scanners para proyectar la imagen directamente en la retina del piloto, permite a su usuario ver el espacio aéreo que le rodea. A la vez, aparecen numerosas indicaciones e imágenes digitales de utilidad para el piloto. (Para más información consultar la web: www.mvis.com).



RATÓN ÓPTICO

Lo último en ratones lo presenta Microsoft con el Intellimouse Explorer. Su gran tecnología de recorrido óptico permite alcanzar los 1.500 p.p. Con esta resolución es capaz de detectar los movimientos más sensibles de la mano ofreciendo una máxima precisión para situar el cursor en la pantalla. Además se puede utilizar en cualquier tipo de superficie, lo que permite prescindir de las alfombrillas. Los ratones tradicionales podían perder su precisión al ensuciarse por su cara inferior. Este ratón elimina semejante riesgo. Cuesta 80 dólares (12.800 ptas, aprox.) (www.microsoft.com/hardware).



ALEIXANDRE, EN SU PARAÍSO

"Sintiendo el rumoroso corazón que la invade." Esa, esta música alejandrina se extiende por toda la poesía de Aleixandre, como el mar o la luz. La influencia que tuvo nuestro poeta en España y América, años 40 y 50, se explica no sólo por la natural fascinación de su verso, sino por esa cualidad contagiosa que hay en el poeta. Los grandes poetas suelen ser contagiosos, peligrosos, pero unos más que otros. Vicente Aleixandre, sin duda, es más contagioso que Jorge Guillén, sin que esto quiera decir nada a favor ni en contra de ninguno. Nadie tan contagioso como VA desde Rubén Darío.

Y precisamente con Rubén Darío aprende Aleixandre lo que es poesía (inducido por Dámaso Alonso). Pero el poeta de Velintonia no iba a hacer música ni rima ni poesía formal. ¿Qué es entonces lo que se le contagia del gran Rubén? Precisamente, el crecimiento del verso, la invasión del poema como un Nilo desbordado sobre las extensiones de la prosa, de la vida, de la realidad, "en un vasto dominio". A Aleixandre le nace un poema como una marea, como algo que viene creciendo de ola en ola, de verso en verso, de palabra en palabra. Por eso es injusto hablar aquí de poesía de elaboración, como se ha hecho a veces. Claro que todo buen poema está elaborado, pero esa sensación de luminoso peligro, de vibrante crecimiento, eso no se puede elaborar, eso es la respiración misma del poeta.

Joven, retirado, enfermo, toda la literatura llega a él en manos de Dámaso, que es el mejor conductor de la electricidad poética que ha tenido el siglo. Del calambrazo gongorino de Dámaso nació el 27. Del calambrazo rubeniano de Dámaso nace Aleixandre. Yo, adolescente, no entendía muy bien el parentesco entre el nicaragüense y el sevillano, que tanto patrocina-

ban los textos. Luego he aprendido que son los dos poetas más invasivos del castellano, acompañados de un tercero, Pablo Neruda.

Aceptado esto, lo que sorprende es que tan alta marea vital como la de VA naciese de un ser débil, de un hombre sin biografía, de una criatura interior. Por eso me fui a verle a su casa de Velintonia, como tantos adolescentes de entonces, y siempre recuerdo sus manos prelaticias, su sonrisa un poco rizada, su bigote rubio, sus ojos clarísimos en la sombra, su calva tostada. Y es que los recuerdos se me mezclan con mis visitas a Miraflores, bajo el cielo cercanísimo y derramado del verano, y hay fotos publicadas de cuando paseábamos por el pueblo o nos sentábamos con los viejos, a la sombra del olmo —quizá la olma— de tronco casi milenario.

—Éste es el paisaje de *La destrucción o el amor*.

Y mirando tierras altísimas y águilas de una heráldica salvaje comprendí la geografía del poeta, que en el verso cobra movimiento rítmico y cadencia de página. Se le ha definido como surrealista y en buena medida lo es, llegando a la imagen críptica.

Sólo que Aleixandre es un surrealista del optimismo, así como el surrealismo de Breton y todos ellos es nocturno, agobiado, freudiano y judío. Las maneras son a veces las mismas, pero Aleixandre escribe de día y en París escribían de noche. Nuestro poeta tenía algo de mayor inglés —esa veta anglo que corre por Andalucía, aunque su segundo apellido también es muy español, Merlo. Surrealista de la luz, sólo en sus primeros libros —*Pasión de la tierra*, prosa— juega a una nocturnidad o unos adumbramientos de angustia adolescente: "las viejas respiran por sus encajes".

Contaba a su manera una consulta médica. En una consulta médica lo encontré yo, casi ciego, ya premio Nobel, acompañado de su hermana. Le esperaba esa sombra previa de la ceguera, sí, e hizo en seguida unos poemas y libros donde todo se consuma. Pero el Aleixandre al que uno vuelve siempre es el de *Sombra del paraíso* y *Espadas como labios*, el de la *Destrucción*. Quizá Aleixandre sea el más desesperadamente poeta del 27, con Lorca. Lo suyo, como he dicho al princi-

pio, no es poesía sino respiración. Por eso no vale hablar de elaboraciones. Es lo que dijo el torero: "yo toreo, los demás trabajan". Ahí está la mejor crítica literaria. Siempre hay uno que escribe mientras los demás trabajan. Ése es el que dejará una obra lozana y obstinada, como no sé qué flor. Y esto nada tiene que ver con que Aleixandre corrigiese más o menos. Chaletito de la Universitaria, casona de Miraflores, un hombre que estaba viviendo de su modesta herencia, todo olía a antepasados.

De la poesía no sé si vivió, pero vendía mucho. Yo, como no tenía un duro, robaba libros suyos en las librerías de Valladolid. Sentía como que me pertenecían, que tenía más derecho a ellos que cualquier lector o librero. A Aleixandre lo he saqueado a modo, y lo digo también en el sentido de la escritura, pues, sin hacer yo un mal verso, creo que algo me ha quedado de su párrafo extenso, cuando hace falta, y de su atenuado surrealismo. Nos quedó a toda aquella generación, mayormente, el aprendizaje de que hay que empezar muy alto o muy profundo, no en un término medio que luego ya no se remonta.

"Para ti que conoces cómo la piedra canta".

Así, así. Así arranca *Sombra del paraíso*. Falso y cursi eso de que el primer verso lo dan los ángeles. El primer verso lo da el idioma. Y el primer párrafo. Hay que volar muy alto, como el águila de Miraflores. No conformarse con menos de un alejandrino, aunque sea en prosa. Escribí mucho sobre Aleixandre en las revistas y los periódicos. Siempre me correspondía con generosas cartas de hermosa letra azul. Pedí el Nobel para él con el viento a favor, pues era indudable que un día habían de dárselo. Por poeta, por demócrata, por liberal, por exiliado interior, por su silencio de águila y sus resistencias misteriosas. Sólo salía a veces a la Academia, merendando luego, o antes, en el Lyon, con otros académicos e íntimos. Tenía el sigilo del enfermo y la cautela del poeta. Llevaba mucha tesorería entre las manos.

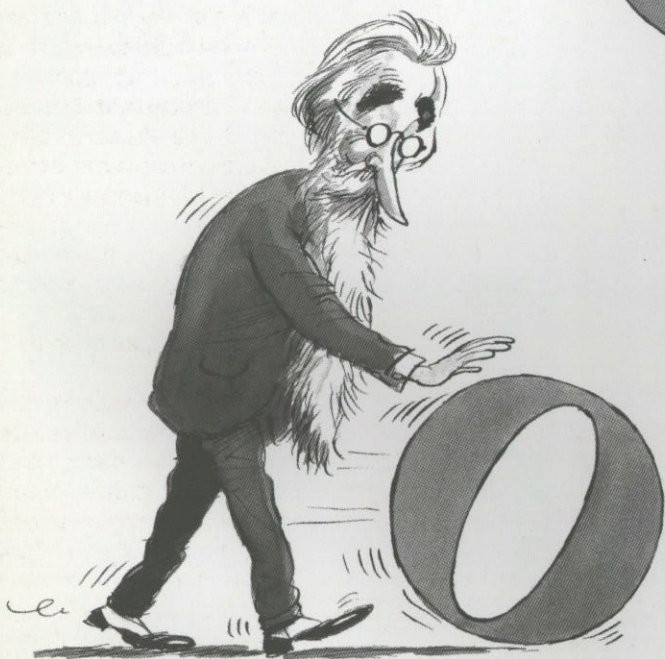
Francisco UMBRAL



Vicente Aleixandre

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

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

que no me permitan llegar a t

Telefonica
MoviStar

Acortamos distancias. Acercamos personas.

