

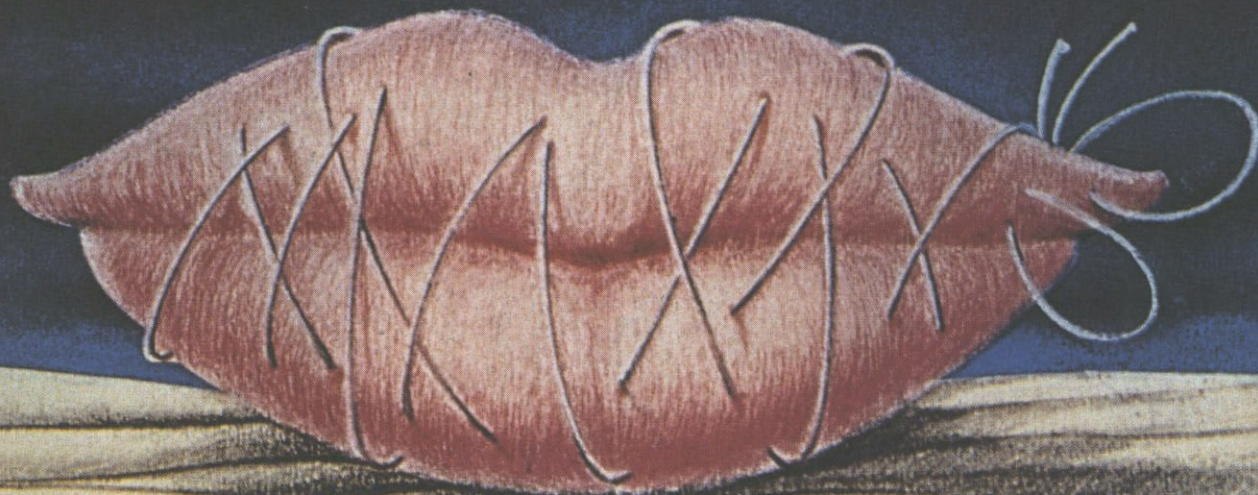
EL CULTURAL

13-19 de febrero de 2000

BUÑUEL

JUAN LUIS BUÑUEL,
BERLANGA, BARDEM,
SAURA, SILBERMAN,
SÁNCHEZ-VIDAL,
JOSÉ BELLO, MÉNDEZ-LEITE
GUBERN, DE LA COLINA,
RABAL, MIGUEL MARÍAS,
TORRES-DULCE, HIDALGO

“ME ADHIERO AL PCE Y ABANDONO EL SURREALISMO”
LA **CARTA SECRETA** QUE BUÑUEL ESCRIBIÓ A BRETON



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

LAS PESADILLAS DE DON LUIS

En su despertar mañanero se miraba al espejo y se reconocía poniéndose una mano en el pabellón de la oreja y accionando el audífono se preguntaba: "Luis, ¿cómo estás hoy, por la mañana? Bien, bien, estoy bien", respondía. En ese reconocimiento estaba implícita la sorpresa del alumbramiento de cada día. "Esta noche he soñado con carnicero, es un sueño recurrente, montones de carne, de grasa... Y tú, ¿qué has soñado?" —me preguntaba. Leí en alguna parte que cuando nos despertamos rompemos la frágil telaraña de los sueños.

Los sueños son evanescentes y al igual que los recuerdos los manipulamos a nuestro antojo; quedan restos de imágenes, sensaciones, terrores ancestrales, miedo a la oscuridad, caídas en el vacío... De sueños, pesadillas y alucinaciones sabía mucho Don Luis. En la oscuridad de la cueva, monos-hombres del año 2000 y del 2001, odisea del espacio, excrutan la negrura de los sueños: sueños eróticos imposibles, escaladas de poder, asesinos que pergeñan terribles crímenes en la oscuridad, pensamientos que anidan venganzas por las humillaciones sufridas... y también remansos de felicidad y placer: playas, desiertos, brumas nórdicas, bosques iluminados; la esperanza en una vida mejor, el amanecer de un nuevo día, tal vez de un nuevo milenio...

Dalí levanta la piel del mar Mediterráneo y debajo, sobre la arena, yacen Luis Buñuel y Federico García Lorca. Los tres serán los protagonistas de mi próxima película en connivencia con Agustín Sánchez Vidal. Será un homenaje irreverente, creo que a Luis le hubiera gustado que fuera así. Me comentaba que decidió hacer cine cuando vio *Tres luces* de Fritz Lang. Hay una fotografía del encuentro de Buñuel con Fritz Lang, no puedo imaginar dos personalidades tan dispares, diría que son los polos opuestos. Cuando estudiaba en la escuela de Cine, me permití el capricho de buscar el nombre de L.

B. en las Historias de Cine editadas en nuestro país: apenas unas líneas, una mención pintoresca del surrealismo, un comentario a veces despectivo, nada. Mientras, un exiliado, mi admirado Manuel Villegas López, se extendía sabiamente hablando de él. En un diario español se comentaba jocosamente la existencia de tres famosos homosexuales españoles: Picasso, Lorca y Dalí... Pocos, muy pocos, conocían su obra, en cenáculos literarios Giménez Caballero proyectaba *Un perro andaluz*. En la antigua escuela de cine se podía ver *Tierra sin pan*, que tan honda huella dejó en mí. El cine de Buñuel era desconocido para los españoles. Hasta compañeros y amigos lo despreciaban. Recuerdo una penosa proyección de *Él*, en donde críticos de campanillas del momento, y algunos amigos, dijeron inenarrables tonterías de esa obra maestra. Pero la vida es así, y como rectificar es de sabios, ahora San Luis Buñuel se entroniza en los altares de una cultura masificada y USA, y durante un año, el famoso año 2000, ése de las catástrofes sin cuento, de los enigmas por resolver, de la virgen de Lourdes y de la ciencia ficción, pasará como una apisonadora sobre su obra y sobre su persona. Muchos dirán que le conocieron bien —yo me adelanto para decir que sólo conocí una peque-

ña parcela de su vida y la amistad que él me regaló—, y en este ágape dirán que tienen la clave de cómo era, cómo comía, cómo bebía, cómo pensaba. Se nombrarán comisiones laudatorias, monumentos, panegíricos... y Luis Buñuel, desde las alturas del centenario, sonreirá, con esa sonrisa suya simpática, cazorra, aragonesa, y soltará alguno de sus terribles consejos amistosos: "Carlos, si me dieran el Oscar, lo arrojaría indignado al suelo y me marcharía". "No hagas nunca publicidad de tu película, eso está bien para los mediocres". "La Palma de Oro de Cannes, nada, nada, nada, malo... El Premio Especial del Jurado, bueno, porque ese premio no está politizado, ni depende de las intrigas. Aunque a mí los premios, ya sabes, vanidad de vanidades..." "La pasión es lo único que lo justifica todo, hasta el más horrible de los crímenes". "Los católicos han inventado la confesión para poder controlar el último reducto de nuestra libertad: la imaginación". "He tenido malos pensamientos", confesaba de chico, atormentado por las llamas del infierno. "¿Qué pensamientos eran esos, hijo?", me preguntaba el cura. "Mujeres desnudas, el sexo, me masturbaba". Hacía un inciso: "Bueno, aquí uno podía decir todo tipo de barbaridades: que en mis pensamientos había matado a mi

Se nombrarán comisiones laudatorias, monumentos... y Buñuel, desde las alturas del centenario, sonreirá y soltará alguno de sus terribles consejos amistosos

padre, que me acostaba con mi madre, que el Papa era..., lo que se te ocurra, etc..." Y el cura, dependiendo de tu pecado, decía: "Son pecados de intención, hijo mío, trata de controlar esos pensamientos malvados... Reza tres padrenuestros y siete avemarías". Todavía oigo su risa de niño malo.

Se peca con la imaginación, en sueños, en el duermevela, cuando uno no es, o se es ese otro yo, que somos todos. Emulando a Pessoa, somos nosotros y otros más. Lo dijo hace muchos siglos el griego Empédocles: "He sido un niño, una mujer, un pájaro y un mudo pez que surge de las aguas". ¿Somos todo eso? Darwinismo antes que Darwin. He utilizado esa frase alguna vez en mis películas, lo leí en un libro de mi admirado Borges. "Marx, Freud y Darwin, ellos han orientado mi vida" —me dijo un día Buñuel—, como a mí.

Ahora otra generación tiene la oportunidad de ver la obra de Buñuel, si tuviera la ocasión les diría a los más jóvenes que vieran sus películas, no como un hito cultural, ni como la obra del santón entronizado bajo palio, sino como la obra de un hombre honesto que supo rescatar del páramo viejas y siempre nuevas ideas, que se enfrentó con los tópicos, que utilizó la imaginación como el arma poderosa que es, dándole vuelos. Ese buceador de nuestras profundidades, nos mostró el camino de un cine renovador y personal, que desgraciadamente olvidamos con demasiada frecuencia.

Carlos SAURA

El libro de bolsillo

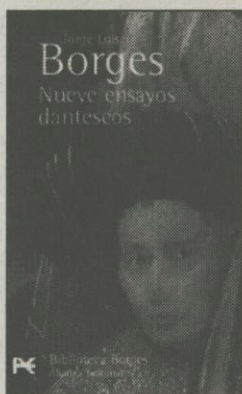
LITERATURA

Arturo Ramoneda
Antología del cuento español
2. Siglos XIX-XX



BIBLIOTECAS DE AUTOR

Jorge Luis Borges
Nueve ensayos dantescos
Siete noches
Libro de sueños



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

Amin Maalouf
León el Africano

Julio Cortázar
Los relatos
1. Ritos
2. Juegos

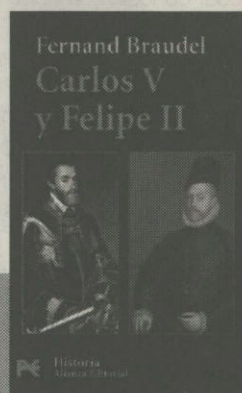
HISTORIA

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



Augusto Frascchetti
Augusto

Fernand Braudel
Carlos V y Felipe II



HUMANIDADES

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

Carlos García Gual
Introducción a la mitología griega



Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid

PORTADA: CARTEL DE "ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO". PRIMERA PALABRA, POR

CARLOS SAURA **3 CINE** CENTENARIO BUÑUEL. CARTA DE BUÑUEL A BRETON:

"ABANDONO EL SURREALISMO" **6-7** FERNANDO MÉNDEZ-LEITE **8-10** JUAN LUIS

BUÑUEL **11** SERGI SÁNCHEZ **12-14** SERGE SILBERMAN **15** AGUSTÍN SÁNCHEZ

VIDAL **16** JOSÉ BELLO **17** JOSÉ DE LA COLINA **18-19** JAVIER MAQUA **20** ROMÁN

GUBERN **21** LUIS G. BERLANGA **22-23** MANUEL HIDALGO **24-25** EDUARDO TORRES-

DULCE **26-27** JUAN ANTONIO BARDEN **28** FRANCISCO RABAL **29** MIGUEL

MARÍAS **30 LETRAS** PABLO NERUDA: OBRAS COMPLETAS, II **33** BENÍTEZ

REYES: ESCAPARATE DE VENENOS **35** "CARAJICOMEDIA", DE JUAN GOYTISOLO **36-**

37 LORENZO SILVA: EL ALQUIMISTA IMPACIENTE **39** ENTREVISTA CON JORGE

HERRALDE, EL ÚLTIMO INDEPENDIENTE **42-45** ÚLTIMA PALABRA: PAULA IZQUIERDO **48**

ARTE CARLOS FRANCO **50-51** DARÍO URZAY **52** PATRICIA AZCÁRATE **52**

JULIO GONZÁLEZ, CUERPOS AUSENTES **53** BERLÍN, CRISOL CULTURAL **54** KCHO **55**

EL ARTE IMPOSIBLE **58** ZONA F **58** A PROPÓSITO DE NONELL **59** "METRÓPOLIS", DE

GEORGE GROSZ, POR TOMÀS LLORENS **60-61** EL ARTE DE ALASKA **62**

TEATRO COMIENZA DANZA VALENCIA **64-65** EL VIEJO LLIURE SE

DESPIDE CON "EL JARDÍN DE LOS CEREZOS" **66-67** "TRAS EL AMOR", DE SOULIER **68**

MÚSICA LÍRICA EN CANARIAS **70** EL VIOLONCHELO DE BEETHOVEN

EN MADRID **71** COROS EN ESPAÑA: ¿ENTUSIASTAS O FUNCIONARIOS? **72-74**

DISCOS **75** RADIO Y TV **76** **CIENCIA** ENTREVISTA A RAMÓN

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

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefónica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

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

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

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

Ilustración

Julián Grau Santos

Críticos

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

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

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

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Impreme Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

“ME ADHIERO AL PCE, DEJO EL SURREALISMO”

La carta que ahora se da a conocer es de capital importancia para el conocimiento de Buñuel y su obra por un doble motivo: precisa con todo detalle las causas políticas e ideológicas por las que se separa del grupo surrealista de Breton y, como consecuencia de ello, explica la deriva hacia el realismo en *Las Hurdes* respecto al surrealismo de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. En efecto: pasar de "simpatizante" del PCE (tal y como se declaraba en sus entrevistas) a "militante" supone un salto cualitativo de tan extraordinaria trascendencia que ya no caben las medias tintas en la interpretación de su ruptura con Breton ni en lo que respecta al documental *hurdano*: si se pone el compromiso por la lucha de clases por encima de la concepción "cerrada" de la poesía se llega a una "forma de expresión menos pura que pueda servir para la propaganda y que llegue a incidir directamente en las masas". Se trataría, pues, de una obra "política", de un manifiesto de "arte comunista" (se disipan como erróneas las perspectivas anarquistas que se han resaltado recientemente), dentro de la misma órbita de pensamiento que por entonces representaban Rafael Alberti, María Teresa León, Josep Renau, César Arconada o Juan Piqueras y que utilizan como órganos de expresión revistas como "Octubre", Nuestro Cinema o Nueva Cultura. Del mismo modo, este documento viene a confirmar la hipótesis de que la irrupción de *Las Hurdes* dentro del panorama artístico español supuso la defenestración del surrealismo como lenguaje de la vanguardia comprometida y la derivación hacia un realismo de raíz española con vocación igualmente vanguardista pero estéticamente impuro. Con todo aún quedarían dos interrogantes por desvelar: ¿cómo entender dicha militancia comunista con la financiación de *Las Hurdes* por parte de Ramón Acín, amigo ciertamente, pero destacado militante anarquista?, ¿por qué no se proyectó, siendo el mismo Buñuel el responsable de la programación, el documental en las sesiones del mítico Pabellón Español de París en 1937?

Javier HERRERA


Era un dato concreto pero no había constancia escrita: Luis Buñuel abandona el surrealismo en 1932 para abrazar la militancia comunista. EL CULTURAL celebra el nacimiento del cineasta argonés con la publicación, por primera vez en España, de la carta que envió a André Breton en mayo de ese año y en la que renuncia a la estética que definió *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*. El texto que reproducimos a continuación es el único testimonio de esta importantísima transformación.

París, 6 de mayo de 1932

Mi querido Breton: Yo no creo que a pesar de mi retraso aún no sea tiempo de, mediante esta carta, tomar posición ante el grupo surrealista y hacer frente a los últimos acontecimientos que han marcado una etapa particularmente grave en el futuro mismo del surrealismo.

Cuando hace algunos años yo quise unir mi actividad a la vuestra, yo veía —además de otras cualidades de orden puramente poético— que el gran consuelo moral, auténticamente subversivo representado por el surrealismo, se levantaba implacablemente contra la podredumbre intelectual de la burguesía de la que yo mismo procedía y contra la cual desde hacía tiempo me había rebelado. El solo hecho de haber unido mi propio devenir ideológico al del surrealismo ha podido conducirme algún tiempo después a adherirme al P.C.E., donde yo veo, tanto subjetiva como objetivamente, una prueba del valor revolucionario del surrealismo,

que mi posición actual es la consecuencia obligada de nuestra colaboración de estos últimos años. Hace solamente algunos meses yo no creía en la posibilidad más que de una contradicción aparentemente violenta entre las disciplinas surrealista y comunista. Así pues, los últimos acontecimientos han demostrado que hoy estas dos actividades parecen ser incompatibles, y de una parte y de la otra. Usted comprenderá que sin mi reciente adhesión al P.C. —con todo lo que representa en el terreno ideológico y práctico— el problema no se plantearía y que yo continuaría trabajando con usted, pero en el estado actual de las cosas no tendría sentido cuestionarse para un comunista el dudar un instante entre elegir su partido y no importa qué otra actividad o disciplina. Yo no me creo muy dotado políticamente y sostengo que mis posibilidades serían más ventajosamente empleadas en el surrealismo pero me falta la convicción de que yo serviría mejor a la revolución entre ustedes que militando en el par-



“Yo no creía en la posibilidad más que de una contradicción aparentemente violenta entre las disciplinas surrealista y comunista. Así pues, los últimos acontecimientos han demostrado que hoy estas dos actividades son incompatibles”

tido al cual, sin embargo, yo tengo [tachado] medios para ayudar.

El hecho de mi separación de su actividad no implica el abandono total de TODAS sus concepciones sino solamente de las que HOY se oponen a la aceptación del surrealismo por el P.C. y que, yo quiero creerlo así, son de orden formal y pasajero. Por ejemplo, poéticamente, no es cuestión que yo pueda tener otras concepciones que las suyas pensando que es imposible hoy mantener una concepción "cerrada" de la poesía por encima de la lucha de clases. Es en esta palabra "cerrada" en la que yo apoyo una posible discrepancia con usted. El mismo valor subversivo de la poesía fuera de este

contenido de clase no podrá ser más que subjetivo sin que esta consideración me impida pensar que, desde el punto de vista emotivo y del amor, el poema "Union Libre" no sea para mí del todo más admirable. Yo no estoy llamado a resolver este difícil problema y entretanto yo me limito a admitir, al lado de la poesía tal como la entendéis o más bien tal y como yo la entiendo según el surrealismo, una forma de expresión menos pura que pueda servir para la propaganda y que llegue a incidir directamente en las masas. Es en

este sentido que a mí me ha gustado siempre el poema "Front Rouge" o al menos su intención.

Antes de acabar esta carta, que he reducido lo justo para decir lo esencial, quiero expresaros igualmente mi desacuerdo total y profundo con los manifiestos y folletos que han seguido a "Misère de la Poésie", y muy especialmente con "Paillasse". Como yo he creído siempre, continuo creyendo en vuestra sinceridad de revolucionario pero esto no impide que, si yo tengo en cuenta las "circunstancias" que han precedido la acusación en L'Huma de vuestro folleto por Aragon, y del sentido "estricto y literal" de dicha acusación, yo no pueda unirme a nada que proceda del grupo surrealista, y que intentaría arruinar la actividad revolucionaria de Aragon cuyo "affaire" dista mucho de haber acabado.

Muy amistosamente suyo,

BUÑUEL

AL COMPÁS DE LOS



Personaje genial y contradictorio, Luis Buñuel dejó una de las filmografías más ricas y apasionantes del siglo XX, entre la que figuran obras maestras como *Un perro andaluz*, *Tristana*, *Belle de Jour* y *El discreto encanto de la burguesía*. A través del testimonio y el análisis de sus principales amigos y especialistas, EL CULTURAL repasa las facetas más destacadas de la personalidad del cineasta y desentraña los motivos fundamentales de su extensa obra. En estas páginas, el crítico y director de la Escuela de Cinematografía de Madrid, Fernando Méndez-Leite, recuerda los acontecimientos más destacados de su dilatada biografía, al tiempo que el primer hijo del cineasta, Juan Luis Buñuel, escribe algunas de sus anécdotas. El crítico Sergi Sánchez repasa

Cuando *Viridiana* ganó sorpresivamente la Palma de Oro del Festival de Cannes casi nadie sabía muy bien en España quién era Luis Buñuel. Yo había visto de pequeño su versión de *Robinson Crusoe* y la había tomado por una película americana. A mis quince años no tenía la menor noticia de *Un perro andaluz*, de *La edad de oro*, de *Las Hurdes* ni de *Los olvidados*. Al año siguiente, en un viaje a Oporto con mis padres ví mi primera película de Buñuel, *La muerte en este jardín* y creo que no la entendí, aunque me dejó muy impresionado la singular belleza de Simone Signoret. Paco Rabal le contó a Manuel Hidalgo que cuando Buñuel le llamó para rodar *Nazarín*, una película que marcaría su vida, apenas sabía nada de Don Luis, que sin embargo había ya hecho algunas de sus

mejores películas en México (*Él*, *El bruto*, *Ensayo de un crimen*, *Susana*): "Buñuel era para mí un español que estaba por ahí, una especie de genio escondido que tenía un éxito muy minoritario y que había hecho unas películas muy buenas que yo no había visto, un tío muy de una élite, que yo no sabía muy bien si era comunista".

El éxito de *Viridiana* le dio a conocer en los círculos de la crítica europea y *El ángel exterminador* y *Diario de una camarera* ayudaron a cimentar su prestigio, pero fue el paso de *Belle de Jour* por el Festival de Venecia lo que propició su elevación definitiva a los altares. Las filmotecas del mundo entero y los cine clubs, todavía en boga, recuperaron sus películas surrealistas de los comienzos y las pequeñas joyas de su etapa mexicana en los años cincuenta. Hoy ya todo el mundo sabe quién fue Luis

TAMBORES DE CALANDA

cada uno de sus títulos junto a las reflexiones de Serge Silberman, productor de sus películas francesas. Los especialistas en la obra buñueliana Agustín Sánchez Vidal, Román Gubern y José de la Colina estudian distintos aspectos de su peripecia existencial, mientras que los escritores Manuel Hidalgo y Javier Maqua comentan, respectivamente, la relación de Buñuel con la literatura y su estancia en Hollywood. Los amigos y compañeros Luis G. Berlanga, Juan Antonio Bardem y Francisco Rabal se detienen en el erotismo, la gloria y el martirio de *Viridiana* y en sus aspectos más personales. Finalmente, los críticos Eduardo Torres-Dulce y Miguel Marías profundizan en la religiosidad del cineasta aragonés y en las luces y las sombras de su última etapa.

Buñuel y la estima por su obra no ha cesado de crecer. En el momento del centenario de su nacimiento, bueno es, sin embargo, recordar algunos datos de su azarosa biografía, condicionada básicamente por tres hechos: su paso por la Residencia de Estudiantes, su encuentro con el surrealismo y su obligado exilio como consecuencia de su posicionamiento a favor de la República durante la Guerra Civil.

Luis Buñuel nació en Calanda (Teruel) el 22 de Febrero de 1900. Era hijo de Leonardo Buñuel y María Portolés. Su padre había recalado en Cuba en 1868 y había fundado allí un próspero negocio de ferretería, en el que vendía también armas y aparatos para barcos. Allí estuvo hasta 1898, fecha en la que regresó a Calanda y se casó con una joven a la que llevaba veinticuatro años. Buñuel fue el primogénito de ese matrimo-

nio. Cursó la enseñanza primaria en el colegio de los corazonistas en Zaragoza, para pasar después, ya en el bachillerato, al colegio de El Salvador, regentado por los jesuitas. Esta educación religiosa dejará una huella poderosísima en la obra cinematográfica de Don Luis, especialmente en títulos como *La Edad de Oro*, *Nazarín*, *Simón del desierto* y *La Vía Láctea*. Terminó el bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza de Zaragoza. Desde sus años de infancia, Buñuel participó en la procesión de los tambores de su pueblo durante las vacaciones de Semana Santa, destacando siempre por su resistencia. Los tambores de Calanda se convertirán con el tiempo en una seña de identidad de la obra buñueliana por su utilización en varias de sus películas, pero muy especialmente por su aportación a la magífica secuencia final de *Nazarín*, en

la que se muestra la toma de conciencia del Padre Nazario, al comprender la inutilidad de su abnegada entrega a la caridad cristiana en un mundo de profunda injusticia social.

Buñuel fue un buen estudiante durante su bachillerato y en el colegio de los jesuitas obtuvo las mejores calificaciones. Sabido es que en la enseñanza tradicional de esta orden religiosa se incluía una así llamada "proclamación de dignidades", en las que los mejores alumnos recibían los títulos de emperador, cónsul, tribunos y ediles, y que en cada curso convivían en perpetua confrontación dos bandos rivales, los romanos y los cartagineses. Luis Buñuel —como después su futuro colega Antonio Drove, que fue emperador del Colegio de Areneros— obtuvo frecuentemente estos ilustres tratamientos, al parecer dentro de la tribu cartaginesa, pero se avergonzaba de ello en una precoz actitud de rebeldía, por lo que trataba por todos los medios de emborronar su expediente académico y así evitar las enojosas proclamaciones de dignidades con sus bandos y medallas. A pesar de ello, Buñuel fue católico prácticamente hasta los catorce años, comulgaba con frecuencia, asistía a misa y rezaba el rosario, mucho antes de proclamarse "ateo, gracias a Dios". En sus conversaciones con Max Aub, el director de *Tristana* contaba que su padre era un liberal del siglo XIX, que iba a misa para dar ejemplo, porque lo consideraba necesario, y que su madre era muy católica y obligaba a sus hijos a rezar los "siete domingos de San José".

Las aficiones infantiles de Buñuel se centraban en las Ciencias Naturales y la Entomología, le gustaba la música y tocaba el violín, el piano y la ocarina, y hasta llegó a formar parte de una orquesta durante sus veranos en Calanda. También le gustaban las armas y los disfraces. La primera película que llamó la atención del futuro cineasta fue un filme de dibujos animados en colores, prota-

gonizado por un cerdo que llevaba faja de comisario y sombrero de copa. Al parecer, era un un cerdo cantarín. Cuando Buñuel decidió dedicarse al cine, su padre, que no había ido al cine en su vida, ya había fallecido, pero su madre se escandalizó porque consideraba el cinematógrafo como un oficio de payasos y saltimbanquis. Un oficio que llevaría a su hijo al reconocimiento universal.

A los dieciséis años Buñuel leyó *El origen de las especies* que progresivamente le llevó a otras lecturas —Marx, Rousseau, Spencer— y finalmente al ateísmo. Sobre este proceso, el director de *Abismos de pasión* le contó a Max Aub: "A los diecisiete años, yo ya no creía en nada. Primero fue una duda, una subyacente desconfianza hacia la existencia del infierno, en la que insistían mucho los jesuitas". En sus estancias en Vega de Pas (Santander) hablaba mucho con su amigo Tomás Pelayo al que hacía partícipe de esa desconfianza. "Como todos los jóvenes de nuestra edad nos masturbábamos. ¿Cómo era posible que por algo tan insignificante tuviéramos que pasar toda la eternidad sufriendo penas inabables? Por ahí empezó la cosa". A pesar de su ateísmo, Buñuel ha conservado a lo largo de su vida una divertida afición a la liturgia, la teología y las vidas de santos, y no es extraño que algunas películas aborden estos temas, como *Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto* o *La Vía Láctea*.

Quando terminó su bachillerato, Buñuel quiso ir a París a estudiar en la Schola Cantorum, pero su padre se negó a pagarle una incierta carrera musical y le envió a Madrid para que cursara la carrera de Ingeniero Agrónomo. En 1917, el joven Buñuel llegó a la capital y se instaló en la Residencia de Estudiantes. Estudió tres años aquella carrera que llegó a odiar por culpa de las matemáticas, y luego se dedicó durante dos años al es-

1900...

22 de febrero, nace Luis Buñuel en Calanda (Teruel).

● 1906-1915. Cursa sus primeros estudios en el Colegio de los Hermanos Corazonistas y el bachillerato en los Jesuitas.

● 1917. Ingresa en la Residencia de Estudiantes de Madrid para estudiar Ingeniería Agrónoma. Allí entabla amistad con Lorca, Dalí y Alberti. Abandona la ingeniería para estudiar Ciencias Naturales. Se aficiona al boxeo.

● 1924. Se licencia en Filosofía y Letras. Se traslada a París y trabaja como asistente de Epstein. Conoce a Jeanne Rucar.

● 1927. Escribe su primer guión, sobre Goya, que no llegó a realizarse.

● 1929. El 2 de abril inicia el rodaje de *Un perro andaluz*.

● 1931. Se estrena en Londres *La Edad de Oro*. En París causa un gran escándalo, suspendiéndose su exhibición.

● 1932. Se aleja del surrealismo para aproximarse al comunismo. Entre abril y mayo rueda el documental *Las Hurdes*.

● 1933. Trabaja en el doblaje de películas de Paramount en París y de Warner en Madrid.

● 1934. Se casa con Jeanne Rucar en París. Nace su primer hijo, Juan Luis.

● 1935. Funda la productora Filmófono con Ricardo Urgoiti. Estrenan *Don Quintín el amargao* y *La hija de Juan Simón*.

● 1936. Se traslada a Francia para misiones de propaganda.

● 1937. Supervisa el montaje de *España leal en armas*, dirigido por Le Chanois. Es enviado por el gobierno republicano a Hollywood como asesor de las películas de la guerra.

● 1939. Nace su hijo Rafael.

● 1941. Ingresa en el MOMA de Nueva York como productor asociado.

● 1946. Se traslada a México.

tudio de los insectos, llegando a la conclusión de que le interesaban más la literatura y la vida de los insectos que su anatomía, fisiología y clasificación, según le contó a su biógrafo Juan Francisco Aranda.

Los siete años que pasó en la Residencia de Estudiantes fueron fundamentales en la formación de Buñuel. Allí se aficionó a toda clase de deportes y ejercicios físicos, cultivó el boxeo, escaló la fachada del edificio y se aficionó a medir sus fuerzas echando pulsos con sus compañeros. Conoció a Ramón y Cajal, a Galdós y a Américo Castro, que le aconsejó estudiar varios cursos de Filosofía y Letras. Se interesó por el jazz, que oía a todas horas en un gramófono que se compró en esa época. Durante un tiempo se hizo vegetariano, caminaba descalzo y comía pan del día anterior. Hizo prácticas espiritistas, trabajó como actor en una versión del Tenorio y se aficionó al cine, impresionado por las películas de los grandes cómicos americanos, entre los que prefería a Buster Keaton. El 19 de Marzo de 1923 fundó, a consecuencia de una borrachera, la Orden de Toledo, de la que formaban parte Pepín Bello, Federico García Lorca, Sánchez Ventura, Pedro Garfias, José Ucelay, Augusto Centeno, como Heraldito y Lulú Viñes, Rafael Alberti, Ugarte, María Teresa León, Urgoiti, Solalinde, Salvador Dalí, Hinojosa, Jeanne Rucar, René Crevel, Pierre Unik, Georges Sadoul y Ana María Custodio. Con Dalí y Lorca forma un trío inseparable. Con el primero iniciará sus actividades cinematográficas en *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*, pero el tiempo y sus cada vez mayores discrepancias ideológicas les alejarán definitivamente. Lorca le inicia en la poesía. En los años 20 Buñuel trató a Dámaso Alonso, Guillén, Alberti, Altolaguirre, Gómez de la Sema y Ortega y Gasset.

Muerto su padre, en 1925 Luis Buñuel llega a París para trabajar en la Sociedad Internacional de Cooperación Intelectual. Allí monta el retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla, que se estrena en Amsterdam con éxito. Entra en contacto con el cineasta Jean Epstein, que le contrata como ayudante de dirección para *Les aventures de Robert Macaire* y para *Mauprat*. Trabaja como actor en la *Carmen* de Jacques Feyder y como ayu-

dante en *La sirene de tropiques* y en *La caída de la casa Usher*. En esa época conoce a Jeanne Rucar, una profesora de gimnasia, que se convertirá años después en su mujer, con la que vivirá hasta su muerte. Buñuel y Jeanne tuvieron dos hijos, Juan Luis, que seguirá los pasos de su padre, y Rafael. En 1927 Buñuel escribe críticas de cine y una obra teatral titulada *Hamlet*. Escribe también su primer guión sobre Francisco de Goya, un proyecto que luego abandonó, como también ocurrió con el realizado para *El mundo por diez céntimos*, adaptación de varios cuentos de Ramón Gómez de la Sema.

En 1928, con el rodaje de *Un perro andaluz*, en colaboración con Dalí, se inicia la carrera de Luis Buñuel como director y su adscripción al movimiento surrealista, que le perseguirá de por vida, a pesar de la variedad que refleja el conjunto de su obra. La relación con Dalí se había enfriado en el momento del rodaje de *La Edad de Oro*, según ha contado Buñuel por culpa de la aparición de Gala en la vida del pintor. Su estreno en París provocó un escándalo que terminó con la prohibición de la película. En 1930 llega a Nueva York contratado por la Metro y desde allí viaja a California en compañía de Tono. Entró en contacto con Claude Autant Lara, que le envió al rodaje de un filme de Greta Garbo. En pocos minutos la estrella sueca le había echado del plató. Rompió su contrato y volvió a París, en donde trabajó haciendo doblajes para la Paramount. En 1934 se trasladó a Madrid, en plena Segunda República. Pero ya en 1932 había pasado una temporada en España rodando el impresionante documental sobre Las Hurdes *Tierra sin pan*. El Gobierno de la República prohibió terminantemente la película alegando que deshonraba a España y denigraba a los españoles.

Buñuel trabajó en 1935 supervisando los doblajes españoles de las películas de la Warner Bros. en Madrid, actividad que abandonó para colaborar con su amigo Ricardo Urgoiti, propietario de la productora Filmófono, en calidad de productor ejecutivo. Intervino en la producción de títulos como *Don Quintín el Amargao*, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién*

me quiere a mí? y *Centinelas alerta*. Esta experiencia se interrumpió con la sublevación de Franco en 1936. Durante los primeros meses de la guerra, Don Luis trabajó en la recopilación del material cinematográfico que se rodaba en la España republicana. El Gobierno le envió después a París para supervisar la película *España leal en armas* que estaban rodando Jean Paul Le Chanois y Roman Karmen. En 1938 Buñuel se trasladó a Hollywood, en donde se estaban rodando varias películas sobre la guerra civil española. La Metro le había contratado como consejero técnico y asesor histórico. Pero enseguida el Centro Cinematográfico de Washington ordenó que no se hicieran películas con referencias a la contienda española y Buñuel se quedó sin trabajo. Ello lo llevó a trabajar varios años en el MOMA, que acababa de crear una sección cinematográfica. Buñuel convertía material de propaganda nazi en propaganda aliada. Al llegar vientos conservadores a la industria de Hollywood en la postguerra mundial, Buñuel perdió también ese trabajo y se vio obligado a trasladarse a México, en cuya cinematografía se iría integrando progresivamente y en la que realizaría melodramas comerciales y algunas de sus obras más personales, como *Los olvidados*, *El bruto*, *Él*, *Susana*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *El ángel exterminador* o *Simón del desierto*. En 1961 rodó en España *Viridiana* para la productora Uninci, pero el escándalo impidió su continuidad en esta industria. El filme fue prohibido por el régimen de Franco y no se estrenó hasta la Semana Santa de 1977, el mismo día en que Suárez legalizó el PCE. Después de sus éxitos en el cine francés de los 60, Buñuel volvió a rodar en España otra de sus más grandes obras maestras, *Tristana*, a la que siguieron tres estupendas películas francesas, *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto de deseo*, en las que recuperó el aliento surrealista, disfrazado en argumentos aparentemente más tradicionales, pero no menos provocativos y frescos que los de sus etapas surrealista y mexicana. Fue en la capital de México, un 29 de julio, donde el genial Don Luis murió hace ahora casi 17 años.

Fernando MÉNDEZ-LEITE

RECUERDOS Y LLANTO

...1983

Siempre recuerdo lo que mi padre me contaba acerca de sus amigos, entre ellos, por ejemplo, Federico García Lorca. Se habían conocido en aquel famoso hervidero de ideas que era la Residencia de Estudiantes de Madrid. Los dos eran muy jóvenes, llenos de entusiasmo por el nuevo mundo que se les abría por delante. Decía a menudo que la verdadera obra maestra de Federico no era ni su poesía ni su música, sino él mismo. Jamás había tenido el gusto de entablar con alguien tan cálido, abierto e inteligente, en donde su ser era su arte. Todo era risa y humor.

Una noche durante los años 60, caminábamos los dos juntos por las estrechas calles de Toledo, cuando llegamos a una plazuela. Uno de los lados daba hacia un abismo profundo cuya caída escarpada desembocaba en el Tajo. Me apoyé sobre el parapeto de piedra y miré hacia abajo. La luz de la luna le daba al río el aspecto de

Decía a menudo que la verdadera obra maestra de Federico no era ni su poesía ni su música sino él mismo. Todo era risa y humor

una serpiente escurridiza. Entonces me fijé que mi padre tenía lágrimas en los ojos. Le pregunté si se encontraba mal. Se apoyó sobre la barandilla y exclamó: "¡Aquí es donde veníamos Federico, Salvador y yo a vomitar cuando estábamos borrachos!" Se dio la vuelta. "¡Nos divertíamos tanto!"

Mientras regresamos lentamente hacia el hotel, continuó: "No me cabe en la mente el horror que habría pasado Federico mientras se lo llevaban hacia su ejecución. Era un ser tan exquisito, tan consciente de todo lo que le rodeaba, de la vida. Sin duda sabía lo que le iba a pasar".

Años después, fui al lugar donde García Lorca fue asesinado. Al ver donde ocurrió, me quedé conmovido, con la mirada fija. A pocos metros de unos horribles edificios modernos, al lado de una carretera, sobre un monte seco y desangelado yacía un mediocre monumento de cemento. Por ahí cerca había un viejo árbol astillado donde, por lo visto, recibió su tiro de gracia. Al lado, un montón de basura sin recoger: bolsas de plástico azul, pieles de plátano, latas oxidadas, algunas cartas, cajas de cartón desechas, toallas sanitarias... realmente parecía como si todos esos restos formaran parte de un decorado que llevaba allí mucho tiempo.

Cien años después del nacimiento de mi padre me viene a la mente que si no llega a ser por el hecho de que tuvo la oportunidad de poder buscarse la vida fuera de su país, tal vez hubiera corrido la misma suerte que otros muchos amigos.

Juan Luis BUÑUEL

Dirige *Gran Casino*, con Jorge Negrete.

• 1949. Consigue la nacionalidad mexicana y dirige *La gran calavera*, con Fernando Soler.

• 1950. Rueda *Los olvidados* y *Susana, demonio y carne*.

• 1951. Filma *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* y *Subida al cielo*. *Los olvidados* es premiada en Cannes.

• 1952-54. Dirige *El bruto*, *Robinson Crusoe*, *Él*, *Abismos de pasión*, *La ilusión viaja en tranvía* y *El río y la muerte*.

• 1955. La película *Ensayo de un crimen* le abre las puertas al cine francés. Rueda en Córcega *Eso se llama la aurora*.

• 1956. Filma *La muerte de este jardín*, *Nazarín* (Palma de Oro en Cannes) y *Los ambiciosos*.

• 1960. Dirige *La joven*.

• 1961. Regresa a España y comienza el rodaje de *Viridiana*, que recibe la Palma de Oro de Cannes y furibundos ataques del Vaticano.

• 1962. *El ángel exterminador*.

• 1963. Inicia su colaboración con el productor Serge Silberman y el guionista J.-C. Carrière con *Diario de una camarera*.

• 1964. *Simón del desierto*, León de Plata en Venecia.

• 1966. Inicia en Francia el rodaje de *Belle de Jour*, León de Oro en Venecia.

• 1969. Estrena *La Vía Láctea*.

• 1970. Regresa a España para rodar *Tristana*, con Catherine Deneuve y Fernando Rey.

• 1972. *El discreto encanto de la burguesía* obtiene el Oscar a la Mejor Película Extranjera.

• 1977. En junio termina el rodaje de su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*.

• 1982. Publica sus memorias *Mi último suspiro*, dictadas a Jean-Claude Carrière.

• 1983. Fallece el 29 de julio en Ciudad de México.

Luis Buñuel y su hijo Juan Luis, redoblando los tambores de Calanda, en 1963



TODOS LOS SUEÑOS

Cualquier cosa que pueda decirse sobre el mejor director de la historia del cine español es vana e inútil: su filmografía, realizada a caballo entre México, Francia y España, habla, con infinito humor y originalidad, por sí misma: habla del creador genial y del hombre que siempre oyó el eco de los tambores de Calanda retumbando entre las paredes de su privilegiado talento:

Un perro andaluz (1929): De dos sueños de Dalí y Buñuel nació el surrealismo cinematográfico. El ojo cortado, las hormigas en la mano y los burros sobre el piano son imágenes que acuñan la liberación expresiva de un arte neonato, el cine, que no necesitaba de explicaciones lógicas ni psicológicas para llegar hasta lo más alto. Más allá de su valor testimonial, *Un perro andaluz* reivindicaba el precio de la intuición del arte total, la alta cotización del cine como vehículo de creación de emociones, repulsivas o atractivas.

La Edad de Oro (1930): Sería difícil condensar en pocas líneas la intensidad programática de esta película, una declaración de principios en toda regla. En ella, liberado de las preocupaciones pictóricas de Dalí —Buñuel quería contar con una línea narrativa para su segundo filme—, reunió, a modo de catálogo-manifiesto, todas las constantes de su obra: sexo, represión, deseo, moral y religión (cómo no recordar a esos obispos convertidos en esqueletos). De

un atrevimiento insólito incluso en el ámbito de los movimientos de vanguardia —curioso; fue producida gracias a la desinteresada ayuda financiera del Vizconde de Noailles—, sufrió los ataques de grupos de ultraderecha y fue prohibida por el gobierno francés. André Breton pensaba de ella que era "la única empresa de exaltación del amor total tal y como yo la considero".

Las Hurdes. Tierra sin pan (1932): En su escasa media hora de duración, este documental convulso y radical, financiado con parte del premio de lotería que le tocó al anarquista Ramón Acín, ponía en crisis sus patrones genéricos: su inabarcable belleza formal —que nada tenía que envidiar a las películas de Joris Ivens, Robert Flaherty y Eisenstein— superaba los límites de la realidad, pobre y miserable, de la población de Las Hurdes, por otra parte reconstruida por Buñuel para aumentar su efecto devastador en el público. Fue prohibido por la censura, ofendida por el retrato que hizo Buñuel de la tierra sin pan de la España rural de la época.

Gran Casino (1947): No dejó que el público viera ni un sólo beso entre Libertad Lamarque y Jorge Negrete, los divos que protagonizaron su primer filme mexicano. Tal vez por eso esta película de aventuras petrolíferas fue un fracaso absoluto, que le dejó sin trabajo durante tres años.

El gran calavera (1949): La rodó a cambio de disponer de la más ab-

soluta libertad creativa en su próximo proyecto. Este melodrama latino y cómico, protagonizado por un borracho desclasado (Fernando Soler, que debía interpretar y dirigir la película), queda en la memoria gracias a una secuencia inicial donde pies (una constante en Buñuel) y zapatos ayudan a definir a los personajes. Un accidente simpático que anunciaba compromisos mayores.

Los olvidados (1950): Buñuel descubrió (junto a Max Aub y Juan Larrea, que colaboraron en el guión) que el documental podía ser el mejor vehículo para superar los límites no narrativos del surrealismo en esta terrible radiografía de la vida de los niños pobres de México, que supuso su renacer como cineasta mayor. Su implacable visión del lumpen azteca, protagonizada por actores no profesionales, levantó ampollas entre los intelectuales mexicanos, entusiasmó a Pudovkin y a los surrealistas, y ganó el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes gracias a la em-

pecinada campaña de defensa de la película emprendida por Octavio Paz. Sólo el Eisenstein de *¡Qué viva México!* ha captado con tanta fuerza visual la proteica vida mexicana.

Susana. Demonio y carne (1959): Susana esencializa el eterno femenino buñueliano. Este melodrama erótico desprovisto de sutilezas simbólicas —los huevos que se rompen—, atacaba a la moral religiosa y a la moral masculina, siempre tan primaria, hasta extremos que sólo King Vidor en la calurosa *Duelo al sol* habría podido imaginar. La ironía volvía a campar a sus anchas en Buñuelandia.

La hija del engaño / Don Quintín el Amargao (1951): Lo que Buñuel llamaba "película alimenticia" es una versión del sainete de Carlos Arniches y José Estremera, obra que ya adaptó, como productor, en 1935 para Folmófono, dirigida por Luis Marquina. Se estrenó en un cine de tercera fila y es, decididamente, un filme menor, pequeño, insignificante.

Una mujer sin amor (1951): Culebrón desmelenado resultante de una apresurada adaptación del *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant, filmado años antes por André Cayatte. Según Buñuel, la peor película que hizo nunca.

Subida al cielo (1952): El autobús como microcosmos social y sentimental, como cuna del deseo y de la muerte. En esta celebración de la felicidad, comedia popular llena de la laica vitalidad del pueblo mexicano

Más allá de su valor testimonial, *Un perro andaluz* reivindicaba el precio de la intuición del arte total, el cine como vehículo de la creación de emociones

De izquierda a derecha, fotogramas de *Un perro andaluz* (1929), *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932) y *Los olvidados* (1950)



DEL CINEASTA

—la película relata la historia de Oliverio, tentado por Raquel durante su viaje a que vulnere sus vínculos matrimoniales y maternos—, Buñuel combinó neorrealismo y surrealismo en una demostración palpable de uno de sus célebres aforismos: "Yo creo que no debe haber una sola dimensión de lo real, sino todas las dimensiones posibles".

El Bruto (1952): Las dificultades con las que se enfrentó Buñuel —Pedro Armendáriz, que se negaba a llevar camisas de manga corta porque eran "de maricones", o los cambios que sufrió el guión que escribió con Luis Alcoriza— no impidieron que este borrador de *Él* (un hombre inocente y violento, vulnerable y manipulable por culpa de sus relaciones con el sexo opuesto) se convirtiera en un filme notable, de una fuerza bruta de alto voltaje (ejemplo: la pérdida de la virginidad asociada a un churrasco que se quema al fuego del carbón).

Robinson Crusoe (1952): A pesar de que la novela de Daniel Defoe no le entusiasma, Buñuel encontró varios puntos de interés —la soledad, la relación entre el náufrago creyente y un salvaje pagano— en *Robinson Crusoe*, que se transformó en un experimento con varios deslices surrealistas —los sueños, el espantapájaros con ropas de mujer— iluminados con un tratamiento en Eastmancolor —era el primer filme mexicano que se filmaba en ese sistema— por el que invirtió tres meses en el rodaje.

A pesar de que la novela no le entusiasma, Buñuel encontró varios puntos de interés en *Robinson Crusoe*, que transformó en un experimento surrealista

Él (1953): "Hay algo de mí en Francisco Galván", dijo Buñuel. Paranoico, fetichista, católico, enloquecido: así es el protagonista de una de las más complejas películas de su filmografía. Es una de las más sofisticadas en su estructura narrativa —es célebre el innovador uso del flashback— y una de las más arriesgadas a nivel técnico. No es, contra lo que dicta su apariencia, un tratado sobre los celos y la obsesión sexual (aunque la simbología erótica, con los pies ocupando una posición privilegiada, es abundante), sino que refleja los usos y costumbres de los que Buñuel entendía como un perfecto caballero burgués.

La ilusión viaja en tranvía (1953): A Buñuel no le gustaba el título, pero la película era un delicioso e intrascendente recorrido neorrealista por el populismo en blanco y negro de la cultura mexicana, atribuible al guionista Luis Alcoriza. Toques exóticos de nacionalidad surreal: una persecución entre el Diablo y el Espíritu

Santo, las beatas del Cristo Sangrante que suben al tranvía 133.

Abismos de pasión (1954): O la versión buñueliana, que es lo mismo que decir arrebatada, de *Cumbres borrascosas*, la novela de Emily Brontë que entusiasma a los surrealistas. Esta película es el encuentro entre el Romanticismo (con algo de novela gótica) y el Surrealismo: ver, si no, la secuencia final, un aplauso fúnebre dedicado al "amour fou". Buñuel, que en 1933 escribió una primera adaptación del libro junto a Pierre Unik, tuvo que esperar hasta el 54 para filmarla, con unos actores —Jorge Mistral, Irasema Dilián, Lilia Pardo— que no eran los más apropiados.

El río y la muerte (1954): La batalla entre la civilización y barbarie no está contada aquí con la misma eficacia que en *Robinson Crusoe*, tal vez porque Buñuel simpatiza más con el comportamiento primario del pueblo de Santa Bibiana. Al cineasta le disgustaba haber adaptado una novela de "tesis" de Álvarez Acosta sin tener oportunidad de redecorarla. La película, pateada en el Festival de Venecia, demuestra que los genios también pueden trabajar bajo presión: la rodó en sólo dos semanas.

Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz (1955): Segundo, después de *Él*, de los estudios psicológicos (que no psicologistas) que Buñuel hizo en su época mexicana. La cadena de crímenes frustrados que conforma la vida de Archibaldo de la Cruz, enfer-

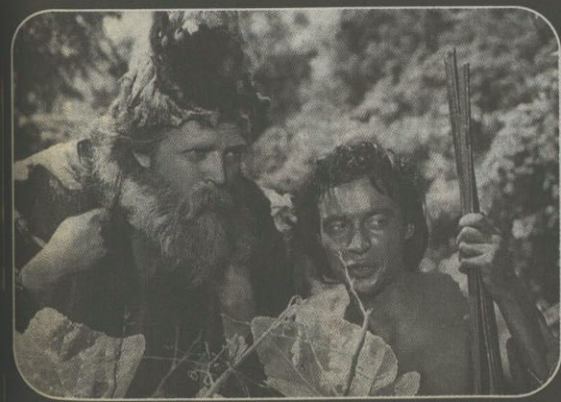
mizo fetichista, no ilustra otra cosa que la amplia distancia que separa el deseo humano de su consecución. Buñuel se saltó a la torera buena parte de la novela de Rodolfo Usigli para esbozar, con ironía hiriente, el retrato de un personaje obsesivo, anclado en su imaginación (y liberado de toda atadura con lo real), que perfeccionaría en *Belle de Jour*.

Así es la aurora (1955): Eric Rohmer la vapuleó, pero a Buñuel le encantaba. Aunque no está a la altura de los guiones que podría haber hecho con Jean Ferry, uno de los fundadores del Colegio de la Patafísica, al cineasta aragonés no le faltan razones para gustarle esta adaptación de la novela de Emmanuel Robles: el "amour fou" que Valerio siente por Clara le obliga a marcharse con ella y tres amigos obreros, rechazando la mano de las fuerzas vivas. Académico anarquismo.

La muerte en este jardín (1956): En esta película de yacimientos mineros y rebeliones en un país latinoamericano imaginario, hay poco de Buñuel si exceptuamos el personaje del misionero Lizardi. El rodaje, con una Simone Signoret inquieta por la lejanía de su marido Yves Montand, estuvo lleno de dificultades. Sólo la colaboración con el escritor Raymond Queneau le dejó a Buñuel un buen sabor de boca.

Nazarín (1958): Si Sade habló de "las desventuras de la virtud", Nazarín (un espléndido Paco Rabal) sería, en vez de un personaje galdosiano,

Bajo estas líneas, escenas de *Robinson Crusoe* (1952), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965)



un héroe sadiano. En efecto, en su itinerario, ambientado en el México de la dictadura de Porfirio Díaz, hacia la redención de todos los que le rodean, Nazarín no puede evitar el error —fruto de su inocencia—, y en ese error Buñuel reconoce al hombre detrás del cura, o lo humano detrás de lo divino. La película, "que no es católica ni anticatólica", provocó la confusión entre una crítica que quería catalogar a Buñuel como un ateo subversivo o como todo lo contrario. Es, y hay consenso, una de sus obras maestras más indiscutibles.

Los ambiciosos (1959): Otra vez ambientada en una república bananera, esta fábula política no interesaba ni a Buñuel ni a Gérard Philippe, que murió poco después de terminar el rodaje a causa de un cáncer de hígado. Lo que el crítico Agustín Sánchez Vidal consideraba "panfleto de encargo", Buñuel lo consideraba su peor filme francés.

La joven (1960): Extraño buceo en el hermético universo del gótico sureño —esta historia de racismo y erotismo a punto de estallar podría atribuirse a Faulkner o Steinbeck— por parte de un Buñuel que evita el posicionamiento o la parcialidad. Una "rara avis" producida por americanos que huían de la caza de brujas e interpretada por un antiguo colaborador de Renoir (Zachary Scott, protagonista de *El hombre del sur*).

Viridiana (1961): Y con Buñuel llegó el escándalo. La España de Franco ganó la Palma de Oro y el Premio de la Crítica de Cannes con una película que se mofaba de la *Última Cena* pintada por Leonardo —la mítica secuencia del banquete de los mendigos—, cuya génesis estaba en la fascinación que sentía un Buñuel niño por la reina Victoria Eugenia. La película, otra reflexión más (después de *Nazarín*) sobre la inutilidad de la búsqueda de lo Absoluto (teñida de

La imagen de Fernando Rey luchando con el corsé de Carole Bouquet en *Ese oscuro objeto del deseo* sintetiza la relación hombre-mujer en el cine de Buñuel

fetichismo y socavada por un sarcástico surrealismo), tardó más de veinticinco años en estrenarse en España, cosechando una fama de malditismo blasfemo que multiplicó su postergado éxito comercial.

El ángel exterminador (1962): La clase burguesa no puede hacer lo que quiere hacer. Atada de pies y manos, es incapaz de liberarse de las convenciones morales. Sólo así se puede entender esta excepcional secuela mexicana de *El discreto encanto de la burguesía*, cargada de símbolos sin significado e imágenes de inquietante poder hipnótico —un oso, unos corderos sacrificados, una mano que camina—. El productor Gustavo Alatríste dio carta blanca a un Buñuel que, cuatro años antes que el Bergman de *Persona*, se atrevía a usar la repetición como figura retórica. La película de un anarcosocialista pacífico: el ilustre aragonés no necesitó poner bombas para dinamitar la estructura de clases.

Diario de una camarera (1964): Otra vez las botas, los pies, la lucha dialéctica entre clases dirigentes y clases sometidas. En su primera colaboración con Jean-Claude Carrière, Buñuel adaptó con pulcritud y destellos de genio —los caracoles en la pierna de una niña muerta— la novela de Octave Mirbeau, que ya había adaptado Jean Renoir. Jeanne Moreau, la camarera, espléndida.

Simón del desierto (1965): Santo iluminado víctima de su devoción, Simón vive encima de una columna, tentado por un Diabolo femenino, con barba y un cordero ente los brazos. Hiperrealismo y espiritualismo paródico coincidían en este medimetro —42 minutos— a la fuerza: a Gustavo Alatríste se le acabó el dinero en mitad del rodaje de esta frustrada (pero breve) apología del escepticismo.

Belle de Jour (1967): León de Oro en Venecia en ilustre esencialización de la filosofía de tocador sadiana a la que Buñuel solía recurrir. La doble vida de Séverine (Catherine Deneuve), burguesa y puta, se complementa con sus intermitentes fugas de conciencia, en las que el fustigamiento, el dolor y el placer se confunden en un solo acto libertario. Las continuas transiciones entre realidad e imaginación —con el sonido de los cascabeles como "leitmotiv"— preludian la progresiva desestructuración del cine buñueliano.

La Vía Láctea (1969): La *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo y la revolución juvenil de mayo del 68 se fundían en una personal revisión de la novela picaresca española, la peregrinación de dos mendigos por un Camino de Santiago trufado de ideas terroristas: en esta visita guiada por las herejías generadas por el cristianismo, se fusilaba al Papa y se crucificaba a una monja. Buñuel aseguró que su película está repleta de citas literales sacadas del Evangelio.

Tristana (1970): De la novela de Galdós, a la que consideraba un folletín cursi, a Buñuel sólo le interesaba la pierna ortopédica de Tristana. La quiso rodar en 1952 con Silvia Pinal y Ernesto Alonso, pero acabó rodándola en 1970 con Catherine Deneuve y Fernando Rey. La debilidad del hombre, preso de sus obsesiones sexuales, frente a la crueldad de una

mujer resentida y gélida, reaparece en esta coproducción hispano-franco-italiana, que Buñuel filma después de una entrevista con el mismísimo Fraga Iribarne.

El discreto encanto de la burguesía (1972): Revisión lúdica de *El ángel exterminador*: un grupo de burgueses intentan comer, una y otra vez, pero no pueden. Ese eterno y divertido "coitus interruptus" está estructurado como un complejo juego de muñecas rusas en el que la distinción entre realidad y sueño es inexistente. En esa aniquilación está la materialización de este manifiesto surrealista plenamente aceptado por el "establishment": ganó el Oscar a la mejor película extranjera.

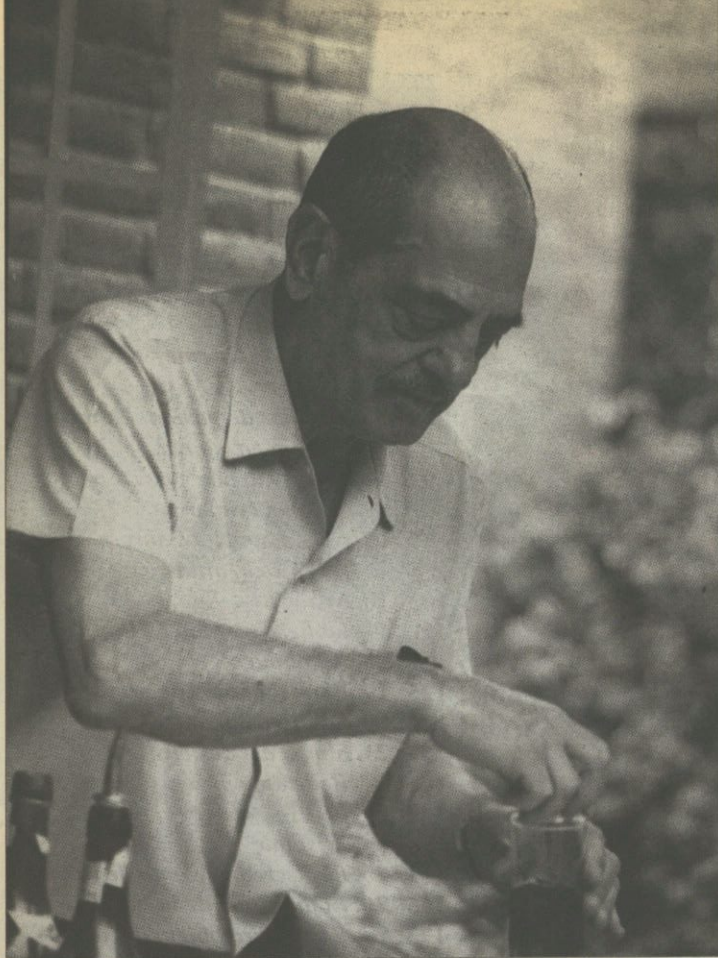
El fantasma de la libertad (1974): Construido al azar —varios episodios se concatenan—, Buñuel juega a los dados con la poética del contraste: es más fiel al teatro del absurdo que al surrealismo. De este modo, lo "normal" es que los burgueses defecuen en comunidad y se encierren en el baño para comer. Es, lo dijo Buñuel, "un filme completamente libre", su última obra maestra.

Ese oscuro objeto del deseo (1977): Hay una imagen en este so-carrón testamento cinematográfico que sintetiza la relación hombre-mujer en el cine de Buñuel: Fernando Rey luchando con el corsé de Carole Bouquet. Reaparecen las situaciones reiterativas, la mujer se bifurca en dos rostros —Bouquet, la espiritual y Molina, la carnal— y el ciclo se cierra: la quinta adaptación de la novela de Pierre Louys, *La mujer y el pelee* es acaso una graciosa película de encargo (Buñuel la hizo por insistencia del productor Serge Silberman), un feliz y desenfadado repaso a todos los temas de su espléndida filmografía.

Sergi SÁNCHEZ

De izquierda a derecha, *Belle de Jour* (1967), *Tristana* (1970) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)





El cineasta preparando el cóctel "Buñueloni", de su propia invención

BUÑUEL PRODUCCIÓN

bien contada en la película que produjo para mi propio placer y para el recuerdo: *Las Paradojas de Buñuel*, presentada en los festivales de San Sebastián y de Venecia.

Este encuentro provocó el comienzo de nuestra vida casi en común durante 22 años.

Hemos trabajado, vivido, viajado juntos; nos hemos visitado el uno al otro en París, México, Madrid, Nueva York, Los Angeles o Lausanne.

Hemos bebido Dry Martinis —los "Buñuelonis"—, vinos tintos españoles, franceses o chilenos riéndonos, preparando películas, discutiendo proyectos, hablando del pasado, del presente, imaginando el futuro, siempre de buen humor.

Nos hemos reído de las bromas que a Luis Buñuel le gustaba hacer a los periodistas, explicando que él era aragonés como Beethoven, o que yo había pagado 50.000 dólares a los americanos para obtener el Oscar (*El discreto encanto de la burguesía*), y explicaba que se podía confiar en los americanos porque ellos mantienen su palabra. Lo más gracioso fue que a continuación, al día siguiente al que efectivamente recibí el Oscar, algunos periódicos mexicanos dedicaron su primera página a anunciar que el productor, Serge Silberman, había pagado 100.000 dólares por el Oscar (aumentando incluso la suma, porque pensaban que 50.000 dólares no eran bastantes ya).

Nos reíamos también leyendo algunas críticas de sus películas. Los críticos de renombre se devanaban los sesos para explicar los símbolos de sus películas. Símbolos que no existían. Estoy bastante sorprendido de que Buñuel no fuese apreciado en España en su época (ni siquiera después de Franco).

Viridiana fue financiada por los mexicanos. *Tristana* se hizo para vender a La Estrella+Luis Buñuel después del éxito de *Belle de Jour*. Luis había prometido a sus amigos españoles rodar esta película con ellos, pero en el contrato puso una cláusula para que yo fuese el coproductor. Cuando vine a Madrid y conocí el deseo del productor de contratar a la estrella francesa para interpretar el papel de una joven novicia española, me negué a coproducir la película. Finalmente, el film

fue financiado por un productor-distribuidor italiano y un productor-distribuidor francés (los dos muy importantes), ambos muy contentos de contar con la "vedette" o "star", como se quiera.

Para *Ese oscuro objeto del deseo*, al no poder encontrar un distribuidor en España, yo mismo acepté darle el nombre de un coproductor para beneficiarse de la ayuda al cine español. Al final, lo más gracioso es que España presentó esta película como si fuese española, cuando estaba doblada y la versión original era francesa.

Con el éxito de *Belle de Jour*, Buñuel volvió a hacerse español, como después de su premio en Cannes por *Viridiana* se volvió, como él decía, un azteca para México.

Habíamos rodado algunas secuencias de *La Vía Láctea* en Santiago de Compostela (en vida de Franco), y yo había obtenido una autorización de las autoridades francesas para hacer una película documental sobre el arte romano. Con estos papeles oficiales, la policía local cerró para nosotros durante dos días la plaza de la Catedral, donde pudimos rodar con toda tranquilidad. Luis estaba a algunos metros de nosotros como turista espectador y diplomático mexicano.

Estoy muy contento de haber logrado sacar la obra de Luis Buñuel del "ghetto intelectual" de las salas de Arte y Ensayo. Todas las películas que hicimos juntos han sido distribuidas en cines normales, incluso en EE.UU.

Luis fue siempre sencillo, nunca pretencioso, jamás trataba de epatarse a la galería con su saber cultural. Respetaba a los otros. Era siempre sobrio, e incluso en andrajos muy elegante. Un perfecto caballero o un auténtico gentleman en dos palabras. Un hombre sensible, generoso. Nunca derramaba lágrimas más que de alegría.

Pasé con él sus dos últimas semanas. Yo, al beberme su Dry Martini, se lo pasaba por sus labios con su dedo (él no podía beber) para brindar.

Nos dejó el 29 de julio de 1983. Me siento aún muy abandonado, ya que él era mi amigo y yo me atrevo a creer que era también el mío.

Serge SILBERMAN

EL AZAR DE LOS SÍMBOLOS

Comenzó su carrera cinematográfica en Francia, y la terminó igualmente en Francia. Él había nacido en Aragón, y yo vengo de los confines de la Europa central y oriental. Él era aragonés y yo un apátrida. Dicho esto, los dos habíamos encontrado nuestra libertad en países donde éramos extranjeros. Eso pertenece a este azar de la vida del que él me hablaba. Azar que utilizó, a continuación de una de nuestras conversaciones en Lausanne, en la construcción de la película *El Fantasma de la Libertad*.

No amaba a las estrellas, ni yo tampoco. Ni en cine, ni en política, ni en religión, ni en la vida. Él era poeta, y yo no amaba a los intelectuales. Así pues, nos entendíamos bien. Nos comprendíamos.

Con mucha frecuencia no estábamos de acuerdo con nuestros

más cercanos colaboradores. Nos mirábamos a los ojos y, a veces, sin la más mínima palabra, rechazábamos de común acuerdo sus sugerencias.

Durante el periodo mexicano, hizo con frecuencia películas por razones alimenticias, a veces por salarios ridículos, 1.000 dólares. En cada uno de estos filmes, sin embargo, y sin mencionar las obras maestras, siempre hay algunos pasajes buñuelianos maravillosos. Entre las obras maestras está *Los Olvidados*, por la que se le pagó 2.000 dólares y participó en un 20% de los beneficios. Evidentemente, nunca tocó un céntimo de más de los beneficios.

Conocí a Luis Buñuel en 1962, cuando él había venido con un pasaporte diplomático mexicano, ya que aún tenía prohibida la estancia en España. La historia de nuestro encuentro es conocida y está muy

La palabra "deseo" pone punto final a la obra de Luis Buñuel, desvelando un punto de fuga que la gobierna tenazmente. Y ello a pesar de que las expectativas de consumación de ese vector sean tan exiguas para sus personajes, desde el anónimo protagonista de la primera película, *Un perro andaluz*, hasta el sufrido Mateo de la última, *Ese oscuro objeto del deseo*.

Sin embargo, es ese incontaminado motor lo que los dota de entidad y, llegado el caso, capacidad subversiva. Algo que aprendió Buñuel en las páginas del Marqués de Sade, tras cuya lectura se instauraría en el seno de su filmografía una dialéctica que la recorre de punta a punta, tensándola gracias al conflicto entre la disciplina jesuítica y la libertad surrealista, entre una cierta tradición española y la vanguardia, entre la medieval Toledo y el París cosmopolita.

Estas y otras antinomias entablan batalla en su cine teniendo como fondo los más variados argumentos, escenarios y circunstancias. Y en esas escaramuzas entre Cristo y Sade, Dios y el hombre, a Buñuel no le duelen prendas, ni rehuye el matiz, ni se hurta al misterio propio de cuestiones de tal envergadura.

Lo que sí impone como parte del juego limpio es el atenuamiento a la naturaleza material del ser humano, habida cuenta de las innumerables hogueras inquisitoriales alimentadas por el desprecio a esa concreción. A mayor abundamiento, sus lecturas freudianas le han revelado la base instintiva que anima los circuitos de las más altas aspiraciones. Decididamente, los factores a los que interpela miden sus fuerzas en el ámbito de la carne.

Si de Sade toma Buñuel, sobre todo, la noción de la divinidad como artefacto o argucia resultante de la mutilación del deseo, también aprende a calibrar en sus libros el más eficaz contraveneno, la imaginación. Ese privilegio del creador —al que se postula inocente hasta en sus más disparatados desvaríos— no sólo no delinque, sino que es en él donde ha de asentarse cualquier proyecto liberador.

"La imaginación es libre; el hombre, no", fue uno de sus lemas favoritos. Y en su casa de la Cerrada Félix Cuevas, este monje del Dry Martini, metódico y ascético, parecía cultivarla siguiendo el consejo de Flaubert: "Sé regular y ordenado en tu vida privada, de forma que puedas ser violento y original en tu trabajo".

Ahora bien, ¿cómo fotografiar mediante una

cámara de cine semejantes traslaciones teóricas? Quizá sea ahí donde reside el verdadero talento de Buñuel, en su capacidad para ocuparse de las cuestiones más metafísicas y pelliagudas sin que en él se acuse el sonsonete del predicador ni las rimbombantes parrafadas del doctrinario. Le basta poner a un perro atado al eje de un carro, como en *Viridiana*, para obligarnos a compartir sus dudas sobre la libertad y la caridad.

Gracias a esa estrategia, el realizador instala su cine y sus personajes en el ambiguo territorio de la carnalidad, sumiéndolos en todas las grandezas y servidumbres del ser humano abandonado a su propia condición, como ese Robinson Crusoe que en la versión buñuelesca de la novela de Defoe grita en las montañas pidiendo una respuesta a las Alturas, pero sólo oye el eco de su propia voz.

O Simón del desierto en lo alto de su columna, suspendido entre el suelo y el cielo, desasistido de sus orígenes, acongojado por la misma soledad. Y tantos otros de sus personajes, que tratan de abandonarse a sus impulsos y deseos, para encontrarse zozobrando a merced de cuerdas, cadenas o corsés.

Alguien que había asimilado en profundidad a Sade y a Freud difícilmente podía suscribir sin más la roussoniana doctrina liberal de la innata bondad humana, aherrojada por una sociedad corrupta, ni el simple reformismo docente de los krausistas. En Buñuel, a menudo las cadenas no son meramente externas, sino que están forjadas con la materia de los sueños o son cordones umbilicales que no pueden cortarse impunemente, porque proceden de las zonas más íntimas del propio psiquismo.

Tampoco un paisano de Goya estaba en condiciones de abrazar durante mucho tiempo el surrealismo oficial con la fe del carbonero, y menos desde la perspectiva que le proporcionaría la dura realidad de Las Hurdes o el cine comercial mexicano. De modo que terminó siendo una especie de "afrancesado" que recelaba de las dos partes en conflicto, hasta acusar en sus películas ese trasfondo paradójico que ya sorprendió Théophile Gautier en el pintor de Fuentetodos, quien, "pensando servir a las ideas nuevas, trazó el retrato y la historia de la vieja España".

Agustín SÁNCHEZ VIDAL

UN PROYECTO LIBERADOR



EN LA RESIDENCIA



Me gusta recordar a mis amigos, hoy convertidos en grandes personajes de nuestra cultura, con la sencillez, el anonimato, y la frescura de aquellos lejanos momentos. A Buñuel siempre le he querido mucho. Aunque era cuatro años mayor que yo, él tendría veinte entonces, nuestra relación fue de simpatía inmediata, aunque a mí me tocara mirarle de abajo arriba, porque cuatro años de diferencia a esas edades se notan.

Le recuerdo entrenando, como boxeador, en la esquina de los jardines de la Residencia de Estudiantes donde el doctor Negrín tenía los perros y conejos de sus experimentos. Con buen humor, siempre irracional, sin vocación artística ninguna, volcado en la vida. En ocasiones, entrenaba con él. Algunos saltos y cosas sin importancia. Por eso cuando participó en un campeonatillo de aficionados por el título de Castilla, o algo así, yo fui su "manager". Le acompañé hasta el campo de La Gimnástica Española (el primer equipo de fútbol de Madrid) donde se había improvisado un ring. Le tocó en suerte pelear con un chico llamado Hernández Coronado que pertenecía a una familia muy deportista de Madrid. El combate fue a seis rounds y se tuvieron tal miedo el uno al otro que no llegaron a tocarse. Como el Jurado no tenía datos para dar un ganador o un perdedor les propuso prolongar la pelea. Luis dijo que muy bien, que se prolongara pero... ¡otros diez asaltos! Y, claro, ante tal irracionalidad, el Jurado le concedió el combate a Hernández Coronado. A Luis le dio exactamente lo mismo. Nos cambiamos y salimos de allí tan contentos, directos al cine Royalty que estaba en la calle Génova.

Le recuerdo en las intrincadas calles de Toledo, por la noche, recitando pasajes de Don Juan Tenorio, que le encantaba. Él, de esto quedan hasta fotos, lo interpretó en la Residencia, en una función de la que fue apuntador don Américo Castro. Tam-

bién en las tabernas ilustradas de aquel Madrid gastamos mucho tiempo tomando nuestros "dieces de vino", hablando de mujeres, de las novias que siempre tuvo y que no nos presentaba a nadie. Le veo con Federico y Dalí compartiendo una alegre camaradería siempre, aunque él no asistiera nunca a las lecturas que organizábamos en las habitaciones de Federico o de Juanito Vicens.

Creo que desde que regresó de París en el año 35 hasta que estalló la guerra Luis vivió uno de los años más felices de su vida. Trabajó para Filmófono, la empresa de Urgoiti, realizando películas como *Centinela alerta*, *¿Quién me quiere a mí?* o *Don*

En las tabernas ilustradas de Madrid gastamos mucho tiempo tomando nuestros "dieces de vino", hablando de mujeres, de las novias que siempre tuvo y que no nos presentaba a nadie

Quintín el amargao. Ganaba buen dinero por unas películas que se negó a firmar y Urgoiti estaba encantado porque Luis era un gran cumplidor. Entonces nos veíamos todos los días. Él, siempre huraño, disfrutó mucho con aquel trabajo casi anónimo pero que le tenía absorbido. Se compró un coche con el que hacíamos excursiones de fin de semana a Las Batuecas, Toledo, Las Hurdes...

Cuando estalló la guerra, a los cinco o seis días, me dijo horrorizado: "No le digas nada a nadie. Me voy mañana a París". Entregó su coche en la célula del Partido Comunista más cercana a su casa. Y se fue. Ahí, dramáticamente, como tantas otras, concluye mi primera imagen de Luis Buñuel, un querido amigo de la juventud. Nada más, ni menos.

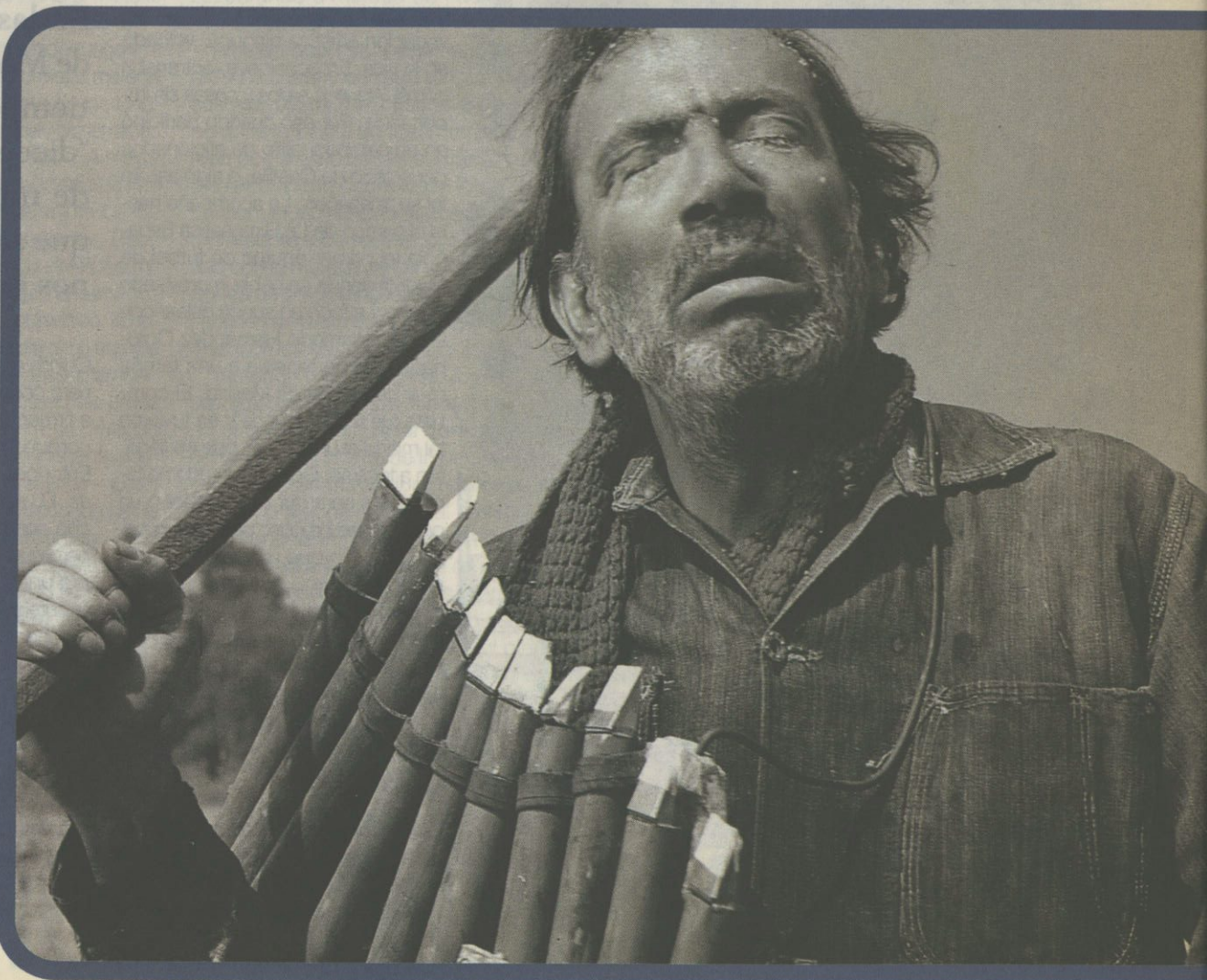
José BELLO

UN ARTESANO INDUSTRIAL

Cuando Luis Buñuel —incapaz según él de vivir en un país que no perteneciera a la civilización occidental, europea y cristiana (pues decía: "Qué tengo yo que hacer en Estambul a las tres de la tarde")—, llegó en 1946 a México —es decir a la América Latina de la cual había dicho a sus amigos: "Si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí"—, se encontró no sólo en un país del que quizá nunca antes se había interesado, sino además en la situación de reaprender una carrera profesional de cineasta, un oficio que le permitiera primero ganarse la vida en la industria del cine para, si había suerte, después intentar nuevamente hacer obra personal. Pero en este no previsto país fincaría un estable hogar con su familia, llevaría una vida tranquila de burgués prescindiendo de excentricidades surrealistas, frecuentaría viejos amigos

españoles y nuevos amigos mexicanos, adquiriría la ciudadanía mexicana, se adaptaría a tal punto al mecanicismo del cine industrial mexicano que, convirtiéndose en un técnico rápido, sería capaz de hacer un filme en menos de tres semanas, y aunque solía declarar que hacer cine le interesaba menos que gozar la amistad, la charla, los alimentos terrestres, el vino, la ensoñación holgazana o meramente, decía, mirar desde un sofá el vuelo de una mosca o las puntas de sus zapatos, aquí realizaría la mayor parte de su filmografía, o sea: veinte de sus treinta y dos películas, algunas de las cuales (*Los olvidados*, *Subida al cielo*, *Robinson Crusoe*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *El ángel exterminador*, *Simón del Desierto*) están consideradas entre sus obras mejores, y finalmente, moriría a casi 83 años de su edad en el imprevisible México, donde residió 37 años, poco menos de la mitad de su vida.

Esos años de estadía y esos veinte filmes mexicanos, frente a doce de otras "nacionalidades", quizá autoricen a preguntarnos si existe un "cine mexicano" de Buñuel como existirían un cine español o francés o surrealista o realista o trágico o humorístico de Buñuel. Contra lo que han escrito algunos críticos y ensayistas, que quieren ver en esa filmografía una absoluta unidad, una cabal continuidad de visión del mundo, desde *Un perro andaluz* a *Ese oscuro objeto del deseo*, yo creo que los distintos cines de Buñuel existen, no porque él fuese un mero artesano camaleónico que filmara cualquier cosa que le ofrecieran, cómodamente renunciando a la unicidad de una mirada de autor, sino porque, necesitando él más que muchos cineastas enraizar su gana creadora en "la realidad de aquí abajo", en una tierra y una condición humana particulares y con-



BUÑUEL EN MÉXICO

cretas, ocurre que el particular aquí y ahora de cada buñueliana etapa "geográfica" requiere mucho más que adquirir tan sólo un color local. Por sólo confrontar dos ejemplos, si el tema de la contradicción entre realidad y deseo está presente, con cuarenta y siete años de distancia, tanto en *La Edad de Oro* como en *Ese oscuro objeto del deseo*, es evidente que el cineasta, en esos tan distantes casos, no ha tratado el tema ni con la misma forma de mirar ni con el mismo modo de relato ni los mismos estados de ánimo: de la apasionada revuelta de aquella película de 1930 a la serena ironía de la de 1977 se han desarrollado distintos motivos. Se verá cómo, mientras en la etapa mexicana predomina una densidad de las materias, una carnalidad de los personajes, en la última etapa francesa se evaporan materia y carnalidad para dejar lugar a un juego casi abs-

tracto de tipos y situaciones. Hay, digamos, una densidad y una textura mexicanas en el cine hecho por Buñuel en México y casi no hay el jugueteo intelectual y el ajedrez de fantasmas que se da en su cine francés de los últimos años.

Buñuel habría de renacer en México como director y aun como autor de cine, pero como antes hubo de pasar por un verdadero reaprendizaje del oficio, sus comienzos en la industria filmica del país no serían fáciles ni brillantes. Antes y después de ganar en 1951 el premio a la mejor dirección en el festival de Cannes por *Los olvidados*, debió ganarse la confianza de los productores en su solvencia profesional haciendo algunas películas que él mismo calificaba como encargos o meros "trabajos alimenticios" (*Gran Casino*, *El gran calavera*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*, *El río y la muerte*, *Susana*, *El bruto* y *Abismos de pasión*).

El cine de Buñuel habría entonces de producirse dentro del código industrial, genérico, moral, etcétera, del cine mexicano, bien de manera latente, desobedeciéndolo mediante anotaciones subliminales o laterales, como en *Susana*, drama familiar y ranchero, teóricamente enmarcado en una moral convencional, de buenas conciencias, que resulta dinamitado desde el interior por la misma acumulación y exacerbación de lugares comunes, moralejas, sermones y clichés del cine melodramático mexicano, y por las anotaciones debajo de la línea de flotación del argumento; o con una violenta reconsideración del cine socialmente ejemplar basado en los problemas de la infancia pobre, como precisamente en *Los olvidados*, filme de una rara, poética calidad brutal, posado con firmeza en el suelo de la miseria ordinaria pero cruzado por ráfagas de salvaje onirismo y feroz ternura; o aceptando la vestidura amable de la comedia de costumbres y del humor pintoresco para dejar aflorar buenas corrientes de irrealidad en "el mundo real", como en *Subida al cielo*; o bien adoptando las apariencias del dramón psicológico tan frecuentado en los años cuarenta, como en *Él*, que bajo la envoltura

de un caso clínico propone, de otro modo, los estallidos de delirio y subversión moral de *La Edad de Oro*; o trastocando con escenas e imágenes moralmente desarregladas las fáciles ironías del cine de humor negro, como en *Ensayo de un crimen*; o bien de manera manifiesta, operando una decidida ruptura con dicho código convencional y comercial en filmes en los que se reclama e implanta una cabal condición de autor: como en *Nazarín*, recuento de los infortunios de la quimera cristiana y del reaprendizaje del mundo terrenal, humano y contradictorio; en *El ángel exterminador*, crítica de la realidad burguesa históricamente encerrada en sí misma, y en *Simón del desierto*, comedia sobre la inutilidad patética de la santidad pero también panfleto brioso contra el estruendo y la furia del mundo moderno.

Antes de lograr la fluencia, densidad y pasión novelescas de sus filmes españoles (*Viridiana* y *Tristana*), y la tersura, la elegancia y el jugueteo intelectuales de sus filmes franceses de la última vuelta del camino (*La Vía Láctea*, *El fantasma de la libertad*, *El discreto encanto de la burguesía* y *Ese oscuro objeto del deseo*), Buñuel habría vivido en el cine mexicano su reaprendizaje, su purgatorio profesional, su resurrección como autor y poeta. He hablado de la lírica carnalidad de sus buenos filmes mexicanos. Veo manifestarse esa carnalidad en el sueño de Pedro (de *Los olvidados*), representada por un atroz pedazo de carne, pero además por la presencia sensual de la madre (Stela Inda) flotando graciosamente en el espacio de la pesadilla a la manera de una madonna de Botticelli o Fran Angelico, y en la terminal escena de agonía del Jaibo con esa calle nocturna y húmeda, ese flaco y alucinante perro que avanza hacia nosotros (aun si es en sobreimpresión, es decir el procedimiento más fantasmal del cine); en el agua, el fango, el viento que se ciñen al cuerpo (de *Susana*) cando repta en la noche hacia el sano paraíso campestre que va a corromper; en el clima tropical casi palpable, la respiración libre del viaje sin orillas (de *Subida al cielo*) y las curvas corporales y las sonrientes seduccio-

nes desplegadas por Lilia Prado; en el carácter directo, físico, brutal, del loco amor traducido en un combate de voluntades (de *Abismos de pasión*); en la sed febril, engendradora de muy concretos delirios en el hombre aislado (de *Robinson Crusoe*); en una peste de todo un pueblo dada en una sola imagen, la de la niña que berrea arrastrando una sábana sucia a lo largo de una calle pueblerina de paredes roídas, descascaradas, bajo un sol implacable (de *Nazarín*); en el ambiente de encierro, de hábitos cotidianos maniáticamente repetidos, de hambre y sudor y promiscuidad en que se asfixian sin terminar de morir los personajes (de *El ángel exterminador*) creándose un mutuo infierno; en el milagro físico de las manos que renacen en un doble manco como un hecho normal, nada sorprendente (de *Simón del desierto*)...



Luis Buñuel con José de la Colina (de pie, el primero por la izquierda) y Tomás Pérez Turrent (sentado a su derecha)

Retornando a las fuentes de su etapa surrealista (el ojo cortado o la mano con pululantes hormigas de *Un perro andaluz*; o los amantes frenéticos palpándose como ciegos, e incluso la vaca echada en el lecho, de *La Edad de Oro*), quizá nunca Buñuel, hombre entre los vasos comunicantes del sueño y la vigilia, logró un cine con más cuerpo que en sus trabajos mexicanos. Y es verdad: el cine mexicano de Buñuel es carnal y existe. Es una visión del mundo, pero sobre todo un cuerpo visible, casi tangible, y vivo.

José de la COLINA

Fotograma de *Los olvidados* (1950)

FILMOTECAS ESPAÑOLA

Los felices veinte. Estados Unidos ha ganado la Gran Guerra, pero en un país semiasiático ha triunfado la revolución bolchevique: en toda Europa, ambos están de moda. Hay una sensación de movilidad, de vértigo. El futuro está abierto. Por doquier explotan ismos: dadaístas, cubistas, futuristas, fascistas, comunistas... Y los surrealistas: gamberros de extraordinario talento, hijos de buena familia, que recorren los salones elegantes haciendo gamberradas en el nombre del arte o de la muerte del arte. Han estudiado en buenos colegios. Adoran el deporte, el cine y la velocidad. Viajan en aeroplano y grandes transatlánticos y aprenden idiomas. Son cosmopolitas y París, la capital del cosmopolitismo. Allí, en el 30, está Buñuel, un baturreo que acaba de hacer con Dalí una película escandalosa, *La edad de oro*. Al vizconde de Noailles, su pagador, le han expulsado del Jockey Club por apoyar semejante atrocidad. El mismo Noailles le enseña la cinta al delegado de la Metro. No le gusta nada, pero ofrece a Buñuel ir a Hollywood: "Le pago el viaje y la estancia y usted se queda seis meses, sin más obligación que la de mirar cómo se hace una película. Después, ya veremos". Y Luisico se va a los Estados Unidos, el país más bello del mundo.

Se lo pasó bomba, seis meses de ensueño. En el barco, durante el cruce a Nueva York, conoció a Tono. Cruzan USA en tren hacia Hollywood. Allí les esperan Neville, Ugarte y López Rubio. Eran los comienzos del sonoro y, de las películas principales, se hacían versiones en distintos idiomas con distintos actores y directores: Hollywood estaba lleno de españoles que colaboraban en las versiones hispanas. Le dan un pase para los estudios y Luis elige ir a ver el rodaje de un filme de la Garbo. Enseña el pase, entra y se queda mirando a la estrella, rodeada de asistentes, largo rato. Ella capta su mirada y se la devuelve. Él no aparta los ojos. Ella llama a dos gorilas y le echan del estudio. Luis no vuelve más. Se pasa los seis meses fisgando aquí y allá, en la cafetería, en los sindicatos, entre los decorados. Le gusta sentarse en el vestíbulo y que un limpiabotas le abrillante los zapatos; a su lado se van sentan-

do Ben Turpin, Wallace Beary, Eisenstein... Y va de fiesta en fiesta. Hay una enorme colonia española en Hollywood: actores, escritores y cónyuges. Y Chaplin anda por ahí, encantado, sin entender ni papa de español. Ni Luis, de inglés. La Navidad la celebran en casa de Tono y está Chaplin. Rivelles recita una oda rimbombante a la patria y todos aplauden, posesos. A Luis le sienta fatal y, junto a Ugarte y Luis Peña, se levantan, impasibles, y destruyen el arbolito de Navidad ante la perplejidad de todos. Chaplin le invita en fin de año y nada más hacer pasar a Buñuel le indica el iluminado abeto para que acabe con él cuanto antes... Finaliza el semestre, vende el coche, el rifle y la Leica que había comprado y vuelve a París.

La segunda vez que fue a América, nueve años después, todo había cambiado. La guerra civil española estaba a punto de concluir y la segunda guerra de redivisión del mundo dispuesta a estallar. Va a

Hollywood como asesor histórico de una película de ambiente español, pero nada más llegar, la Asociación de Productores prohíbe las películas con tema español, ya sean favorables o contrarias a la República.

Intenta vender gags a Chaplin, sin resultado. Se le agotan los cuartos y viaja a Nueva York dispuesto a trabajar de cocinero, pero Nelson Rockefeller quiere crear un Comité de Propaganda Interamericana y una mujer le ofrece a Buñuel formar parte del comité. Su primer trabajo es remontar *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefensthal, para convencer a los norteamericanos de la utilidad del cine como arma de propaganda. Con el nuevo montaje, Chaplin, inexplicablemente, se parte de risa. Enseguida lo contrata el Museo de Arte Moderno para seleccionar películas de propaganda antinazi, y Buñuel, feliz, se instala en Nueva York, donde están, ya famosos,

todos los surrealistas: Breton, Ernst, Duchamp... Y también Dalí... Ha llamado a Luis ateo en un libro reciente y eso escama a los católicos norteamericanos, que presionan para que lo echen del Museo. La noticia de que ha hecho un film escandaloso, titulado *La edad de oro*, aparece en la prensa y las presiones se acentúan, su protectora llora. Antes de que lo despidan, Buñuel dimite. Llama a Dalí, furioso y éste responde: "He escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo; no para hacértelo a ti". Nunca se volverán a ver. Sin empleo y con ciática, viaja de nuevo a Hollywood para ocuparse de versiones españolas. En Los Ángeles vivirá dos años: el primero, trabajando; el segundo, consumiendo los ahorros del primero. En esa época le roban la idea de la mano viva en *La bestia de cinco dedos*, de Robert Florey. Fracasen todos sus intentos de levantar proyectos propios y, aburrido, marcha a México.



CAMINO DEL OSCAR

DOLOR DE AUSENCIA



De izquierda a derecha. De pie: Robert Mulligan, William Wyler, George Cukor, Robert Wise, Jean-Claude Carrière y Serge Silberman. Sentados: Billy Wilder, George Stevens, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock y Ruben Mamoulian

Volverá una última vez en 1972, ya anciano, con motivo del Oscar a la película de producción francesa *El discreto encanto de la burguesía*. Nada más llegar, recibe una invitación de Georges Cukor, a quien no conoce. Fue una comida extraordinaria. Llegados los primeros a la magnífica mansión de Cukor, vimos venir, medio llevado por una especie de esclavo negro de poderosos músculos, a un viejo espectro vacilante con un parche en un ojo, a quien reconocí como *John Ford*. Allí estaban también otros espectros de Hollywood de los good old days: Wyler, Wilder, Stevens, Mamoulian, Wise...; y un único director joven, Robert Mulligan... Fritz Lang, que no había podido acudir, le invitó el día siguiente... Don Luis Buñuel, como buen mitómano, nunca olvidó aquella recepción. Se iría, cargado con sus recuerdos, de Hollywood para nunca más volver. Never more.

Javier MAQUA

Nunca se insistirá bastante en la magnitud de la catástrofe cultural que supuso el exilio republicano al término de la guerra civil. El cine perdió a intérpretes como Rosita Díaz y Angellillo, quien fue con Miguel de Molina el gigante de la copla en los años republicanos. Por no mencionar a documentalistas, operadores o escenógrafos. Todos habían llegado a crear en España un cine popular que tenía más aceptación en las taquillas que el de Hollywood. Buñuel fue uno de sus artífices, y representaba el puente entre el cine elitista que había fundado en París en 1929 con *Un perro andaluz* y las comedias y melodramas populares que en 1936 todavía producía en Madrid.

El exilio de Buñuel fue inequívocamente político. Durante la Guerra Civil trabajó en tareas de información y propaganda en la embajada española en París y la derrota republicana le sorprendió en Hollywood, colaborando en un proyecto cinematográfico a favor de su causa política. Su antiguo empresario de Filmófono, Ricardo Urgoiti, había ido a parar a Buenos Aires y al continente habían llegado sus colaboradores en la productora: Eduardo Ugarte, Ana María Custodio, Angellillo, etc. Federico García Lorca había sido fusilado, y también el crítico Juan Piquerías, que le había sucedido al frente de la sección cinematográfica de "La Gaceta Literaria". Era el fin de la esperanza y el mundo se le vino abajo, en la lejana California, haciéndole que sus esbeltas palmeras se trocasen en fúnebres cipreses.

En el nuevo mundo, los exiliados intentaron trenzar nuevas relaciones. Buñuel abandonó Hollywood e intentó ingresar como profesor en la Columbia University de Nueva York con la ayuda de Américo Castro. En sus tareas como montador de documentales de propaganda antinazi en el MOMA de Nueva York requirió la colaboración del músi-

co Gustavo Pittaluga, y en Hollywood, cuando dirigía doblajes para Warner Bros en los años cuarenta, escribió con el socialista José Rubia Barcia el guión *La novia de la medianoche*. Esta fraternidad político-cultural se intensificó al llegar a México, en 1946, con la intención de rodar *La casa de Bernarda Alba*. En la capital azteca reencontró Buñuel sus raíces culturales a través de una densa colonia de exiliados, que cubrían prácticamente todos los campos profesionales.

Toda la producción mexicana de Buñuel puede ser leída en clave cultural española. *Los olvidados* (1950) no sólo constituyó una prolongación del espíritu de *Tierra sin pan*, sino que se remitió a la tradición de la novela picaresca española y en su guión colaboraron los exiliados Max Aub y Juan Larrea. Al año siguiente, *Subida al cielo* fue escrita y producida por otro trasterado, Manuel Altolaguirre, mientras que *Ensayo de un crimen* (1955) tuvo como guionista a Eduardo Ugarte.

En la misma línea de fidelidades culturales, *Nazarín* (1958) tuvo co-

misma película, pero cada vez narrada de un modo distinto. Me pareció una forma muy hermosa de describir la fidelidad a unas raíces culturales y a unas obsesiones. El gran tema de Buñuel es el del abismo que separa el deseo de la ingrata realidad, tema que Luis Cernuda reformuló magistralmente en el título de su libro *La realidad y el deseo*. Para un exiliado forzado, como Buñuel, el deseo se polarizaba hacia unas raíces culturales a las que, pese a su cosmopolitismo tan parisiense, nunca renunció.

El exilio es dolorosa nostalgia y vacío irreparable. Los numerosos trasterados de México consiguieron crear una segunda patria en miniatura, con sus tertulias, sus revistas, toda una red de contactos que trenzaron un sucedáneo de su país natal. Para algunos, la segunda patria acabó por ser más real que la primera, a la que ya nunca se acomodaron. Ramón J. Sender, por ejemplo, tras un fugaz viaje a España después de la muerte de Franco, se dio cuenta de que estaba más a gusto en California y se vol-

Para un exiliado forzado como Buñuel, el deseo se polarizaba hacia unas raíces culturales a las que, pese a su cosmopolitismo tan parisiense, nunca renunció

mo protagonista a Paco Rabal y en su última escena sonaron dramáticamente los tambores de Calanda, que volvieron a sonar en una escena de *Simón del desierto* (1965). Y en la escena del casino de *La hija del engaño* (1951), colgó en la pared una reproducción de la *maja* de su paisano Francisco de Goya, cuyos *fusilamientos* abrieron las portadas de *El fantasma de la libertad* (1974). ¿Hacen falta más pruebas del enraizamiento en la cultura del país que le vio nacer?

En una ocasión me dijo Max Aub que Buñuel había hecho siempre la

vió. Cuando Pilar Miró quiso dar el premio nacional de su ramo a Buñuel, tuvo que desistir porque el cineasta había adquirido la nacionalidad mexicana. Entonces su ministro, Javier Solana, viajó a México para imponerle la Gran Cruz de Isabel la Católica. Corrió el rumor de que Buñuel se sintió decepcionado, pues lo que deseaba era un marquesado. Nunca sabremos si era un deseo de desquite, tras las amarguras del exilio, o la última broma del baturro republicano y genial.

Román GUBERN

Durante unos años recuerdo que se hablaba de las tres "Bes" del cine español, Buñuel, Bardem y Berlanga, aunque tal vez la cosa fuera por lo de "Bueno, bonito y barato" a lo que aspiraban los productores de la época, una vez que se acabara con los magníficos gastos de los grandes estudios y la potente industria cinematográfica nacional en cuyo desmoronamiento colaboramos. Si algunos lamentamos el hecho tardíamente, tras nuestra ceguera y entusiasmo juvenil, tal vez Buñuel fuera el más consciente de a lo que lleva la pobreza de medios, tras haber sido durante la República responsable de la boyante y luego malograda empresa Filmófono y haberse visto después obligado a hacer cine alimenticio con escaso presupuesto en el extranjero. Aunque la imaginación y el genio siempre supieran sacar recursos insólitos de la miserabilización del entorno.

Descubrí a Buñuel durante la guerra civil, en medio de una realidad trágica y convulsa que nos devol-

vía a la España más negra y esperpéntica, yo era un adolescente que me sentía vivir en unas largas vacaciones. El Gobierno se había trasladado a Valencia y también la vida cultural. Sin bombardeos, nuestro refugio favorito eran las librerías, en las que mi pasión por la literatura decadente del XIX se vio sacudida por la fresca libertad de los surrealistas franceses, como hallazgo que estimulaba el espíritu de revuelta que podía tener un joven de mi edad en aquel tiempo turbulento.

Fascinado por aquella subversión de los conceptos, tuve ocasión de ver *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*. Dos películas que fueron determinantes para descubrir mi vocación, que hasta entonces se había limitado a balbuceos en la pintura y la poesía. Aunque

me produjera mayor conmoción la perfección formal de Eisenstein, la libertad de ideas que aportaban aquéllas abrió todo un magnífico universo a la imaginación. Pensaba entonces que eran obra de Dalí, y que Buñuel sólo había aportado el trabajo técnico a la hora de rodarlas. Fue más tarde, al ver *Tierra sin pan*, cuando me percaté de la verdadera categoría del maestro.

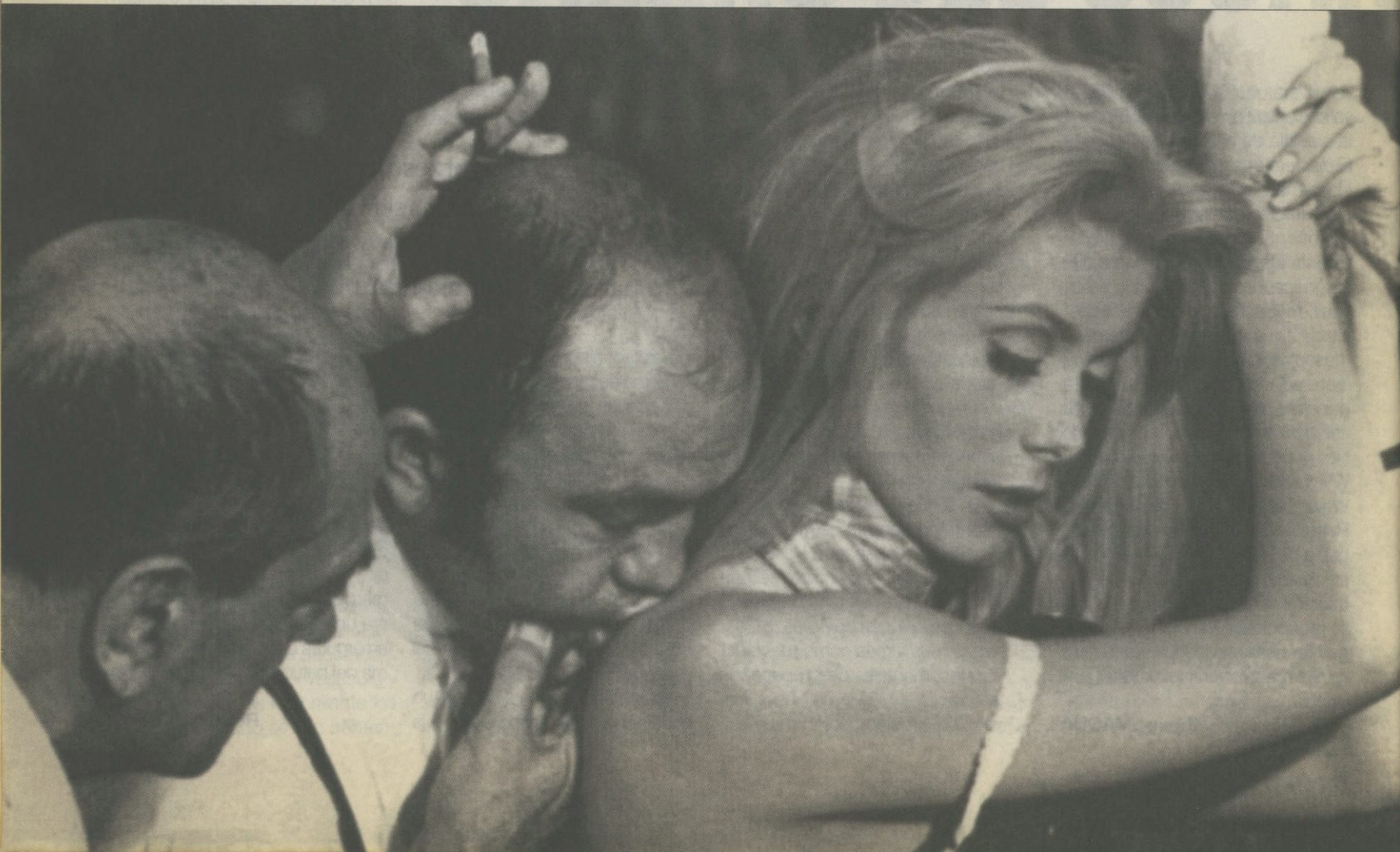
En conversaciones con José Bello, años más tarde, supe la importancia que había tenido para él su paso por la Residencia de Estudiantes y el encuentro con una generación de brillantes jóvenes con talento y algo disparatados a los que el inigualable Pepín (esto es opinión mía) ilustró y modeló desmodelando para convertirlos en un grupo de genios.

Sin tal casualidad catalizadora,

nos hubiéramos encontrado con un Luis Buñuel, turolense, de marcada educación jesuítica, de la que por otro lado no se pudo desprender en toda su vida, a pesar de sus irreverentes esfuerzos que iba para ingeniero industrial y cuyas únicas aficiones eran el boxeo y otros deportes bravos. Lorca le enseñó a escribir y Dalí a escarbar entre los fantasmas. Él puso el sentimiento bruto y de ahí surgió la fuerza demoledora de su cine. Esa facultad para mostrar las batallas interiores del espíritu humano en lucha contra el peso de las educaciones destructivas. El ánimo de la subversión bestia que emana de un sustancial recato.

Buñuel trató el erotismo por Dalí y por Bataille como una fuerza misteriosa e incontrolable cercana a la idea de la muerte, sin llegar a libe-

PORNÓGRAFO



Y PURITANO

rarse nunca de la idea del pecado, que reforzaba aún más su relación blasfema. Cuando realizó *La Vía Láctea* incluso recibió premios de la Iglesia, y es que en el fondo nunca dejó de ser un católico medular encabronado. Se enfadó mucho cuando en los años 70, en París, en ese tipo de entrevistas que estaban por entonces de moda, a las que tenías que responder automáticamente a un nombre, o a un concepto, cuando me propusieron "Buñuel", yo dije: "Pornógrafo". Una asociación de ideas natural que a la hora de la meditación siempre resulta fallida, porque su fondo, más que libertino, tenía algo de puritanismo evangelista.

De hecho sé que cuando le hicieron una proyección de *El último tango en París*, seguida de mi película *La Muñeca*, salió escandaliz-

zado, sin comprenderlas, aunque en mi caso yo llegase a rendir tributo a la que me parece con diferencia una de las mayores obras maestras del siglo, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, ese ensayo de un crimen como sublimación de la fuerza mortal de la pasión sexual trasladado a una representación artificial del ser amado. Junto a *Él*, me parece la cumbre de su cinematografía, aunque su etapa mexicana la calificase de puramente alimenticia. Recuerdo ahora que lo visité en México, donde se mostró como un perfecto "cicerone", fuimos a visitar al Indio Fernández a la cárcel y me mostró su colección de pistolas, aparte de aficionarme al Dry Martini, la única bebida alcohólica que soportó, aunque a ciertas horas él se entregaba al "Buñueloni", un

cóctel que se había inventado, una especie de "Negroni" a su manera, que no tuve el placer o la desgracia de querer catar.

Me han mostrado recientemente una carta dirigida a Ricardo Muñoz Suay en la que recuerda gratamente aquellos días, y en la que envía un saludo al "derechista" Berlanga. Eran los tiempos en los que ilusionados, enfrentados a la Industria, creamos la productora Uninci, con una infraestructura de ideología económica comunista que nos acabó llevando a la ruina.

Pero al menos, gracias a la habilidad y generoso entusiasmo de un hombre excepcional como Gustavo Alatriste, se llegó a realizar *Viridiana*, otra obra maestra que se llevó la Palma de Oro en Cannes y que fue prohibida por el régimen de Franco por sacrílega. Fueron tiempos en

que en Madrid nos tratábamos con frecuencia, yendo a cenar al Asador de Fuencarral, que le gustaba mucho, hasta que se distanció prefiriendo la compañía de Paco Rabal, Carlos Saura, Muñoz Suay y otra gente más cercana al Partido.

Su carrera en Francia, su explosión internacional definitiva, me parece menos interesante. El erotismo alambicado y parisien que le aportó Jean Claude Carrière (que me discutía sobre cómo se debe sentar una mujer en un bidé), carecía de la intensidad y el trastorno que podían producir los guiones de Luis Alcoriza o Julio Alejandro. Sin embargo, no hay nadie que no se rinda ante detalles de *Diario de una camarera* o *Belle de Jour*. Yo, al menos, por más que lo he intentado, nunca he podido dejar en una película un misterio sin explicación, como el de la caja china que dejaba atónita a Catherine Deneuve. Y es que, sobre todo en el caso de Buñuel, hay que quitarse el sombrero ante la sencilla capacidad de superar a la razón.

Luis G. BERLANGA

Catherine Deneuve protagonizó *Belle de Jour* (1967). A la izquierda, Buñuel da instrucciones a los actores durante un momento del rodaje



Escritor. Eso es lo que Buñuel hubiera querido ser de no haber sido cineasta. En repetidas ocasiones hizo esa confesión. Envidiaba de los escritores su "magnífica soledad" y la posibilidad de poner en pie la escena más complicada, el Juicio Final, sólo con lápiz y papel. Abundante en contradicciones, manifestó, sin embargo, "ser reacio a la escritura". Sus memorias están precedidas de una notita que dice: "Yo no soy hombre de pluma. Tras largas conversaciones, Jean-Claude Carrière, fiel a cuanto yo le conté, me ayudó a escribir este libro". Es decir, Carrière, amigo y co-guionista de seis de sus películas, redactó el libro. Pero Buñuel sí fue hombre de pluma. Agustín Sánchez Vidal, el máximo experto mundial en Buñuel, recogió, introdujo y anotó en un volumen, *Obra literaria* (Ed. Heraldo de Aragón), los textos del cineasta, relatos, recuerdos, guiones, críticas cinematográficas, reflexiones, una conferencia declarativa muy importante, una obra de teatro y poemas de fuerte estirpe surrealista.

El período de máxima producción literaria de Buñuel se sitúa en los años 20. Escribió, siempre en compañía, los guiones de la mayoría de sus películas. Casi todos fueron originalmente publicados en Francia, y no pocos editados en España después por Aymá. También escribió guiones para otros: *Si usted no puede, ¡yo sí!* (1950), de Julián Soler, y *El monje* (1972), de Ado Kyrrou.

El Instituto de Estudios Trolenses, en magníficas ediciones, ha publicado guiones de Buñuel que nunca llegó a dirigir: *Goya*, *Agón*, *Là-bas* y *Johnny cogió su fusil*, los dos últimos sobre las novelas homónimas de J.K. Huysmans y Dalton Trumbo, que escribió en México con el director aragonés la adaptación de su propia obra. Trumbo, finalmente, dirigió la película, pero separándose del tra-

bajo realizado por Buñuel, que no figuró en los créditos ni quedó plenamente complacido. Buñuel, el futuro sordo que desdeñaba poner música en sus películas, tocó el violín con gran empeño en su pubertad y a punto estuvo de ser ingeniero agrónomo, pero se decantó, a instancias de Américo Castro, ya en Madrid, por los estudios de Filosofía y Letras. Su ingreso en la Residencia de Estudiantes determinó su primitiva y briosa vocación literaria.

De adolescente ya era un gran lector. Pasó, como es lógico, de Salgarí a Nietzsche, conociendo bien a decisivos representantes de la tradición española como Quevedo y Galdós. Así como la novela picaresca y Gracián le entusiasmaron desde el principio, le llevó muchos años apreciar a Galdós, al que luego atribuyó hasta destellos surrealistas.

La lectura de *El origen de las especies*, de Charles Darwin, fue decisiva en su crisis de fe. Las obras de Engels le formaron políticamente. Buñuel se empapó de literatura rusa del XIX (Andreiev, Lermontov, Chéjov, Turgueniev, Dostoievski...), de la que presumía ser un experto.

Pero el escritor que sin duda más influyó en la formación y la obra de Buñuel fue el Marqués de Sade.

En la vida de Buñuel, siempre hubo escritores entre sus amigos. En los años de Residencia, Lorca, el gran amigo y consejero literario, pero también Alberti y otros poetas del 27 (de los que se distanció por su esteticismo), la gente de la "Gaceta Literaria", los ultraístas como Pedro Garfías (con cuyo anarquismo simpatizó), Gómez de la Serna (con quien escribió un proyecto de película, *El mundo por diez céntimos*) y otros. Conoció en las tertulias a Borges (le pareció un engraido) y a Guillermo de Torre, a Juan Ramón Jiménez. Son años de frenesí literario y de furor surrealista, compartidos con el interés por el cine, sobre todo

por los cómicos americanos (Keaton) y la vanguardia francesa.

En París, a partir de 1925, se relacionó con todos los escritores surrealistas, a cuyo movimiento se sumó oficialmente. No hay espacio aquí para extenderse sobre ello, acaso para subrayar su sostenida predilección por el poeta Benjamín Péret y por Jean Cocteau.

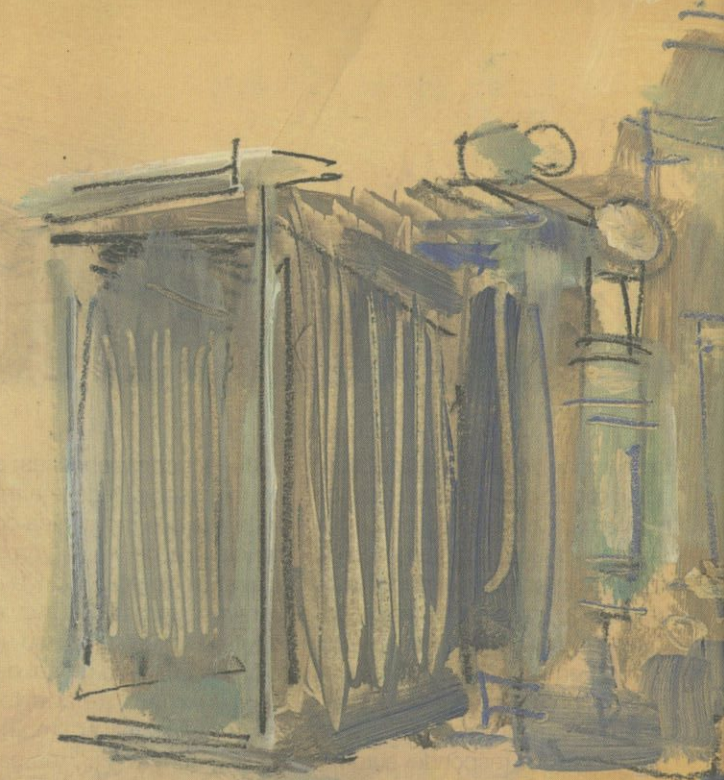
En México mantuvo vínculos de amistad tanto con los escritores españoles exiliados (León Felipe) como con los escritores mexicanos (Octavio Paz, Carlos Fuentes). Si hubiera que citar tres amigos de esos años, habría que señalar al novelista Max Aub (dialoguista sin créditos de *Los olvidados* y autor de un revelador libro de conversaciones con y en torno a Buñuel), al poeta creacionista Juan Larrea (también dialoguista sin créditos de *Los olvidados* y co-autor con Buñuel del guión *Ilegible, hijo de flauta*) y al poeta Manuel Altolaguirre (a quien se debe la idea argumental de *Subida al cielo* y la producción de esta película).

De las 32 películas que componen su filmografía, 17 se basan en piezas literarias. Para no convertir este artículo en un listado farragoso, reseñaré aquí significativamente las elec-

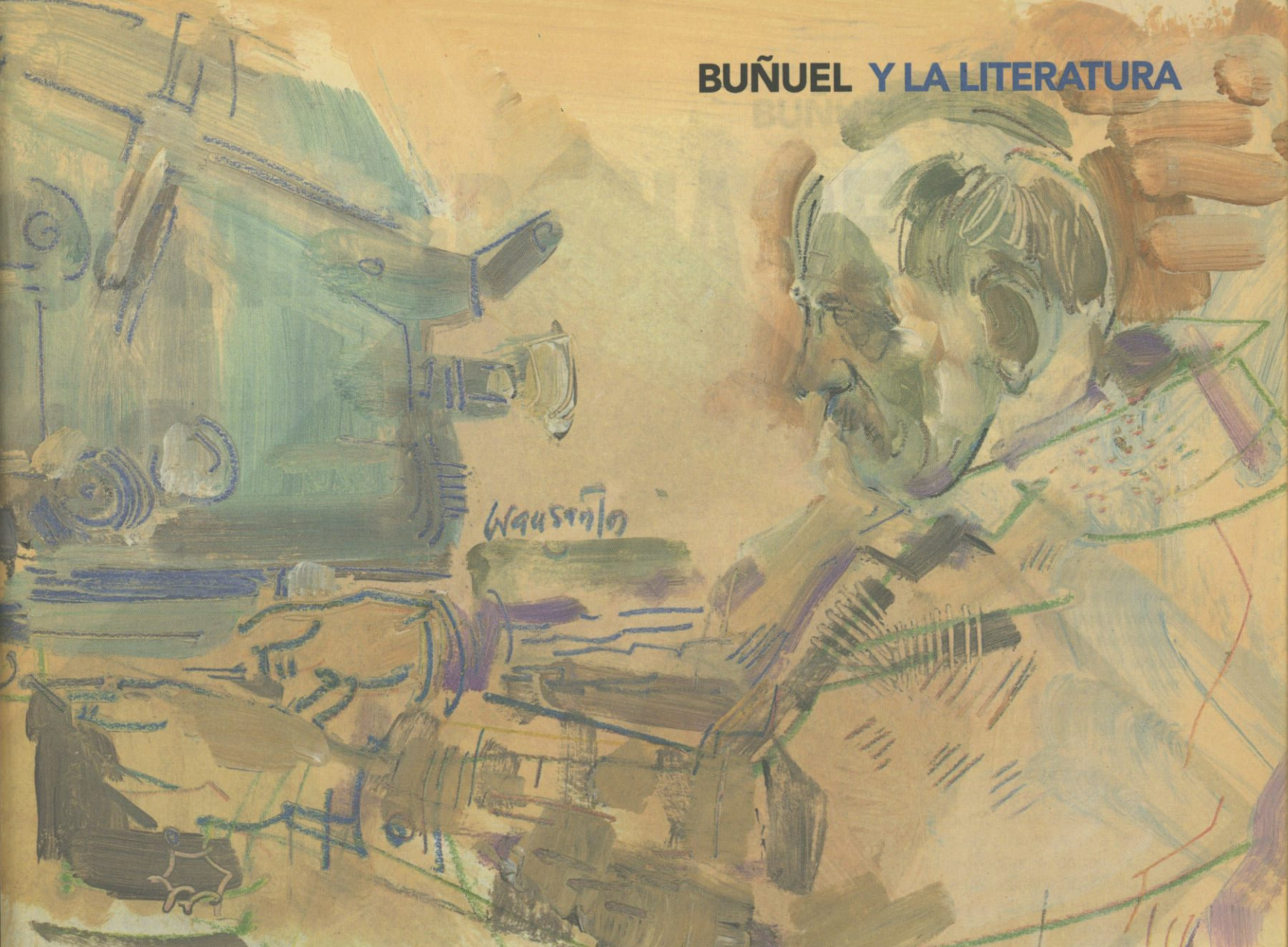
ciones más importantes: *La hija del engaño* (sobre *Don Quintín el Amar-gao*, de Carlos Arniches); *Una mujer sin amor* (sobre *Pierre y Jean*, de Guy de Maupassant); *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe); *Abismos de Pasión* (sobre *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë); *Nazarín* (Benito Pérez Galdós); *The Young One* (sobre *Travelling Man*, de Peter Matthiessen); *Diario de una camarera* (Octave Mirbeau); *Belle de jour* (Joseph Kessel); *Tristana* (Galdós), y *Ese oscuro objeto del deseo* (sobre *La mujer y el peleele*, de Pierre Louÿs), por no citar obras de escritores franceses y mexicanos que resultarían esquivas al conocimiento de los lectores.

Esta predisposición evidente a utilizar materiales literarios pre-existentes se confirma con algunos de los proyectos abandonados, entre los que cabe destacar *El húsar en el tejado* (Jean Giono), *Los sótanos del Vaticano* (Gide), *Doña Perfecta* (Galdós), *La casa de Bernarda Alba* (Lorca), *El acoso* (Carpentier), *El señor de las moscas* (William Golding) y *El año de la peste* (Defoe).

Muchos de los co-guionistas de Buñuel, autores o no de las obras adaptadas, unos ya citados y otros no, eran, obviamente, escritores. Vale la pena recordar aquí a dos más, ambos de la familia surrealista: Ray-



SIEMPRE HUBO



mond Queneau, co-guionista de *La muerte en este jardín*, y Jean Ferry, co-guionista de *Así es la aurora*.

En esta película se encuentra una de las escasas alusiones de Buñuel en la pantalla a un escritor. El comisario del filme tiene en su despacho un retrato de Paul Claudel y, junto a unas esposas, sus obras completas, algunos de cuyos versos también recita. Buñuel quiso decir con ello que Claudel era un "poeta de comisaría": le detestaba por su nacionalismo y catolicismo hiperconservadores y por sus elogios a Franco.

Sobre su gusto por elegir piezas literarias como base de sus películas fue preguntado en varias ocasiones. En el muy recomendable libro de conversaciones de Tomás Pérez Tu-

rrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel* (Plot), el cineasta hace dos confesiones muy reveladoras: "Me basta que un libro me dé dos o tres imágenes estimulantes y que yo pueda desarrollar a mi modo (...) Cuando filmo una novela, me siento más libre si no es una obra maestra, porque así no me cohibo para transformar y meter todo lo que quiero".

Es sabido que toda la fascinación de Buñuel hacia la *Tristana* de Galdós se fundamentaba en que a la mujer le faltaba una pierna. Una idea o una imagen fulgurante eran, en efecto, lo esencial que Buñuel buscaba en un libro para, a partir de ahí, hacer su propia creación en libertad. La conferencia que recoge Sánchez Vidal en su recopilación de textos bu-

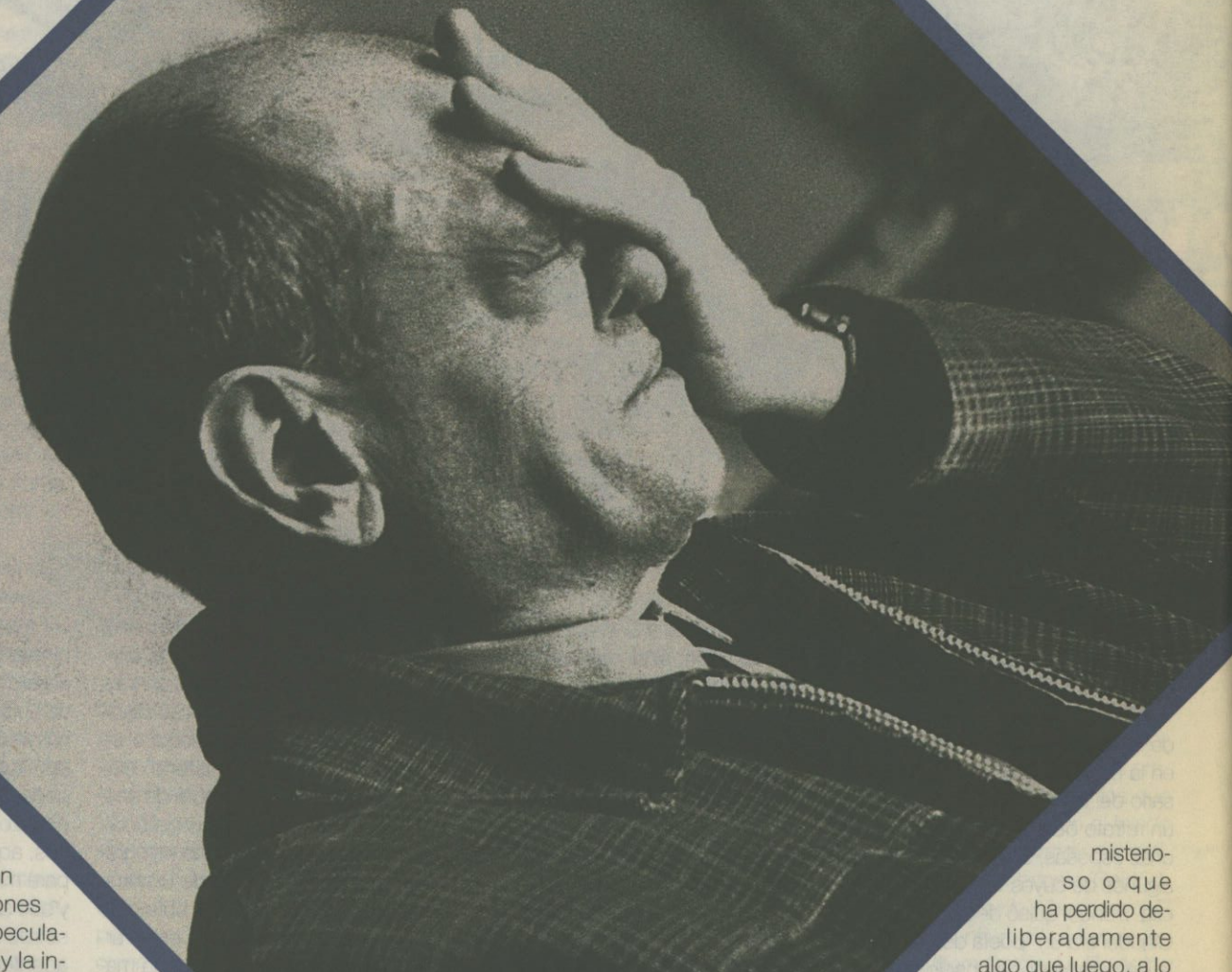
ñuelianos, se titula definitivamente *El cine, instrumento de poesía*. Es, además de un ataque a las limitaciones del neorealismo, un auténtico manifiesto de su modo de entender el cine. Dice Buñuel: "El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas (...) A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un filme anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín (...) El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto (...) El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía".

La poesía. Esta es la cuestión. El cineasta y sus críticos están de acuerdo. El gran patrimonio de la obra de Luis Buñuel no reside tanto en su narratividad, en el discursivo flujo de las ficciones, sean éstas o no de genealogía literaria, sino en sus fogonazos de poesía, en esas imágenes, aquí y allá, que abren un hueco para mirar de otra manera la realidad y que abren también un hueco en nosotros mismos para mirarnos hacia adentro. Esas imágenes, de urdimbre poética, hacen que lo conocido parezca y sea desconocido, marcando, por la vía de la emoción, el camino hacia otra forma de conocimiento.

Manuel HIDALGO

ESCRITORES

ATEO



Escribir sobre Luis Buñuel y la religión es hacer oposiciones sobre la mera especulación, la polémica y la insatisfacción, y sin embargo es tarea fascinante porque su mirada sobre ese tema es muy española, en un cineasta que lo es y que pretende no serlo, y muy intrínsecamente buñueliana, en un universo creativo intensamente autobiográfico. Porque cuando se mira la filmografía del cineasta de Calanda, se advierte cómo esa carrera es algo así como una larga introspección, un permanente examen de conciencia sobre su intimidad; cuando Luis Buñuel mira a su alrededor lo hace de manera nada objetiva sino atra-

biliaria-riamente, casi como ese distante ceño fruncido con el que se nos suele mostrar en las fotografías que poseemos de alguien al que le gustaba reír, beber buen vino, hablar con sus amigos, Buñuel da la impresión de ser algo misántropo, no muy amigo de saraos o de adquirir nuevas amistades, pero al

misterioso o que ha perdido deliberadamente algo que luego, a lo largo de su vida, echa de menos sin saber bien si esa nostalgia conviene al proyecto de vida que ha adoptado o que le ha sido ofrecido.

Uno de los rastros que sería interesante desarrollar en este tema de Buñuel y de lo religioso, es cómo se inscribe ese tema en un momento histórico y generacional, cómo ese tema puede observarse en Baroja y en Unamuno, un agnóstico o ateo, no lo sé bien, y alguien profundamente creyente, un cristiano dubitativo, crítico, intros-

POR LA GRACIA DE DIOS

pectivo, casi protestante, y en Buñuel y Bergamín, un ateo o un agnóstico no lo sé bien, pero en todo caso alguien profundamente interesado en lo religioso, y un creyente rebelde, iconoclasta, desafiante ante Dios y la religión organizada. Ese cuarteto merece un ensayo que descubriría mucho de cómo discurrieron algunas de las corrientes más vivas de la intelectualidad patria justo en el primer tercio del siglo que se nos ha ido.

Buñuel se definió como cultural, y también nostálgicamente, cristiano, véase el interesante libro de entrevistas, *Buñuel por Buñuel* (Editorial Plot) que pergeñaron Pérez Turrent y De la Colina y algo de ese rastro puede encontrarse en el libro de Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, edición mexicana en Joaquín Mortiz (1972) y española en Aguilar, 1985, pero como cualquier afirmación de Buñuel, alguna radicalmente contraria puede encontrarse en otras entrevistas, incluidas afirmaciones tajantes en su pretendida autobiografía, *Mi último suspiro*, por lo que citar todo eso como argumento de autoridad no me parece excesivamente clarificador ni contundente. En todo caso si Buñuel es un cineasta, lo que nos haya querido decir, aparte de su vida siempre bien difícil de descubrir en sus claves más íntimas, está en sus películas.

Miguel Rubio en el monumental número que la revista Nickel Odeon dedicó a Buñuel escribió un inteligente y bien trabado ensayo sobre el tema que nos ocupa, y que tituló *Nueve reflexiones sobre un cineasta ateo*. Rubio concluía lapidaria y literariamente: "En definitiva, el estilo y la obra de Buñuel contestan afirmativamente la pregunta: ¿se puede ser un creador sin creer en Dios?"

Buñuel fue siempre un surrealis-

ta confeso y beligerante, aunque como todas sus creencias, salvo la de la amistad o las lealtades políticas, haya que tomarlas con las pinzas de la socarronería más aragonesa, pero ello explica cómo su filmografía se abre con un ensayo poético. *Un chien andaluz* (*Un perro andaluz*, 1928), al que sigue *L'Age D'Or* (*La Edad de Oro*, 1930) y se cierra con la trilogía, *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972), *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*, 1974) y *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977), que exploran en claves fragmentadamente narrativas esos mismos temas que se esbozaron de manera más explosiva, menos reflexiva, en París cuando agonizaban los años 20 y Europa

Buñuel se definió como cultural y nostálgicamente cristiano. Fue siempre un surrealista confeso y beligerante, aunque como todas sus creencias haya que tomarlas con las pinzas de la socarronería

dejaba ver el caos que se cernía sobre sus gentes.

En esos casi cincuenta años de tareas cinematográficas habla de alguna manera de lo religioso en casi todas sus películas, pero me gustaría dejando aparte las provocaciones de sus dos primeras películas, hablar del silencio de Dios, muy barojianamente, que preside *Los Olvidados* (1950), la película que relanzó su carrera internacional, al desierto de la creencia porque lo trascendente se disuelve en la caridad de los oprimidos y golpeados, *Nazarín* (1958), para rebotar en sus dos películas de tesis teológicas, *Simón del Desierto* (1965), su austera visión del hombre que intenta elevarse del barro y no encuentra nadie que le escuche arriba, y *La voie Lactée*, (*La vía*

láctea, 1969) su cervantina y vóteriana incursión en los ritos, en las palabras sobre la Palabra, en los milagros, una jornada muy Blanco White, de un combate dialéctico, de un cineasta cuya biblioteca rebose de libros religiosos, cuya memoria anida en recuerdos de rosarios, procesiones, leyendas milagrosas, eucaristías y comuniones, iglesias y capillas.

Al otro lado está *Viridiana* (1961) y en menor grado *Tristana* (1970), sus dos versiones de una España pretendidamente galdosiana, y en el fondo exclusivamente buñueliana, dos crónicas morales sobre el pecado, la lujuria y la avaricia de los sentimientos, sobre el amor y los

del mausoleo vacío de imágenes que es *El año pasado en Marienbad*. Esos burgueses atrapados en un lugar y dominados por una fuerza misteriosa que les impide autodeterminarse, es lo más parecido a un auto sacramental laico, digno de Calderón de la Barca.

No parece casual, aunque especulemos con imágenes autosuficientes, que sea un símbolo religioso, los corderos, el que vertebe la poética y la censura narrativa de la película. Atrapados por alguien o algo, ¿Alguien o Algo?, sin libertad salvo para desesperarse o interrogarse, *El ángel exterminador* puede servir para definir muchas cosas, pero no hay duda de que si necesitamos explicar la perplejidad del hombre ante la desaparición de Dios en la Historia, una tesis que ha provocado el debate occidental entre los años 30-70 del pasado siglo, esa obra maestra, intrincada y críptica, viene como anillo al dedo.

Buñuel no es Dreyer, ni Bresson, ni Rossellini, por citar tres cineastas asomados al misterio del cristianismo, a las preguntas sobre la religión, ni tampoco, aunque como con los anteriores posea elementos comunes, es Hitchcock, otro autor en el que la presencia de lo cristiano, de lo religioso esta siempre velada con lo inquietante, pero en sus películas, con blasfemias o silencios, con ironías atroces o con ingenuidades barrocas, la mirada sobre el misterio de lo religioso está siempre presente. Buñuel hace un guiño, un chiste soez, pero al rozar la religión no sólo testimonia su finalidad castradora, personal o social, en su punto de vista, sino que da la impresión de inquirirse como lo hacía el poeta Carlos Salmón: "Me pregunto quién soy, qué noche espero / qué nueva soledad, y por qué canto / si nunca he de ser más que un prisionero".

Eduardo TORRES-DULCE

Todo empezó en México, desde enero a mayo de 1959. Los de Uninci (Paco Rabal, Fernando Rey, R. Muñoz Suay y un servidor) estábamos por allí rodando la parte mexicana de *Sonatas*, la *Sonata de estío*, y naturalmente estábamos muy unidos a Luis Buñuel. Nuestro propósito era convencerle de: a) su regreso a España para hacer una película, y b) hacer esa película con Uninci ya que nosotros podíamos arroparle con nuestra amistad, nuestro respeto y nuestras evidentes coincidencias políticas.

Un año después, más o menos, a principios de 1960, se recibió en Uninci un guión cinematográfico firmado por Julio Alejandro y Luis Buñuel titulado *Viridiana*. Ésa es la película que íbamos a hacer en el curso de ese año. Para ello era condición "sine qua non" (por parte de Luis Buñuel) que la censura previa

montada. Fue entonces cuando Uninci tuvo que hacer una proyección del copión de trabajo de la película. Allí sí estuve yo, en tanto que presidente del Consejo de Administración de Uninci.

La proyección se hizo en los Estudios CEA, que disponían de un sistema "interlock". Es decir, un proyector para la imagen (copión de trabajo) y otro proyector sincrónico con el primero, para la banda de diálogos. Esa proyección se hacía para dos grupos diferentes: uno era la Junta de Censura y el otro UniEspaña, donde estaban agrupados y representados los Productores Cinematográficos Españoles.

El objetivo de Uninci con la Junta de Censura consistía en solicitar un consentimiento para poder sacar de España con destino a París el material necesario para realizar allí las mezclas de sonido y el tiraje de una copia "stándard" (eso entonces era una práctica habitual en el cine es-

artísticas para representar a España en el Festival de Cannes".

Unos años después, y cuando ya estábamos en plena "guerra *Viridiana*" con el Ministerio, Uninci quiso obtener una copia del acta de esa reunión de UniEspaña, pero el acta había desaparecido. Sin embargo, yo estuve allí y sé el nombre y la condición de los componentes de esa Junta de Productores.

(En realidad, en *Viridiana* y Buñuel pasa un poco como con la democracia española: después de la desaparición del dictador, aquí todo el mundo es demócrata de toda la vida. Todo el mundo es ahora "buñuelista"). Bastaría un mínimo trabajo de investigación periodística y recoger ahora lo que dijo la crítica cinematográfica española con ocasión de la proyección de *Viridiana* en el Festival de Cannes. Porque sí fuimos a Cannes. El entonces director del Festival, M. Fabre Le Bret, invitó oficialmente a *Viridiana* como repre-

GLORIA Y MARTIRIO

franquista no pusiese ningún reparo a ese texto. Así fue: la censura no puso ninguna objeción e hicimos que nos sellasen todas las páginas con su específico "nihil obstat".

Sin embargo, cuando Luis Buñuel llegó a Madrid, el Excmo. Sr. D. José María Muñoz Fontán, director General de Cinematografía y Teatro, demostró un gran interés en entrevistarse con él. Y se encontraron, ellos dos solos, cara a cara. Buñuel nos contó luego que la entrevista fue muy cordial y en ella, el señor Muñoz Fontán le manifestó su incomodidad por el final de la futura película. Exactamente no le gustaba que se quedasen solos en la vieja casona, el ateo (Paco Rabal) y la ex-novicia *Viridiana* (Silvia Pinal). Luis Buñuel le aseguró que él no veía ningún problema en que también se quedara con ellos la criada (Margarita Lozano). El señor Muñoz Fontán respiró tranquilo.

En la primavera de 1961, la película *Viridiana* ya estaba rodada y

pañol. Los laboratorios franceses estaban incomparablemente mejor preparados para esos menesteres).

Para eludir cualquier problema nosotros quitamos de ese copión dos planos: 1) el plano de la navajita crucifijo y 2) el plano de Lola Gaos levantándose las faldas y "fotografiando" la "última cena" de los mendigos.

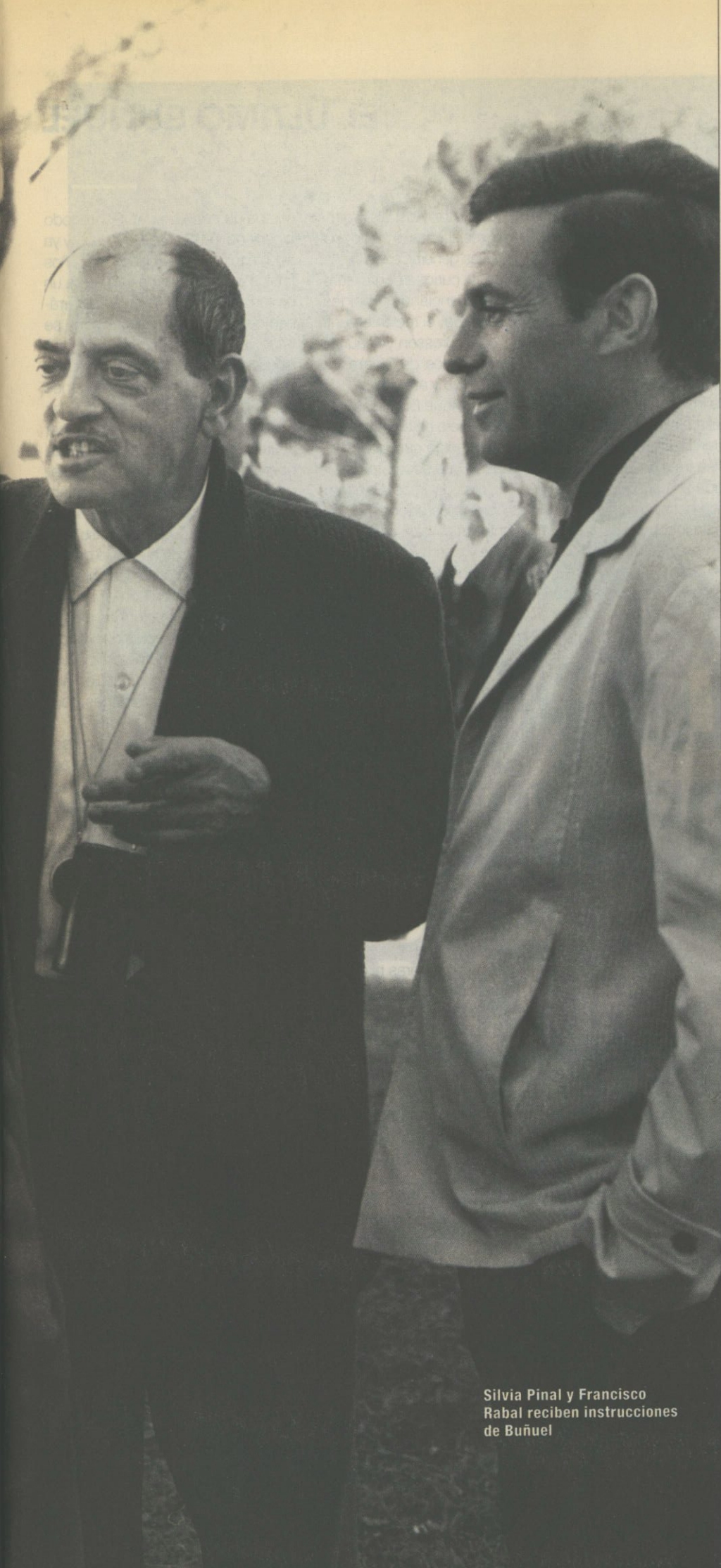
Los censores querían saber qué música iba a acompañar las escenas del aquelarre final. Aun sabiendo que íbamos a poner el *Mesías* de Händel, yo les convencí de que Buñuel no apreciaba en absoluto la música en sus películas y que a lo sumo pondría los tambores de su Calanda natal. El objetivo de Uninci y UniEspaña al hacer esa proyección también era obtener su visto bueno para que *Viridiana* concurriera oficialmente en representación del cine español en el inmediato Festival Internacional de Cannes (mayo de 1961). La contestación de UniEspaña, es decir de los productores españoles, fue la siguiente: (Sic) "La película no reúne las suficientes calidades técnicas y

sentación española. *Viridiana* ganó la Palma de Oro, ex aequo con la película francesa *Une si longue absence*, de Henri Colpi.

Don José María Muñoz Fontán cumplió con su deber y subió a recoger el premio. Veinticuatro horas después, en la frontera de Irún, un "motorista" le entregó su dimisión fulminante. ¿Qué había pasado? Pues sencillamente que "L'Observatore Romano", la voz de la Iglesia Católica, Apostólica y Romana, había publicado al día siguiente de la proyección y del premio, una editorial que decía: (sic) "¿Cómo es posible que la católica España y la católica Polonia hayan presentado en el último Festival de Cannes dos películas tan blasfemas como *Viridiana* y *Sor Juana de los Ángeles*?"

La "guerra *Viridiana*" y la guerra contra Uninci habían empezado. Adelanto que sólo tardamos 21 años en ganarlas. Pero contar eso ya es otra historia.

Juan Antonio BARDEM



Silvia Pinal y Francisco Rabal reciben instrucciones de Buñuel

BUÑUEL Y VIRIDIANA

“TE LLAMARÉ SOBRINO”

Ahora, en el año 2000, en que se cumple el centenario del nacimiento de Luis Buñuel, me temo que voy a tener que dejar mi trabajo en el cine o al final del año, después de haber escrito tantos artículos sobre él, sobre nuestra amistad y anecdotario. Voy a aprender a escribir fácilmente y quizá cambio de oficio. No hay día que no me pidan participar en un cortometraje, hacer un prólogo, escribir unos versos, colaborar en un disco y yo temo repetirme, decir siempre lo mismo de tan admirado personaje del que se podría escribir mucho y bien.

Mi “tío” Buñuel, porque así me lo aconsejó que le dijera el día que nos conocimos en su casa de México. “¿Cómo está usted?”, le pregunté tras presentarnos. Y él me contestó “No, dime de tú”. “Es que le tengo mucho respeto”, le respondí. “¡Aaaaah! ¡Qué bien!, ¡Qué español! El respeto es muy español, me gusta, sobrino, que así te llamaré desde ahora y tú a mi tío, y de usted”. Primer impacto de cariño, de confianza hacia aquel hombre con trazas de campesino y acento maño que reía con la mano ayudando a su oído, ya casi completamente sordo, para oírme mejor.

Pasaba con Buñuel que en apariencia parecía un hombre brusco, tajante, inflexible en su manera de hablar, y era tierno y hasta infantil, de un buen humor casi constante, que le hacía a uno quererle entrañablemente. No sé de nadie que le haya conocido y tratado por cierto tiempo y no le adorase. Y sin embargo era recto, disciplinado y puntual. A sus hijos, Juan Luis y Rafael, a quienes adoraba, les trataba como a chiquillos y no comían en la mesa, cuando tenía invitados, hasta una cierta edad que a él le pareciera ya oportuno. Rafael me decía un día: “Habla con mi padre, a ver si me da más dinero, porque me da solamente a la semana cincuenta pesos (no recuerdo bien la cantidad pero sí su poco valor). Y claro, no puedo colaborar en los guateques, ni tengo dinero para invitar al cine a una chica, y tengo que volver a casa a pie porque no me llega para el autobús”. Se lo dije con tacto a mi tío y encarándose con su hijo le dijo, “Pero bueno, ¿de qué te quejas? Mi padre me daba a mí un duro a la semana”. No era tacaño, era severo y con el exilio apegado a las costumbres de su infancia. Yo le he visto llorar en México bajando las escaleras de su casa y tocando el tambor el mismo día, Viernes Santo, que lo estarían tocando en su pueblo, Calanda, a miles de kilómetros de México, mientras que temblaba la tierra.

Francisco RABAL

Tras los éxitos consecutivos de *Viridiana* y *El Ángel Exterminador*—que le devuelven definitivamente un prestigio sólo alcanzado al comienzo de su carrera—, y el regreso a Francia para rodar *Diario de una camarera*, casi toda la producción de Buñuel es francesa, con alguna escapada española. Aumentan los presupuestos, el renombre y la calidad teórica de los actores, mejora el “acabado” de sus películas, más suaves y “elegantes”. Su apellido aparece normalmente en los créditos sin tilde; de ahí que a veces se distinga entre “Bunuel” y Buñuel, como queriendo insinuar cierta afrancesada domesticación de sus impulsos más hispánicos, que en-

desde *Le Journal d'une femme de chambre*, seis si empezamos por *Belle de Jour*—son, a primera vista, menos atractivas y virulentas que buena parte de las anteriores, por lo menos dos de ellas—*Tristana* y *Ese oscuro objeto del deseo*—se cuentan entre sus obras maestras máximas, y me he ido convenciendo de que todas han sido insuficientemente valoradas y analizadas, por lo que merecen la más atenta revisión.

En primer lugar, se trata del periodo más libre de toda su carrera, en el que se le permitió hacer su antojo, incluso si parecía incomprendible a sus productores y entrañaba cierto riesgo comercial. Parece como si ya nadie se atreviese a llevarle la contraria, y Buñuel se “hiciera el

Makavejev, Rivette, Resnais y otros cuyos nombres apenas dirán hoy nada a las nuevas generaciones de espectadores, y, curiosamente, también un trío de ancianos rebeldes, Dreyer en *Gertrud*, el recientemente fallecido Robert Bresson y el aún vivo y coleando Manoel de Oliveira, cada vez más activo y atrevido.

No era nuevo que Buñuel jugase con el tiempo, pero en esta fase final se convierte en algo casi obsesivo, en un empeño que acomete desde los ángulos más diversos. Son también sus obras más oníricas, o más abiertamente fantásticas, o mejor, las que plantean y plasman en la pantalla una concepción más amplia y compleja de la realidad, que abarca, de acuerdo con los postulados del

mirada un poco tuerta). Sobre todo a partir de 1967 y *Belle de Jour*, y ya sin interrupción durante los diez años finales de actividad, asistimos a un profundo rejuvenecimiento subterráneo del estilo de Buñuel. El ritmo se hace vertiginoso y al mismo tiempo sinuoso en sus minuciosamente medidas modulaciones; las imágenes cobran un poder de síntesis que las hace fulgurantes y memorables, por su fuerza y transparencia plástica, así como por su capacidad de sugerencia y resonancia, pero también, simultáneamente, elusivas y hasta evasivas, por la opacidad de su sentido, nunca explícito ni exento de elementos contradictorios; los chistes y los refranes se multiplican en los diálogos (y hasta en las formas narrativas), en la misma medida que las paradojas y las traiciones o los “lapsus” de los personajes, o las sutiles distorsiones de las expresiones convencionales.

La caracterización de los personajes, siempre precisa, llega a la penetración absoluta de la instantánea (piénsese en el Don Lope de *Tristana*, encarnado por Fernando Rey, y totalmente definido, en toda su compleja ambigüedad, en 20 segundos), y la estructura narrativa se hace cada vez más elíptica, con bruscos saltos o cortes a partir de los cuales se encadenan perfectamente bloques de tres o cuatro secuencias engarzadas con la lógica de un silogismo y con el apoyo de rimas visuales nunca subrayadas. No creo que se haya hecho todavía, pero llegará el día en que estas películas se estudien en las escuelas de cine dentro de los programas de todas las asignaturas o especialidades, como modelos de audacia y economía en la puesta en escena, en el montaje y en la construcción de guiones, más allá de los enigmas y problemas que proponen, explícitamente *Belle de Jour*, *La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía*, y sobre todo las libérrimas *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto del deseo*, y más solapadamente—pero también de forma todavía más intrigante—detalles tan sutiles como la “marea retrospectiva” que, a la muerte de Don Lope, cierra fascinantemente *Tristana*.

Miguel MARIAS

LOS MUTIS DE BUÑUEL

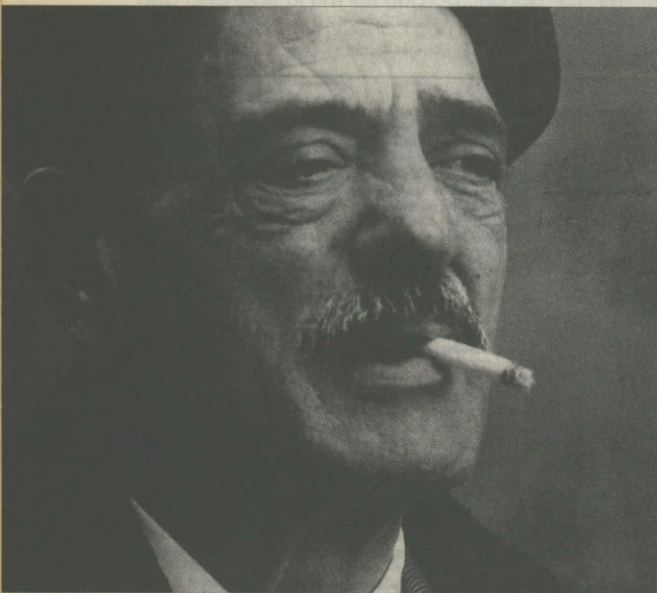


Imagen de Buñuel dedicada a Juan Cobos

contraron en México el terreno propicio que nunca le brindó España.

Son quizá, sobre todo *Belle de Jour*, sus mayores éxitos comerciales, pero su cine parece más “asimilable”, menos capaz de provocar escándalo, y pierde repercusión: se aceptan o rechazan sus obras finales como ocurrencias seniles, como excentricidades ya conocidas e incluso repetitivas, dando a entender él mismo que ya no tiene nada que decir y presentando cada película como la última, aunque sólo a partir de 1977—tras diez años de anunciarlo—cumpliese su promesa.

Aunque es indudable que algunas de esas películas—ocho si contamos

loco”, además del sordo, para salirse con la suya, cuando le ponían alguna pega, lo que probablemente no sucediera a menudo, ya que la mayoría de sus productores eran amigos y pensaban que algunas infracciones a la norma serían admitidas gracias a la etiqueta “Luis Buñuel”.

Casi todas esas películas, como quien no quiere la cosa, son audaces experimentos narrativos, comparables—sin que apenas nadie se maliciase de ello—a los que llevaban a cabo, de forma más ruidosa, y cada cual a su manera, los entonces aún “jóvenes” o “nuevos” cineastas Godard, Straub, Skolimowski, Garrel, Eustache, Delvaux, Guerra, Rocha,

surrealismo, en el mismo plano, sin establecer fronteras claras ni gradaciones, tanto el mundo externo y perceptible como el interno e invisible, lo mismo lo sucedido que lo “meramente” (sin aceptar que tenga una importancia o una realidad inferior) soñado o imaginado.

Son películas tan sorprendentes que pueden suscitar cierto desconcierto, desorientación, lo mismo que las conductas inexplicables (o socialmente inadmisibles) de sus personajes, presentados sin embargo como normales y con la mayor naturalidad del mundo, y que resultan regocijantes, cuando no hilarantes, más que inquietantes.

En este periodo de prolongada despedida, el siempre fundamental humorismo de Buñuel aumenta su presencia, en la misma medida en que lo hace un escepticismo desencantado, muy acusado al final, incluso una cierta misantropía (más que misoginia, como se dice a veces, con



JORGE HERRALDE, EDITOR
"EMPIEZO A SER
UN CORRECTOR
COMPETENTE"

LETRAS

Neruda: Obras Completas, II 33 Benítez Reyes: Escapate de venenos 35 "Carajicomedia", de Juan Goytisolo 36-37 L. Silva: El alquimista impaciente 39 Entrevista con Jorge Herralde 42-45 Johnson: El nacimiento del mundo moderno 47 Última palabra: Paula Izquierdo 48

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	1	15
2 Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	2	11
3 Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	6	15
4 Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	3	12
5 Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	4	14
6 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	5	8
7 El hereje	Miguel Delibes	Destino	-	7
8 Madera de Boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	7	18
9 Mi siglo	Günter Grass	Alfaguara	9	14
10 El amante lesbiano	José Luis Sampedro	Plaza & Janés	-	1

NO FICCIÓN

1 Lo es	Frank McCourt	Maeva	1	12
2 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	4	5
3 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	5	5
4 Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	2	6
5 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	3	17
6 Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	6	19
7 Estupidario. Antología del disparate	R. Gabilondo/Del Val/Zumeta	Aguilar	7	6
8 El paraíso políglota	Juan Ramón Lodares	Taurus	-	1
9 La sección femenina	Luis Otero	Edaf	8	8
10 Caminando por Roma	Paloma Gómez Borrero	Plaza & Janés	10	3

BOLSILLO

1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	20
2 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	4	18
3 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	2	20
4 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	5	16
5 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	3	19
6 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	8	19
7 El Club Dumas	Arturo Pérez Reverte	Alfaguara	9	17
8 El Aleph	Jorge Luis Borges	Alianza	6	15
9 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	7	16
10 El círculo mágico	Katherine Neville	Ediciones B	10	4

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	20
2 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	2	20
3 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	5	20
4 Antología poética	José Hierro	Espasa Calpe	10	16
5 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	6	18
6 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	3	7
7 El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	8	20
8 Obras completas	Paul Celan	Trotta	-	3
9 Vida	José Hierro	Aguilar	7	4
10 Poesía amatoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	9	9

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	2	15
2 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	18
3 Comida amiga	M ^a José Roselló	Plaza & Janés	3	10
4 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	4	11
5 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	5	6
6 Duérmeme niño	Estivill/De Bejar	Plaza & Janés	7	17
7 Gramática descriptiva de la lengua	Bosque/Demonte	Espasa Calpe	10	13
8 Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A.libros/Integral	6	7
9 Guía Campsa	VV.AA.	Campsa	9	16
10 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	8	10

Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitas. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimes. Bilbao: Casa del Libro, Verdes. Burgos: Mainel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ceuta: González Gallardo. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. Gijón: Paradiso. Granada: Continental. Guadalajara: Cobos. Huelva: Saltés. Huesca: Casa de las Novelas. Jaén: Metrópolis, Gutiérrez. León: Pastor. Logroño: Santos Ochoa. Lugo: Souto. Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, El Galeón, La mar de letras, Manzano, Rubiños, Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: González Palencia. Oviedo: La Palma. Palencia: Alfaro. 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. Soría: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia, Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ARGENTINA

1 El alquimista	Paulo Coelho (Planeta)
2 Alexandros	Valerio Manfredi (Grijalbo)
3 El largo camino a casa	Danielle Steel (Plaza&Janés)
4 Menem, la vida privada	Olga Wornat (Planeta)
5 Por la libre	Gabriel García Márquez (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

1 Timeline	Michael Crichton (Knopf)
2 Atlantis Found	Clive Cussler (Penguin Putnam)
3 Pop Goes the Weasel	James Patterson (Little, Brown)
4 Tuesdays with Morrie	Mitch Albom (Doubleday)
5 The Greatest Generation	Tom Brokaw (Random House)

FRANCIA

1 Hannibal	Thomas Harris (Albin Michel)
2 L'Adversaire	Emmanuel Carrere (P.O.L.)
3 Je m'en vais	Jean Echenoz (Minuit)
4 L'Omerta française	S. Coignard y A. Jardin (Albin Michel)
5 Journal	Michel Polac (P.U.F.)

MÉXICO

1 El lado activo del infinito	Carlos Castañeda (Ediciones B)
2 Celebrar el pensamiento	Ikram Antaki (Joaquín Mortiz)
3 Amor y conquista	Marisol Martín del Campo (Planeta)
4 Fobaproa: expediente abierto	Andrés Manuel López (Grijalbo)
5 El cuento largo	Günter Grass (Alfaguara)

REINO UNIDO

1 Bridget Jones: The Edge of Reason	Helen Fielding (Picador)
2 Adrian Mole: The Cappucino Years	Sue Townsend (M. Joseph)
3 The Fifth Elephant	Terry Pratchett (Doubleday)
4 If Only	Gerri Halliwell (Bantam Press)
5 Tis'	Frank McCourt (Flamingo)

Medios consultados

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

OBRAS COMPLETAS II

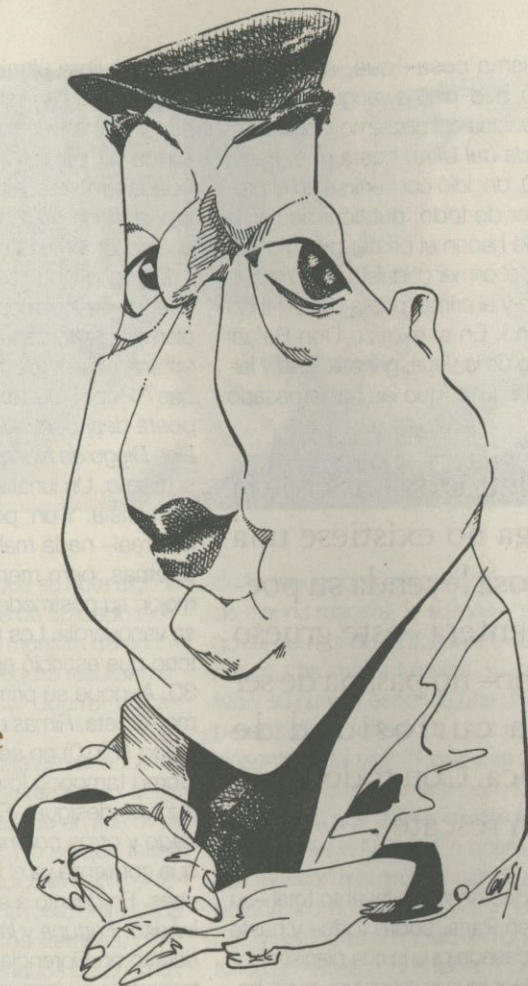
PABLO NERUDA

Edición de Hernán Loyola y Saúl Yurkievich. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg. Barcelona, 1999. 1.453 páginas, 6.800 pesetas

La dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la República, al confirmar la escisión entre las "dos Españas" que iban a enfrentarse en 1936, dieron lugar en las letras españolas de los años treinta al descrédito de la experimentación vanguardista y a la exigencia del compromiso existencial y político. Pablo Neruda sintonizó perfectamente con aquel estado de ánimo al fundar, en el Madrid de 1935, la revista *Caballo verde para la poesía*. Su primer número se abría con un manifiesto que reclamaba una "poesía impura" capaz de abarcar el sentimentalismo, la realidad cotidiana y material y las creencias políticas. Su obra entera fue fiel a ese programa, unas veces integrando todos sus ingredientes, otras poniendo el acento en alguno de ellos. *Odas elementales* (1954) comienza con un metapoema ("El hombre invisible") que recuerda las declaraciones de 1935 al desestimar la poesía del yo egoísta y auto-complacido, deseoso de mundos soñados y desconocedor de los problemas e injusticias de éste, insolidario con la humanidad, incapaz de comunicación clarificadora. El poeta que condena la exploración del psiquismo oscuro y la limitación a las emociones individuales pretende asumir la realidad y la vida en toda su efectiva amplitud y ser la voz "que canta con todos los hombres". El libro de 1954 y los tres que lo continuaron entre 1956 y 1959 —*Nuevas odas elementales*, *Tercer libro de las odas*, *Navegaciones y regresos*— enlazan con la orientación distintiva de las *Residencias*, pero le aportan familiaridad y convivencia con los objetos de una celebración que rezuma compenetración cordial con lo humano primitivo, lo material y lo natural; los dones de lo que sería un paraíso si no lo ensombrecieran los vicios personales, sociales y políticos que proceden de la codicia, la desigualdad y el abuso de poder, y que rompen la relación armoniosa entre el hombre y un mundo cuyos recursos están en manos de los ricos, los dictadores y los yanquis.

La obra de madurez de Neruda, recopilada en este volumen, tiene los aciertos y los defectos que constituyen, indisolublemente unidos, su marca de fábrica

La mirada de Neruda recorre las escalas del ser desde el globo terráqueo al átomo, señalando las aplicaciones benéficas de este último y el crimen de Hiroshima, y pasa por mares, cordilleras, tormentas, constelaciones, panteras, gatos, perros, elefantes, alcachofas, cebollas, tomates, limones, sandías, calcetines, pastillas de jabón o minerales como el cobre, degradado al usarse en la fabricación de balas asesinas. Atención especial recibe la abeja, "relampagueante proletaria", y la rosa; pero no la de los poetas exquisitos sino "la rosa obrera", "capullo de bandera" sin la menor duda roja. También las partes y órganos del cuerpo, y los sentimientos que son cauce de fraternidad, entre ellos la propia exaltación difusora de esa conciencia tan reconciliada con la



vitalidad como crítica de las imperantes formas de vida; la conciencia de quien se define como un campanero encargado de dar las señales de oración y de alarma, cumpliendo su "deber de pueblo y canto". "Para ayudar a que otros vivan", escribe, "debo repartirme hasta que todo sea día", "porque yo distribuyo las flores de mañana". La poesía brota de su costado como sangre de Cristo en la cruz; es "la voz que no requiere librerías", "utilitaria y útil" como metal o arado, incomprendible para los "exquisitos poderastas" amantes de libros raros y elitistas.

Las odas de Neruda acaban perdiendo el atractivo de su entusiasmo, convertidas en fórmula repetitiva, en abundancia que desnaturaliza sus propios hallazgos

y los convierte en excedentes de producción; al sufrido lector le suena a amenaza la promesa de que el poeta tiene "rocío para todos". Consecuencias de ese desbordamiento son el prosaísmo de la sencillez impostada y el cargante ritmo entrecortado del verso reducido a una sola palabra.

Afortunadamente, Neruda fue con frecuencia superior a su programa de campanero. El intimismo egocéntrico de *Veinte poemas* y *Los versos del capitán*, mínimamente presente en algunas odas que se refieren a la mujer amada, reaparece en *Estravagario* (1958) junto a la consideración del paso del tiempo, la enfermedad y la muerte, y sobre todo en los *Cien sonetos de amor* (1959), escritos sin rima y con gran libertad métrica; el cincuenta y siete alude a los críticos adversos que pronosticaron erróneamente que la guitarra del poeta no tenía ya más cuerda que la popular. A ella vuelve, en todo caso, *Canción de gesta* (1960), canto épico a la revolución cubana y al líder que la emprendió y llevó a buen fin "para que amanecieran los jazmines". La liberación de Cuba arrastra la esperanza de que la imiten otros países latinoamericanos, la denuncia de la ocupación norteamericana de Panamá y la evocación de figuras carismáticas como Martí o Sandino. Cuatro libros misceláneos cierran la etapa correspondiente a este volumen: *Las piedras de Chile*, *Cantos ceremoniales*, *Plenos poderes* y *Memorial de Isla Negra*; el último de ellos es el menos disperso, en el recuento que hace Neruda de su vida, sus amores y los episodios de su oficio de poeta y de luchador político.

Su obra de madurez, recopilada en este volumen, tiene los aciertos y los defectos que constituyen, indisolublemente unidos, su marca de fábrica. Probablemente haya que verla a distancia, no como un cuadro de caballete sino como un gran fresco en el que tiene sentido la magnitud del conjunto y no el cuidado del detalle.

Guillermo CARNERO

POESÍA

RAFAEL LASSO DE LA VEGA

Edición de Juan Manuel Bonet. La Veleta. Granada, 1999. 1098 páginas, 7.500 pesetas

OTRAS
VOCES

Temo que si detrás de Rafael Lasso de la Vega (1890-1959), falso y exótico Marqués de Villanova, no existiese una jugosa leyenda, un personaje extravagante y el gran falsario y recreador de la vanguardia, sin todo ese aparato, digo, su poesía entera —este grueso tomo— no pasaría de ser una curiosidad de época, la obra (salpicada de momentos brillantes) de un poeta menor, bien dotado para la poesía pero sin voz personal, a caballo entre el modernismo y sus secuelas y las primeras vanguardias. No mucho más que su coetáneo (y también sevillano) Juan Sierra, pero éste —aunque murió viejo y ciego, carecía de leyenda y mixtificación. Lo contrario, pues, a Lasso de la Vega.

Juan Manuel Bonet, que ha recopilado esta gran edición y le ha puesto un buen prólogo, nos promete una biografía del poeta, que en honor del inglés A. J. A. Symons se titulará *A quest for Lasso*, como Symons tituló en 1934 la suya —sobre el no menos enigmático pero muy distinto barón Corvo— *The quest for Corvo*. Yo espero con urgencia y ganas este trabajo de Bonet, ya que en el prólogo a *Poesía*, aunque se delimita con claridad el misterio de la vida de Lasso y se aportan novedades (especialmente su amor florentino con Anna Bonetti, que guardaba un libro inédito del poeta) la fuerza del estudio recae sobre la poesía. Pero Bonet realiza un buen trabajo al desmontar con datos lo que todos los curiosos de Lasso sabíamos sin poderlo probar: Que el poeta, a partir de su tercer libro *Pasaje de la poesía* (1936), se dedicó sistemáticamente a recomponer su pasado literario, publicando poemas que decía escritos tantos años atrás (en el París de antes de la primera guerra mundial) que lo convertirían, de creerlo, en el precursor o iniciador de todos los movimientos renovadores de nuestra poesía moderna, antes de Huidobro y del ultraísmo, y a la par que Apollinaire —amigo suyo, en la ficción— renovaba la poesía francesa y europea.

Lasso, en verdad, fue un poeta tardomodernista y postmodernista —Bonet avisa bien que no se trata de

la misma cosa— que, a partir de 1920, hizo pinitos vanguardistas en las revistas del ultraísmo (ahí está su *Balada del Ultra*) hasta que, hacia 1930, decidió convertirse en el precursor de todo, publicando libros que lo hacen el primer postmodernista, el primer dadaísta, el primer ultraísta y el primer poeta del 27, todo en uno: En el exótico Don Rafael Lasso de la Vega, genealogista y falso Marqués, que las había pasado

Si detrás de Lasso de la Vega no existiese una jugosa leyenda su poesía entera —este grueso tomo— no pasaría de ser una curiosidad de época. Con todo, es un gran rescate

moradas hasta su invento total —su vida en París, sobre todo— y hasta que, casado que la rica pianista Florine Baer (que lo mantuvo), pudo hacer realidad sus viajes y preparar su fabuloso pasado de impostor, adalid de todos los ismos, como digo, después de 1930. Entonces sí vivió en París y luego en Florencia (asombrando a los poetas italianos, Montale incluido) para retornar, más leyenda que poeta, al París del existencialismo, 1948, forjar la tertulia hispánica del café Mabilion, rehacer

su falso libro ultraísta —supuestamente escrito en francés— *Galería de espejos* y volver por fin, a España, en los 50, para vivir una leyenda olvidada y morir, sombra de una sombra, significativamente de un ataque al corazón en una puerta giratoria.

Lo repito, ¿qué sería de Lasso sin leyenda, sin cosmopolitismo, sin ese afán de convertirse —de construirse— en adelantado de todas las poéticas? Poco. Su texto en prosa *El poeta desaparecido*. (*Retablos de Don Diego de Noche*) habla bien de sí mismo. Un lunático. Un hermoso quimerista. Y un poeta —volviendo a lo real— nada malo, con buenos poemas, pero menor, sin voz. Lo mejor: su postmodernismo y su falsa vanguardia. Los poemas de ese tono que escribió en los años 20 y 30. Aunque su primer libro, tardomodernista, *Rimas de silencio y soledad* (1910) no sea desdeñable. Como tampoco lo es el segundo, aunque desigual, *El corazón iluminado y otros poemas* (1919) en el que comienza ya el falseo de las fechas. En cuanto a su libro de amor inédito, *Fortuna y lástima de amor*, escrito en Florencia en 1944 y entregado a su inspiradora Anna Bonetti, es poca cosa, salvo fugaces resplandores (*Via San Leonardo*) pero en él vemos, y a las claras por la necesaria sinceridad, que su corazón estilístico era y seguía siendo postmodernista. Un gran rescate, aunque falte aún el pormenor de la fantástica leyenda.

Luis Antonio de VILLENA

CASI NUNCA TE HE DICHO QUE ERES BELLA

Casi nunca te he dicho que eres bella
Ni es preciso ni tú lo necesitas
Las ansias de mi amor son infinitas
y no pueden contarse las estrellas

Se admira el cielo y no se dice nada
El amor verdadero es casi mudo
Es casto el aire porque está desnudo
La voz del corazón es la mirada

(*Fortuna y lástimas de amor*, 1944)

■ La última edición del premio de poesía Barcarola ha recaído en un joven granadino, doctor en Bellas Artes, llamado Miguel Ángel Moleón Viana (1965). La voz de Rafael Argullol abre la puerta de entrada a *Los pies de los nadadores* (Editora Municipal de Albacete, 1999), la obra que Francisco Brines y Juan Manuel de Prada, entre otros miembros del jurado, han considerado merecedora de dicho galardón. "Aquellas huellas eran las vuestras./ Rastro abatido de tiempos animales de invierno./ El reloj se había detenido tan vacío como mi vaso."

■ Caterina Valdés Pozuenco (Asturias, 1975) obtuvo su primer premio de poesía con tan solo once años. Al precoz galardón le siguieron el "Palacio de Grandia" y un reconocimiento autonómico, hasta que en 1996 editó su primer libro *Un paseo en la inocencia*. En 1999 recibió el premio Bartolomé Llorens con su libro *Preludio* (Fundación Mainel, 1999). Estos son sus versos: "Porque somos hijos de la historia/ y nietos de los siglos;/ porque la vida es el mar/ que avanza y retrocede".

■ "Lo que se amó una vez y tuvo alas/no cesa de posarse en el recuerdo". Estos versos pertenecen a *Marabú* (Ed. Aguacilar, Col. Anaquel, 1999), el libro de poemas por el que Andrés Mirón recibió un accésit en el IV premio de poesía Ciudad de Torreveja. Ha publicado numerosos libros siendo galardonado en varias ocasiones con premios como el "Luis Rosales", "Jorge Guillén", "Luis de Góngora" o "Ciudad de Irún", entre muchos otros.

■ "—¿Piensas servir y beber la cicutu/como penúltimo acto existencial?" con este aforismo invita Florence L. Yudin (Nueva York) a todo el que quiera a participar en su *Fiesta socrática* (Betania, 1999), un poemario escrito en clave dialéctica en el que el humor y el erotismo son sus máximos protagonistas: "...Afirmo mi amante real:/ —Si no te hubieras divorciado./,perversa, de tu ordenador,/ Habrías hecho con pasión/diaria el amor virtual." C. J.

ESCAPARATE DE VENENOS

FELIPE BENÍTEZ REYES

Tusquets. Barcelona, 2000. 174 páginas, 1.800 pesetas

"Pon cuanto eres/en lo mínimo que hagas" aconsejaba Ricardo Reis. Pocos escritores han seguido esa máxima con la constancia de Felipe Benítez Reyes: todo él —ingenioso y profundo, artificioso y brillante— está en el volandero folio de un artículo periodístico lo mismo que en la caudalosa novela *El novio del mundo*, en un poema de pocos versos como en el largo poema minuciosamente demorado. Pocos escritores tan dueños de los funambulescos recursos de su estilo, con una visión de la realidad —el Gran Circo del Universo, diría él— tan insólita y deslumbrantemente verdadera.

Escaparate de venenos, su último libro de poemas, el más extenso y quizá también el más desigual y el más admirable, nos habla "de los cómicos monstruos que recorren/ el camino que lleva de la nada a la muerte". Cómicos monstruos los humanos —arlequines, payasos, títeres— en la visión de Felipe Benítez Reyes. Muchos de los poemas de *Escaparate de venenos* enumeran las grotescas o triviales actitudes que suelen adoptar. Es el caso, por citar un ejemplo, de "Tiempo libre": el exhibicionista, el voyeur, la anciana quiromántica, unos recién casados, un actor secundario... "cada uno cumpliendo/la unánime condena de crear/paraísos ridículos,/cuando ya a la caída/de lo oscuro volvemos/a la dramática inocencia/de no saber qué hacemos en el mundo".

El recurso a la enumeración es constante en el libro. Benítez Reyes domina como nadie el arte de acumular sorprendentes ocurrencias. La muestra más acabada de ese procedimiento la encontramos en "Por orden alfabético", donde es capaz de personalizar un recurso tan trillado —de Gómez de la Serna a Bernardo Atxaga— como la acumulación de gregerías en trono a las letras del alfabeto: "La A densa y borrosa de la amnesia./ La B del bajel ebrio que navega en la noche/ bajo una luna en C, creciente enigma./ La D de los desiertos dilatados/ y la E de que mana el río Éufrates./ La F fatalista de un infinito que agoniza/ y la G de sonora oscuridad,/ como un garfio de plata en la garganta..."



Cierto que a veces se nota algo lo que el poema tiene de aplicado ejercicio, de reiterada muestra de un ingenio que puede llegar a resultar monótono. Pero eso ocurre pocas veces.

Hay en *Escaparate de venenos* un mayor componente realista, o quizá mejor costumbrista, que en sus otros libros de poemas. No es que falten las habituales variaciones sobre el tema de la luna y de la rosa, entre otros prestigiados tópicos literarios, pero ahora van acompañados de poemas que nos hablan del Bagdad bombardeado ("Una forma de profanación"), de la disparatada visión del mundo que nos ofrece la televisión ("TV"), de la tragedia trivial y absurda que ocurre en una calle cualquiera de cualquier ciudad ("Estampa matinal"). Con falso distanciamiento, con aparente burla se nos describen las andanzas, los sueños y los fracasos

de "enloquecidos arlequines" —todos, de alguna manera, lo somos— "en el guiñol del mundo". *Escaparate de venenos*, tras sus lentejuelas, su cabrilleo y su humor, esconde una desesperanzada reflexión sobre el sinsentido del vivir: "Porque el tiempo elabora sus cuentas/ con números inciertos que al final/ multiplica por cero, y crea la Nada". En ocasiones esa reflexión resulta demasiado despojada, como en "El género humano", y entonces se incurre en una retórica en exceso consabida: "nuestra historia es un cofre/ de sangre y de ceniza./ El mar borra las huellas de los barcos./ El tiempo borrará nuestras estelas". Pero lo más frecuente es lo contrario —y ahí está un poema como "Hic et nunc" para demostrarlo—, que Benítez Reyes nos hable de lo que tantos poetas nos han hablado, de lo que tantos poetas nos hablarán, de la fugacidad del

tiempo, y logre hacerlo como si se nos hablara de ello por primera vez.

Del tiempo y del amor, de la luna y la rosa, del insomnio y el alba, de París y Venecia nos hablan los poemas de este libro, que algo debe a Brines y también a Nabokov (no se pierdan "Acercas del amor por las lolitas", un diálogo entre Humbert Humbert y Claire Quilty). No es su menor atractivo el comprobar cómo Benítez Reyes —resabiado retórico, habil banderillero— sabe salir airoso de su enfrentamiento con el más manido tópico. ¿Escribir hoy, como en los neoclásicos días de Meléndez Valdés, una "Oda al invierno", un poema "A la música", un soneto a la luna? Sólo Benítez Reyes, que gusta del más difícil todavía, es capaz de hacerlo y arrancar el aplauso incluso de los más escépticos. También se atreve a dibujar una "Estampa de Navidad" o a contarnos las andanzas del demonio: "con su aliento de gato, con su gorro con cuernos,/ enfermo de venéreas y de hastío filosófico,/ el diablo camina por el mundo".

Cierto que a veces el arriesgado funambulista pierde pie y da con su cuerpo en el suelo (casi toda la parte séptima del volumen —"pequeñas elegías", "nonsenses"— constituye un buen batacazo), pero esos son los riesgos del oficio. Lo más frecuente es que Benítez Reyes salga de cualquier empeño deslumbradoramente airoso, "con su magia burlesca de arlequín que ha sufrido", como él dice de Mozart.

ESCAPARATE DE VENENOS

El deseo es un modo de pensar,
la construcción
de un castillo de nieve, porque el sueño
de una rosa de oro nada añade
a la milagrosa insignificancia
de la rosa fugaz por verdadera.

El miedo es una forma de ficción:
los ángeles sin ojos
que aletean en garajes de coches destrozados
y en torno a los sepulcros
de inscripciones borrosas. [...]

José Luis GARCÍA MARTÍN

Interpretación
de *Carajicomedia*, por
Antonio Gálvez

Considerado uno de los narradores más destacados del último medio siglo, Juan Goytisolo vuelve a la novela tras tres años de silencio con esta asombrosa *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*. Irreverente, provocador y mordaz, es éste un divertimento vehemente, impetuoso, volcánico a tramos, sorprendente en otros. Un ejercicio literario que publica la próxima semana la editorial Seix Barral.

JUAN GOYTISOLO PUBLICA SU ÚLTIMA NOVELA

CARAJICOMEDIA

Conforme transcurrían los días (...) advertí el peligroso embudo de mi nacimiento: asomarse a la vida es caer en la muerte. Como enseña la historia desde que el mundo es mundo, pañales de hoy son mortaja mañana

Fui el primer antecesor de Tristán Shandy, Blas Cubas y Cristóbal Nonato, aunque a diferencia del último no concluí mi vida literaria en la puerta del claustro materno ni pude dialogar con el lector-electro a través de sus múltiples velos.

Mis padres solían platicar sobre faltarles herederos hasta que un día, estando mi madre bien descuidada, yo llamé a la puerta de su estómago con un vómito. Bien temía ella mi venida, no habiendo recibido el correo ordinario: tres meses sin carta mía. Conforme aumentaba mi volumen y acrecían sus ansias, discutía con su marido acerca de mi sexo. Ella quería una niña, ignorando el bultito que apuntaba ya en mi bajo centro.

"Pecadora de vos", le respondió él. "¿No veis que la hija no levanta generación y el hijo sí?"

"Ya sé", decía ella, "que una hija no levanta lo que levanta un varón, pero tal vez una sola mujer ha levantado a muchos hombres del polvo de la tierra y puéstoles en el cuerno de la luna".

Poco a poco, conforme transcurrían los días y se trataban y fortalecían miembros y potencias de mi cuerpo, advertí el peligroso embudo de mi nacimiento: asomarse a la vida es caer en la muerte. Como enseña la historia desde que el mundo es mundo, pañales de hoy son mortaja mañana. De la cuna al sepulcro, del primer vagido al estertor último media un tiempo infinitesimal comparado con el del Señor tras su antojo de crear a Adán. Aterrorizado por ley tan bárbara, resolví aferrarme a los cabos y salientes de la gruta que me protegía y no respirar aire. Aprendía las lecciones de la vida sin moverme de mi aconchado refugio. El conocimiento de las brutales desigualdades del mundo, del abuso de los señores, miseria de los vasallos, plaga de los malsines, robo de los ministros, reconfortaba mi decisión de resistir a la naturaleza y la reiteración de sus ciclos. Adivinaba por la conversación de mis padres y sus charlas con los vecinos que vivíamos en un país decrepito y abocado a la ruina: una república devoradora de sus propios hijos, un predio de irremediable esterilidad, prisión del entendimiento y mazmorra de los sentidos. ¿Podría admitir, después de nueve meses de venturosa clausura, que me arro-

jasen a otra cárcel mucho más sombría? ¿Qué era el universo sino un acopio de pretensiones huérfanas, linajes fantásticos, mezquinos logros y muy ruines tratos, una escena o corral de fingida piedad destinados a ocultar la rabiosa sed de poder y dinero? Quienes andaban día y noche registrando acciones, anotando semblantes, acechando ojos, escrutando ideas, calumniando labios, ¿iban a consentirme el deseo de vivir sin ataduras o de pensar por mi cuenta? ¿Qué torpe decisión me engendró para arrojarme luego por tan sucio despeñadero?

Soñaba con Tristán y el tío Toby, en las andanzas brasileras de Blas Cubas, y dialogaba en mis adentros con Cristóbalito, forjándome genealogías quiméricas pero capaces de enlazar la acerba y menguada Castilla de los Habsburgos con las felices playas de Acapulco en donde el 12 de octubre de 1992, día malhadado de la Hispanidad y las fanfarrias del Quinto Centenario, aquél se asomaría al mundo. Todas mis locas fantasías convergían a otro orbe, ajeno al de mi inventor y su triste destino: mudar de estado y dejar su patria, para volver a ella a escondidas, ser delatado por los espías y morir en muy secreta cárcel.

Las risas que escuchaba del vientre me sabían a lágrimas. ¿Por qué me forzaban sin piedad a entrar en el siglo sabiendo lo que me aguardaba? El necio e insulso Gregorio Guadaña, no metamorfoseado por obra de un genio como Gregorio Samsa, ¿merecía en verdad los trabajos y días de una crianza que a la postre no serviría de nada? ¡Ojalá mi inventor no me hubiese dejado en las primeras páginas de su manuscrito por habersele quebrado la pluma o secado

el tintero! ¡Así habría gozado de la dichosa existencia del feto, mecido con rumores y aguas, en vez de comenzar la cuenta atrás de mi vida zarandeada en una España de hombres encantados, hostiles a toda actividad productiva y libre ejercicio del pensamiento susceptibles de perturbar la quietud de la mente y sosiego del gesto! Nada de eso acaeció y me desviví al correr de la pluma, maldiciendo el empeño de mi cuitado escritor y el de Quien, por prurito de ser conocido, ingenió la aparatosa y absurda máquina del mundo.

No alcancé la gloria póstuma de Tristán ni de Blas Cubas ni de Cristóbal Nonato: me quedé en Gregorio Guadaña y pasé de la nada a la nada.

Vagaba por los cielos perdida en la inmensidad de un vacío poblado de estrellas y astros, tratando de adivinar los signos del Zodiaco y cuál me correspondería. Me acordaba de Empédocles de Agrigento y sus suaves palabras: "he sido un niño, una muchacha, una planta, un pájaro y un pez mudo que surge del mar", pero no acertaba a desprenderme de la triste condición de ser racional y persistía en mis transmigraciones, condenada por cruda sentencia a mudar de envoltura carnal y despedirme del siglo

Cuando exhalé mi postrer suspiro por boca de Gregorio Guadaña resolví asesorarme con un alma amiga de Fray Bugeo que había pasado por docenas de cuerpos sin aquerenciarse a ninguno.

(Había sido esclava bozal, indio de encomendero, matachín de taberna, cornudo con astas de ciervo, moza garrida de mesón, terciario franciscano, obispo *in partibus*, privado del Rey, barragana de un prior, fugitivo de la Inquisición, mancebo de amables

Todas mis locas fantasías convergían a otro orbe, ajeno al de mi inventor y su triste destino: mudar de estado y dejar su patria, para volver a ella a escondidas, ser delatado por los espías y morir en muy secreta cárcel

partes y menguado juicio.)

"¡Tanto trasiego y peregrinación para caer siempre en lo mismo!"

(Se consolaba, me dijo, leyendo a Gracián y a los poetas y prosistas latinos.)

"¿Quién decide nuestra suerte con tanto descuido y capricho?", pregunté.

"Bautízalo Júpiter o diosa Fortuna que en tiempos como los que corren llamarlo por su nombre sería una muy grande temeridad."

(Mi afán de saber le disgustaba y se removía con muestras de desazón.)

"Dime, si lo sabes, qué ley rige al mundo creado y las criaturas racionales que lo habitan."

"El goce carnal y el dinero", dijo. "¡Lo demás son patrañas forjadas para crear sentimientos de culpa en la grey y afianzar el dominio de los que se arrogan el poder de pastorear el rebaño!"

(La vi emprender vuelo y perderse entre nubes, sin ningún gesto de conmiseración.)

Abandonada a mi erranza, fui mujer y varón, grande de España y mendigo, zurcidora de honras y partera de muchos saberes y escamas

bailé con donaires de rana para nobles tronados y adoctriné en vana ciencia a bachilleres zotes, encarné doncella y me hice apuesto galán por causa de la muchacha que amaba

(descubrí que el palitroque era superfluo y la lengua tenía mejor uso y práctica)

al canto del gallo pitagórico amanecí cómitre de bigote flameado e hiqué lo mío en los galeotes más jóvenes, y horas después desperté preñada de ocho meses y con ansias de vomitar las entretelas del alma

Imaginaba que era Dios al alba de la Creación, en el momento en que el sol ilumina despiadadamente el mundo y descubre la irremediable magnitud del Desastre

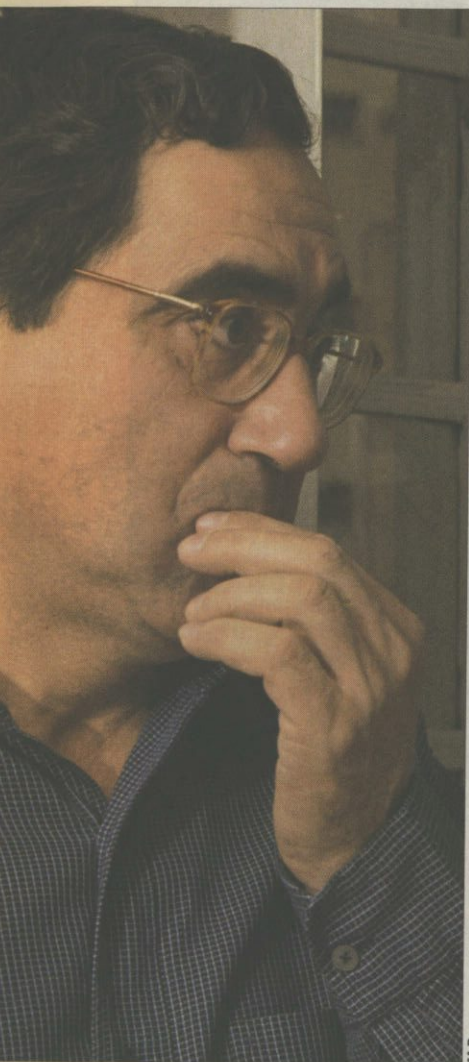
guerras, persecuciones, tiranías, hambre, religiones dogmáticas y opresivas, esclavitud de la mujer, aberraciones doctrinales, hipocresía conciliar, celibato eclesiástico, ley divina contraria a la natural, castigo de la carne, lapidación de adúlteras, quema de nefandos

Juan GOYTISOLO

LA SANGRE AJENA

MANUEL DE LOPE

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



M.R.

Manuel de Lope ha escrito una espléndida novela, audaz en su indagación en el conocimiento de la verdad tanto en su dimensión individual como colectiva

constructiva en cuatro partes equivalentes a cuatro actos de una tragedia y por su expresivo despliegue estilístico, con sugestiva riqueza de matices, ajustado siempre a la tensión o distensión de cada momento del discurso.

Un narrador externo, omnisciente, domina por completo una historia trágica que oculta graves traumas desencadenados en los primeros tiempos de la guerra civil en tierras de Guipúzcoa limítrofes con Francia. El espacio se ordena en torno a tres focos básicos: la venta Etxari, donde se consumó la violación de una adolescente; el chalet de Las Cruces, donde una joven viuda de guerra, tras el aborto de la criatura concebida de un oficial fusilado, se apropia de la niña de la violada, que pasa de madre a nodriza y se queda como sirvienta (y posterior dueña) en aquella casa; y el vecino chalet de Los Sauces, en el que vive el doctor Castro, mudo testigo de lo ocurrido en el pasado, cómplice del pacto entre las dos mujeres y ocasional interlocutor presente, muchos años después, del joven abogado que viene a pasar allí unos meses para preparar sus oposiciones a notarías. Pasado y presente se entrecruzan en contrapunto dramático de esta desgarrada historia en dos tiempos. En plena guerra se acometió la apropiación de "la sangre ajena". El narrador sabe limitar sus competencias en favor de la visión de los personajes principales, sobre todo del médico, depositario de una memoria callada. Lo individual y lo colectivo se engranan en calculadas referencias a la caída de Bilbao, de Santander y de otros lugares del norte, como trágico marco de otra violencia familiar sucedida en el mismo territorio. El secreto no desvelado, pues ni el médico ni su auténtica abuela descubren su verdadero origen al joven abogado, puede muy

bien representar una parábola de la historia de España. Porque en ambos planos, el familiar y el colectivo, hay hondas heridas nunca reparadas que se pierden en el olvido a causa de la ignorancia favorecida por el transcurso de dos generaciones en el tiempo que separa a la abuela de su nieto, el mismo que aleja a la España que hizo la guerra de las generaciones actuales. Y no ha de pasarse por alto la ironía encerrada en que sea este joven que va a ser notario —y por tanto la garantía oficial de la verdad— quien permanezca ignorante de su verdadero origen familiar. Porque, como indica el viejo médico, era mejor que "la memoria quedara encerrada en sí misma", pensando en el joven y en su desconocimiento como "garantía de su felicidad".

Con tales ingredientes y una sabia contención de tensiones y emociones, con acertada composición de la intriga y con una prosa muy elaborada en el ritmo de la frase y en la riqueza de matices, Manuel de Lope ha escrito una espléndida novela, audaz en su indagación en el conocimiento de la verdad en su dimensión individual y colectiva. El texto enriquece su variedad, entre la actitud narrativa impasible y el lirismo, con la significativa carga simbólica del color rojo de los rosales en tiempos de violencia y de la ruina posterior, trasciende su inmediatez por medio de ajustadas referencias míticas a la laguna Estigia y al río Leteo como espacios del olvido y esconde, además, el homenaje del autor a sus maestros: Proust en su asociación de la magdalena y la memoria (pág. 217), Benet en el motivo de la ruina y en el apellido Goitia del abogado y García Márquez en la recreación textual del comienzo de *Cien años de soledad* (pág. 78)

Ángel BASANTA

¿QUIÉN SE HA MEADO...?

ANTONIO ÁLAMO

Lengua de Trapo, 1999

129 páginas, 1.875 pesetas

Será la perspectiva desde la que aborda rescoldos de una realidad vivida, el tono ácido y directo de sus divagaciones, la lucidez y la distancia de un eficaz "yo" narrativo... El caso es que la ya nutrida producción de Antonio Álamo (Córdoba, 1964) corrobora el buen pulso de un escritor interesante. Esa cualidad, que revierte en su creación dramática y narrativa, no le ha impedido dedicarse a "vivir del cuento" (son sus palabras) y estrenarse en el género novelístico con *Breve historia de la inmortalidad* (premio Lengua de Trapo, 1996). Narraba en ella las peripecias de un joven alojado en el disidente escenario de "okupas" en Londres. Era parte de un arsenal de vivencias a las que ahora regresa con los siete relatos reunidos bajo el título de uno de ellos, *¿Quién se ha meado en mi cama?*. Pero en este caso, aunque el escenario es el mismo Londres, gana profundidad la realidad de esos personajes que si entonces sólo asomaban la cabeza ahora ocupan el primer plano narrativo.

Reunirlos en estas "fábulas" —confiesa el autor en el Prólogo— obedece a un doble motivo. Por un lado consignarles como héroes de sus respectivos afanes de desarraigo. Por otro servirse de ellos como pretexto para barajar sentidos de la vida que van componiendo el credo de un narrador que no oculta su condición de observador de cuanto intenta registrar con la levedad de sus tramas. Porque leves son las excusas que pretextan "Crónica de una boda", "Trece días", "No me digan que no". Demasiado explícita es la materia de "Su cuerpo era un fuego", como ocurre con el que da título al volumen, aunque rebosan ingenio verbal y admirable lucidez expresiva. Y precioso y preciso es el último, "A cuarenta libras la hora". El respaldo de brillantes acotaciones sobre la confusa pareja amor/deseo revolviendo en todas las acciones de estas historias, y exponiendo los miedos lógicos de sus represalias, son lo mejor de este libro. Pero a su autor podemos exigirle que nos sorprenda hurgando en otras materias.

Pilar CASTRO

EL ALQUIMISTA IMPACIENTE

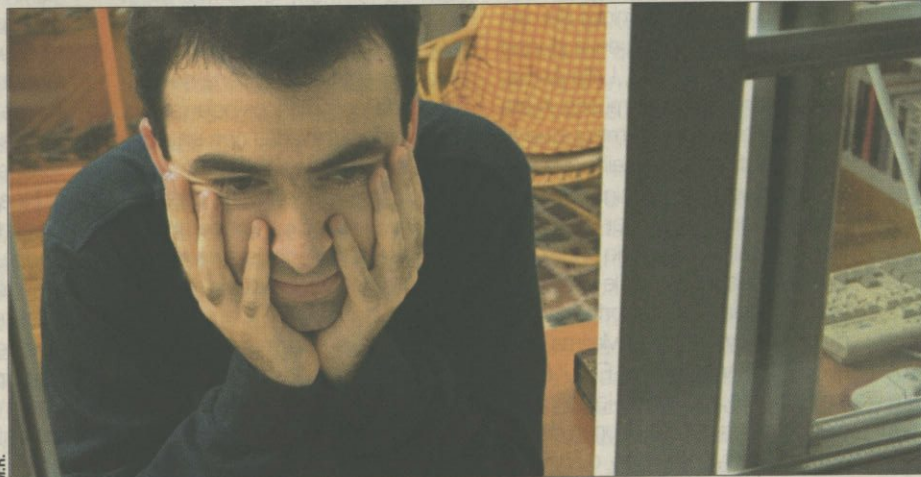
LORENZO SILVA

Premio Nadal. Destino. Barcelona, 2000. 281 páginas, 2.300 pesetas

Los cultivadores habituales de la novela de intriga, cada vez más numerosos, han seguido pautas diferentes en sus relatos. Dejando aparte otras soluciones, conviene recordar a quienes, atraídos por los modelos clásicos norteamericanos de Hammett, Chandler y sus seguidores, han explotado el tipo del investigador solitario –el Carvalho de Vázquez Montalbán, el Toni Romano de Juan Madrid, el Licinio Salinas de Pedro Casals o el inspector Méndez de González Ledesma–, frente a los que, sin duda con el dechado de Conan Doyle y, últimamente, de muchas películas y series televisivas de éxito apoyadas en el esquema de la *buddy-movie*, acuden a la pareja de investigadores, sean profesionales o no: "Plinio" y don Lotario en las novelas de García Pavón; Jordi y "Cocido" en los relatos de Alberto Miralles; los dos policías –el veterano y el novato– de Mariano Sánchez Soler; Petra Delicado y el subinspector Garzón, de Alicia Giménez Bartlett. A este grupo se adscribe *El alquimista impaciente*, novela con la que Lorenzo Silva (Madrid, 1996) ha ganado el premio Nadal de este año. Dos muertes misteriosas y algunos indicios confusos que no parecen conducir a ninguna parte ponen a prueba el talento y la paciencia de dos miembros de la Guardia Civil: el sargento Rubén Bevilacqua –que ejerce además la función de narrador– y su ayudante la agente Virginia Chamorro. El lector de Silva ya los conocía; ambos personajes hicieron su presentación en la novela *El lejano país de los estanques*, y es de suponer que no acabarán aquí sus andanzas, porque *El alquimista impaciente* será sin duda un éxito de ventas, y no sólo por ostentar un marbete como el del premio Nadal, sino por la índole de la historia. Confío en que el autor no se sienta obligado a excusarse, en vista de que hay todavía quienes miran con recelo

modalidades como la novela de intriga, situándola desde el principio en los arrabales de la literatura. ¿Cómo convencerlos de que, en sus mejores momentos, Chandler supera a Hemingway?

Por otra parte, el gusto por este tipo de narraciones era ya manifiesto en la primera novela de Lorenzo Silva, *Noviembre sin violetas* (1995), donde el modelo de Chandler resultaba todavía demasiado visible. Con la pareja Bevilacqua-Chamorro nos hallamos en un mundo más personal, y de la "manera" de Chandler sólo quedan leves huellas en las reflexiones del sargento, en la caracterización de algunos personajes –el todopoderoso Zaldívar y su hija, por ejemplo– y en alguna escena, como la llegada a la suntuosa mansión del millonario por un camino de grava jalonado de vigilantes, o la aparición de Patricia en la piscina. Por lo demás, el autor está construyendo un modelo de relato policial en el que, si las cosas prosiguen este camino de depuración,



no habrá más concomitancias con dechados foráneos que las analogías que puedan advertirse entre la sociedad española y la de otros países, lo que parece inevitable en vista de la infantil conducta mimética que ordena nuestra existencia. Porque *El alquimista impaciente* no es una novela de misterio como las de cuartel cerrado, inscrita en un espacio reducido, en el ámbito casi privado

de la creación imaginativa y de espaldas a la sociedad. Muy al contrario: los personajes y sus comportamientos son consecuencia de una situación histórica determinada, de la escala de valores forjada en una época en que la fuerza de los grandes principios se ha aflojado hasta casi desvanecerse. Todo se supedita al dinero, que representa el éxito, y la única moral válida es la que conduce a ese objetivo primordial. Como afirma Blanca Díez, que no es precisamente el personaje más cínico de la historia: "El

Silva sabe escribir y, además, se da muy buena maña para contar. Tiene una prosa variada, con la sutileza necesaria para marcar registros diferentes

tipos delineados en estas páginas sobresale por su originalidad y la hondura de su caracterización el de Crispulo Ochaíta en el capítulo 16, donde con muy pocos toques admirables se deja entrever una compleja personalidad. Esa sociedad donde, con raras excepciones –Dávila, por ejemplo–, nadie parece moralmente salvable, es la sustancia de la historia. Y todo ello sucede sin que el autor haya abandonado los temas esenciales de su novelística, aunque aquí aparezcan ligeramente encubiertos por el ropaje del relato policial.

No es oportuno enumerar, ni siquiera a grandes rasgos, el proceso de la investigación, que lleva a los agentes de la Guardia Civil a un pueblo de la Alcarria, a una central nuclear, a ciertos lugares de recreo de la Costa del Sol o a la zona madrileña de las altas finanzas. Sí conviene subrayar que la dosificación de la intriga, la sucesión de pistas, hipótesis y comprobaciones nada tiene que envidiar a cualquiera de

los excelentes ejemplos que la modalidad de la narrativa policial ofrece. Silva es, además, un buen escritor. Tiene una prosa variada, con la sutileza necesaria para marcar registros diferentes, y dialoga con tanta soltura que varios pasajes podrán servir como fragmentos ejemplares de buena comedia. Se advierten pequeños descuidos corregibles: usos excesivos de *fragor* (pág. 116) o *tullido* (pág. 116), algún error de concordancia ("uno de los que pudo hacerlo", pág. 229), un sorprendente catalanismo en boca del sargento

("echar a faltar", pág. 164) y una construcción sintáctica mejorable: "me hacían tenerle fe como como investigadora" (pág. 186). Esto no invalida la afirmación anterior: Silva sabe escribir y, además, se da muy buena maña para contar, lo que ya son palabras mayores.

Ricardo SENABRE

EL PEZ DORADO

J. M. G. LE CLÉZIO

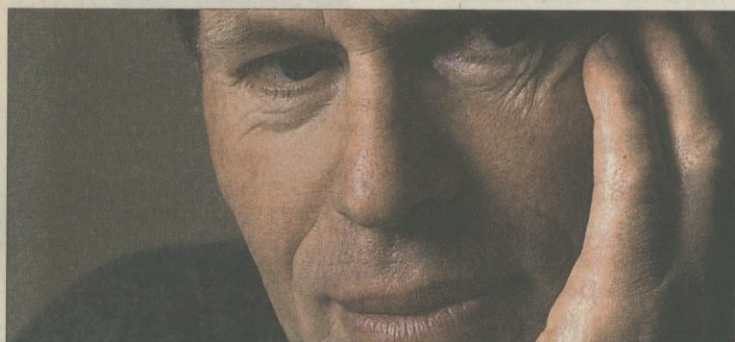
Traducción de Mercedes Corral. Tusquets. Barcelona, 1999. 231 páginas, 2.000 pesetas

Uno de los personajes de esta novela publicada hace tan solo dos años, el estudiante universitario senegalés Hakim, reniega de la literatura de ficción en estos términos: "Las novelas son basura. No tienen nada dentro, ninguna verdad ni ninguna mentira, sólo aire" (pág. 133). Y su dicerio nace tanto de su rigor como intelectual anticolonialista en ciernes como de una actitud de rechazo hacia las miserias de la posmodernidad y del pensamiento débil, a las que contrapone, como lo hacía George Steiner, la "presen-

miento directo de él. Hay novelas que poseen esa autenticidad aun cuando hubiesen sido escritas hace varios siglos, mientras que otras, aparentemente próximas, producen en sus lectores el efecto contrario. El poeta, decía Pessoa, es un fingidor porque finge el dolor que siente de veras. Pero a través del dolor leído, sus lectores experimentan, a su vez, el dolor que no tienen.

La artificiosidad de *El pez...* resulta de la suma de varios factores. Le Clézio ha optado por centrar la voz de su relato en una figura femenina,

bre todo, con las pupilas del "fondac" de la señora Jamila. Más tarde, en su periplo norteamericano, se nos pinta a grandes pinceladas el escenario de la marginación *homeless*, para que cobre protagonismo temático un asunto de alcance universal: la búsqueda de la identidad personal a través de las raíces, lo que impulsa a Laila a regresar a las montañas donde puede estar la aldea de su nacimiento, con el fin de que en ella vea la luz el hijo que se trae de su peregrinaje terrible y madurador.



Poco de convincente aflora en la lectura de este libro. La superficialidad frustra las potencialidades de personajes, temas y situaciones

cia real" del Corán. En el Libro reside todo el sentido y habita la poesía más sublime: "es terrible que todo haya sido dicho hace más de mil años y que sepamos que nunca podremos hacerlo mejor", concluye Hakim. Falta de sustancia y autenticidad, pues, junto a una repetición inane de formas que en su día tuvieron la fuerza de lo novedoso para expresar la vida. Acaso a través de Hakim, Le Clézio nos esté adelantando su propia autocritica con una lucidez que le honra. Porque *El pez dorado* no deja de parecer un pastiche de *bildungsroman* artificiosamente elaborado con elementos oportunistas.

Sabemos que la autenticidad en literatura no es un criterio de recibo, sobre todo en lo que se refiere a su génesis. Una novela no será mejor o peor por el grado de implicación de su autor con el mundo en ella recreado. Pero de lo que sí cabe hablar es de la autenticidad como un efecto de lectura, cuando a través de las formas narrativas nos identificamos con el universo que se nos describe, tengamos o no conoci-

una joven magrebí del clan Hilal a quien raptaron los enemigos del clan Khriuga para venderla en la ciudad a una judía española, Lalla Asma, que la prohija hasta su muerte. A ella se debe el primer nombre que la protagonista ostenta, Laila, que luego los agentes de inmigración parisenses cambiarán por Lise Henriette. Por último, el sabio abuelo de Hakim, El Hadj Mafoba, le dejará como herencia el pasaporte francés de su nieta ya fallecida Marima, con el que Laila viajará a los EE.UU. Allí, sin embargo, alguno de los oficiales responsables que se ocupan de ella "cree que soy mexicana, o haitiana, o quizá guayanesa" (página 224).

Con este funambulismo del género sexual y la falta de identidad de la narradora, el autor mata varios pájaros de un tiro, pues introduce el escenario de la sociedad multiétnica y multicultural no sólo en el París poblado por senegaleses, rumanos, vietnamitas, magrebíes o españoles, sino también en la innominada ciudad costera de Marruecos donde Laila comienza sus andanzas y desventuras con Lalla Asma y, so-

bre todo, con las pupilas del "fondac" de la señora Jamila. Más tarde, en su periplo norteamericano, se nos pinta a grandes pinceladas el escenario de la marginación *homeless*, para que cobre protagonismo temático un asunto de alcance universal: la búsqueda de la identidad personal a través de las raíces, lo que impulsa a Laila a regresar a las montañas donde puede estar la aldea de su nacimiento, con el fin de que en ella vea la luz el hijo que se trae de su peregrinaje terrible y madurador.

Le Clézio se sirve, a tal propósito, de alguno de los patrones narrativos más acreditados en la historia del género literario: desde la sarta de peripicias de los romances helenísticos, casi siempre iniciadas con un rapto como el que sufre Laila, hasta la novela picaresca, donde es determinante la perspectiva temporal desde la que el protagonista narra toda la historia de su aprendizaje, y el propio "bildungsroman". Como Mateo Alemán con su Guzmanillo, el novelista francés se cuida muy mucho de que Laila justifique verosímelmente su facundia narrativa mediante breves pero intensos períodos de escolarización, la influencia de personas cultas y numerosas lecturas, entre las que figura el martiniqués Frantz Fanon, ideólogo de la negritud anticolonialista. Poco de convincente aflora en la lectura de *El pez dorado*. La superficialidad frustra las potencialidades de los personajes, de los temas, de las situaciones e, incluso, desdibuja la fuerza expresiva de las sevicias y los sufrimientos descritos.

Darío VILLANUEVA

LOS GUSANOS

JOHN SAYLES

Traducción de L. M. Brox.

Debate. 531 págs, 3.500 ptas.

Los lectores recordarán a John Sayles por ser el director de la película *Lone Star* y también de *Hombreros armados*. Su cine se caracteriza por su bajo presupuesto y su fuerte contenido social. Será precisamente la preocupación social la característica fundamental de su faceta artístico-literaria que ahora se da a conocer en España con *Los gusanos* pero que se había iniciado con *Pride of the Bimbos* (1975) y *Union Dues* (1977).

Los gusanos, título original con el que apareció en los Estados Unidos, se centra en el mundo de los cubanos exiliados en Miami. Los protagonistas son los distintos componentes de la familia De la Peña. Escipión, el padre, está internado en un hospital de Miami a punto de morir. Tiene (tenía) dos hijos, Blas, que luchó junto a los revolucionarios pero que vio como el comunismo fagocitó todas las aspiraciones de los jóvenes que se oponían a Batista, y Ambrosio, que murió en Bahía Cochinos cuando intentaba derrocar a Castro. También tiene una hija, Marta, la menor, que apenas si tiene recuerdos de su infancia en Cuba, pero que está obsesionada con vengar la muerte de su hermano, cuyo diario lee y relee continuamente y con regresar a una Isla libre donde la familia recupera su antiguo esplendor...

Nos encontramos ante una obra coral donde las voces particulares de cada uno de los personajes, fundamentalmente Marta, se amortiguan al imbuirse en cada una de las historias que tienen como centro al resto de participantes. Si atendemos exclusivamente a criterios artísticos podemos afirmar que Sayles es un virtuoso en el desarrollo de los diálogos y que sus descripciones, sobre todo de La Habana, logran reproducir de forma vívida y convincente una atmósfera literaria propicia para envolver a unos personajes magistralmente diseñados, atrapados por unos sueños y deseos que serán sus carceleros. Pero si nuestro juicio está mediatizado por consideraciones políticas nos encontraremos ante tantas valoraciones como lectores tenga.

José Antonio GURPEGUI

LA REGIÓN INTERMEDIA

MANUEL VILAS

Prames. Zaragoza, 1999

286 páginas, 1.800 pesetas.

El empeño de Manuel Vilas es un empeño romántico pues sólo un romántico como él ha podido hacer de su literatura una aventura personal, una tarea que tanto en su poesía como en su prosa descubre ese proceso de lucha contra la realidad, contra sus límites y sus absurdos.

Hijo espiritual de Larra o de Cernuda, su literatura es la de un melancólico que analiza con pasión su drama íntimo, casi la de un desesperado que no quiere dejar de comunicar su ausencia de fe. Romántico pues por convicción interna y por destino no es extraño que, en esta nueva colección de artículos, al hablamos de las calles, de los bares o de las tiendas, siga la mejor tradición del articulismo español: el de cuño literario. Vilas nos ofrece algo más que una mera reunión de sus colaboraciones periodísticas, nos ofrece un libro que es un diario y una novela fragmentada a la vez. La ambición con que está escrito, el tono y la consistencia de los personajes así nos lo indican. Un diario o una novela moral sobre nuestras sociedades, sobre el hombre intransitivo de este fin de milenio. Su moral, o por mejor decir la moral del personaje de estos artículos que son relatos, es la de la indolencia y la de la pesadumbre, la del que quiere intentar buscar poesía en nuestras realidades más próximas y le sale esa veta postmoderna de crisis y de humor.

Espíritu de desolación burlesca así podría definirlo, con sus sátiras y su humor negro, con el decir sañudo y la burla implacable, siempre descreyendo de verdades heredadas y tratando de buscar verdades, dignidades humanas por sí mismo. De Quevedo hereda la paleta agria, la furia con que describe esta sociedad descompuesta, con que hace un retrato hiperbólico. De Baroja el aliento descreído. De Fernández Flórez la situación inverosímil y tono casi fantástico. Con todo ello ha conseguido un estilo personal que deriva con facilidad a un coloquialismo de mucha expresividad. Un estilo que hace de este libro, con sus mundos cotidianos, el libro de un cantaverdades y de un apasionado de la vida.

D. DONCEL

EL ALMA Y LA VERGÜENZA

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

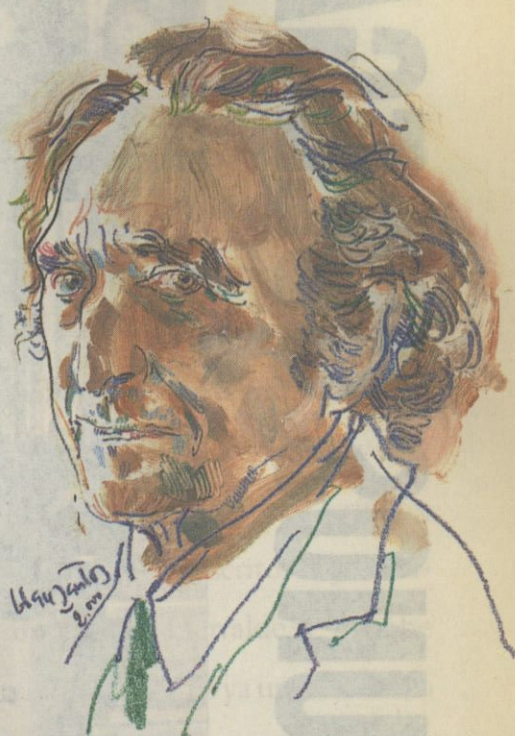
Destino. Barcelona, 1999. 489 páginas, 2.900 pesetas

Me pregunto qué diría el profesor a un alumno que escribiera lo siguiente: "Con lo que quiero decir que lo que pienso que pudo pasar es algo semejante a lo que más arriba he supuesto que" podría haber pasado. El estudiante recibiría una reprimenda por su holgazanería al repetir tantas veces el nexa "que". Esta frase no la tomo de un ejercicio escolar sino de un artículo de Rafael Sánchez Ferlosio recogido en *El alma y la vergüenza*, y, como no cabe achacarle ese pecadillo, a otra causa se deberá tal construcción sintáctica: el autor de *El Jarama* lleva muchos años metido en la tarea de formular una prosa ensayística adecuada a una exposición estrictamente argumentativa. A un enfoque muy discursivo como el suyo, dado a puntualizaciones y digresiones, no le viene mal una sintaxis que encadena subordinadas con regusto y hasta ostentación.

Esa frase y otros períodos largos que encantan a Ferlosio forman parte de su peculiar estilo en esta clase de escritos. Es más, uno sospecha que cambiaría el bíblico plato de lentejas por una de esas oraciones complejas que visten un discurso feliz por sus andanzas en los vericuetos de la lógica. Esta apoteosis del estilo no oscurece el interés de los asuntos analizados por Ferlosio ni merma el valor de sus belicosas posturas. Un "antinominalista radical", según se autodefine, no pasa a la ligera por la superficie de la realidad y sus páginas, que dejan al desnudo el entramado del pensamiento, están llenas de ideas, tendentes a la polémica y siempre curiosas. Aunque alguna vez sus opiniones se hallen a un solo paso de la ocurrencia, su capacidad de provocación justifica un empeño desmitificador volcado en una prosa culta, pero salpicada de frases hechas, y en ocasiones labérfica.

No desdeña Ferlosio las cuestiones de actualidad, que aquí no puedo ni siquiera citar. Sobre ellas opina con muy libres posturas y razonados argumentos, un poco so-

Ganaría Ferlosio si abandonara esa tendencia a ponerse estupendo, pero ello no rebaja el mérito de sus ensayos y artículos que buscan convertirse en revulsivos de la pereza mental y lo suelen conseguir



físticos en algún caso. En toda su escritura hay un fondo moral muy llamativo en tiempos como los actuales de profundo relativismo, frente al cual se alzan los pronunciamientos valientes de este Ferlosio último, que es un severo moralista. No en vano, aunque irónicamente, se declara un par de veces anclado en el *Ancien Régime*.

Otros asuntos resultan más singulares. Es obligatorio mencionar los relativos a cuestiones gramaticales y lingüísticas porque tienen directa relación con otro pilar del conjunto de estos escritos, la búsqueda de la propiedad semántica. El uso de la lengua y su significado son piedra de toque de la verdad argumental y de ahí la importancia concedida a la gramática. Estos estudios constituyen una casi obsesión personal del autor y en ellos logra finos matices, aunque no falte alguna posición pintoresca: así el tener por "más castellano" la forma "veinticincoavo aniversario" como si un ordinal pudiera sustituirse a capricho por un partitivo.

Un rasgo de estos textos es su despectivo puntillismo que ignora aquello de la viga en el ojo propio. Ferlosio arremete en un sitio contra la manía clasificatoria en el estudio del saber, pero en otro

hace una clasificación porque, dice, "es ya un paso de la reflexión": lo que no vale para los "garcidelaconchas" tampoco debería valer para los ferlosios. Tan perseguidor él de la precisión semántica, no observa, sin embargo, su incongruencia al dar por supuesto que el nombre monje "indica encapuchado y con el rostro en sombra". Y tan amigo de buscarle las cosquillas a los demás, le adjudica a Juan de Mairena algo que éste exactamente no dijo. En fin, una buena prosa tolera mal que en 15 líneas de un sólo párrafo (pág. 439-440) se acumulen estas asonancias: deprimente, realmente, presidente (2 veces), componentes, latentes, igualmente, enteramente.

Ganaría Ferlosio si abandonara esa tendencia a ponerse estupendo, pero ello no rebaja el mérito de sus ensayos y artículos que buscan convertirse en revulsivos de la pereza mental y lo suelen conseguir. Con ello encarna una noble misión del intelectual, tan olvidada como oportuna hoy, en esta sociedad nuestra conformista, de pensamiento único y amenazada por la corrección política.

Santos SANZ VILLANUEVA

JORGE HERRALDE, EDITOR

“LO PEOR SON ALGUNOS COLEGAS”



Gente de Palabra

La muerte súbita de los libros, la apocalipsis de la superconcentración editorial, la conducta rufinésca de algunos de sus colegas, el ruido mediático, el imperio de la cuenta de resultados, la caza y captura del autor, agentes, críticos, pasión, riesgo, escritores y literatura... Jorge Herralde se las sabe todas. Y habla. Es ya un viejo zorro de la edición, consciente de su prestigio y orgulloso de su independencia. Así que habla. Más aún: no da puntada sin hilo. Han pasado treinta años desde que Herralde montara en Barcelona aquel tinglado para contribuir a la agitación política y cultural de España, que ése fue el punto de partida de Anagrama, y ahora el editor no para de recoger la siembra. Mil ochocientos títulos en su catálogo y ahí sigue: explorador, belicoso, apasionado, tenaz y provisionalmente optimista. Nuestra conversación recorre los distintos garitos de la edición hoy en España y termina así: "Querías que me mojara, pues bien, yo me noto empapado".

MARÍA JOSÉ NASERO

Hay que admitirlo: la suya ha sido una historia, de treinta años ya, cuajada de éxitos, pero, ¿qué cambios fundamentales ha vivido usted en este recorrido?

—De entrada haría una enmienda a la totalidad, respecto a los éxitos. En la década de los 70, una década muy dura, abundaron los fracasos comerciales. Y luego tenemos tantísimos autores tan extraordinarios como poco leídos: desde Manganeli, Von Rezzori o Ackerley. El cambio en el mundo de la edición ha sido radical. Antes las editoriales eran independientes y a menudo unipersonales, y el catálogo reflejaba los gustos y, si se quiere, caprichos del editor. Había también mucho *amateurismo*, para bien o para mal. Primaba la cultura, la literatura, el riesgo. Ahora el terreno está muy colonizado por los grandes grupos y lo que impera es el mercado, la cuenta de resultados, los presupuestos (y el terror de no alcanzarlos) etc. Es decir, ahora prima el negocio, la copia.

Conducta de rufianes

Con frialdad de notario y una palabra irritantemente sosegada, añade Heralde que "antes era impensable que nos quitáramos los autores unos a otros, era una conducta de imprementables, de rufianes. Naturalmente, si un autor no estaba satisfecho con una editorial la dejaba. Ahora es todo lo contrario: la tarea del neoejecutivo avisado es intentar atraer a los autores que otros editores han descubierto y con quienes se sentía a gusto".

—Se está usted poniendo estupefacto pero, vayamos por partes, crucemos al otro lado de la frontera y hablemos primero, si le parece, de los lectores, de esos seres casi inexistentes según las últimas encuestas. ¿Tiene usted la impresión de que, efectivamente, leemos tan poco?

—A pesar de los estudios sobre el tema, inevitablemente terribles, como el reciente de la SGAE, mi impresión es que se lee más de todo y también más literatura de calidad: si no, Anagrama no existiría. ¿El perfil del lector medio? Me temo que saldría un garabato. No creo que exista el lector medio, o al menos se me escapa: "invoco mi ignorancia", como decía Borges. Sí existe lo que se llama en Francia el "lector fuerte" que lee muchos libros, se entusiasma con algunos y hace de caja de resonancia.

"En el mundo de la edición siempre había primado la cultura, la literatura, el riesgo. Ahora el terreno está muy colonizado por los grandes grupos y lo que impera es el mercado, la cuenta de resultados, los presupuestos. Es decir, ahora prima el negocio, la copia"

cia. Y luego hay lectores o compradores que dependen del ruido mediático, o que no quieren quedarse fuera de las conversaciones sobre el libro de moda de la temporada. Por otro lado, no sé si la edición va tan bien como se dice. Va mejor, claro está, que otros sectores de la cultura. Hace un par de años en un almuerzo de editores con el secretario de Estado, Cortés, éste nos llenó de elogios: nosotros sí que éramos guapos, exportábamos, no éramos unos pedigüeros insaciables como los cineastas, etc. Sin embargo, Cortés, como fundamentalista neoliberal que es, y muy contento de serlo, se quiso cargar el precio fijo del libro, cosa que impidió una contundente respuesta de los editores, a lo Fuenteovejuna.

La abolición del precio fijo —aclara el editor— se reveló catastrófico en Francia, tanto es así que se volvió al mismo al cabo de un año. En Inglaterra los efectos de la abolición han sido también negativos. Pero la doctrina del presunto libre comercio es una doctrina muy doctrinaria, no aprende de la historia, o no le interesa aprender: toma la *stock option* y corre.

—Todo el mundo se queja del mismo exceso: los cincuenta y tantos mil libros editados al año. ¿A usted también le parecen demasiados para un país de escasos lectores? ¿Dónde está el remedio?

—En efecto es una espiral demente, una huida hacia adelante que el mercado se encarga de castigar con el peligro que entraña depender de tal árbitro.

—Supongo que estas alegrías son posibles gracias a los mercados iberoamericanos. ¿Están los grandes editores españoles dominando Iberoamérica?

—Evidentemente, sólo en España no hay mercado para tal orgía. Las exportaciones de Anagrama oscilan entre el 20 y el 25 por ciento de las ventas globales. La presencia de nuestros libros es extraordinaria en los dos mercados más importantes con diferencia, Argentina y México, y buena en Uruguay y Chile. En los demás países oscila entre aceptable y testimonial.

—¿Es cierto que las tiradas disminuyen cada año? Por ejemplo, ¿cuál es la tirada media de una novedad de Anagrama, y en qué cifra de ejemplares tiene usted establecido que un título es rentable?

—Las tiradas iniciales de Anagrama, las únicas que controlo, aumentan: oscilan entre 4 y 10 mil, con algunas excepciones por arriba. La del último premio Heralde de novela fue de ocho mil ejemplares, ya está en segunda edición. Un excelente resultado para un libro muy literario. Las reediciones ahora son posibles en una semana. En cuanto a las ventas, un libro puede ser un minióxito con 5.000 ejemplares o con 20.000, según el anticipo pagado, un factor imprescindible para el diagnóstico. Quizá lo más característico de Anagrama sea el elevado número de reediciones, unas doscientas anuales, que indican la vitalidad del catálogo.

La muerte súbita del libro

De la vitalidad pasamos a la muerte en un instante. A la muerte súbita, como la llama decididamente Heralde, de gran parte de los libros publicados ahora en el mundo, porque el diagnóstico parece universal e irremediable. ¿O no?

—Estamos, sí, en la era de la muerte súbita. La vida en librerías se acorta vertiginosamente, no sólo en España, aún más en Estados Unidos. Los libros de Anagrama, por ejemplo, se exponen un par o tres de meses, luego pasan a estar de perfil, en estanterías, y finalmente puede producirse el regreso drástico a los almacenes. Posiblemente hay otros libros que estén aún más castigados.

—Hace algún tiempo, publicó en EL CULTURAL un artículo profético: "la concentración se concentra". Dado que la cosa va a más, ¿cuál sería hoy su "parte de guerra"?

—Mi artículo, más que profético, era una foto polaroid de aquel momento. Como fenómenos recientes, los más espectaculares son la

compra de Anaya por el coloso francés Havas, y el acuerdo nada menos que entre Bertelsmann y Planeta para el libro de bolsillo y la venta a crédito, al que quizá sigan acuerdos más amplios. A un nivel comparativamente micro, pero simbólicamente importante, Tusquets ha cambiado de pareja, de Planeta a RBA. Todas ellas, noticias con mucho tam-tam, con muchas hipótesis.

Y añade el editor algo incuestionable: "La concentración tiende a eliminar la diversidad, la exploración, el riesgo: es la apoteosis del mercado, un mercado cautivo, cuya caricatura es el monopolio con sus secuelas inevitables. Al eliminar la competencia, dicta su ley impunemente: beneficio para las empresas y sumisión para la clientela, que debe tragar la papilla precocinada más rentable. En fin, de manual".

—Sigue pensando que es usted el único editor independiente:

—Yo no me tengo por el único editor independiente. Ahí están desde la veterana Pre-Textos hasta la joven Lengua de Trapo o las jovencísimas El Acanalado y Acuairela, además de los sellos de ensayo, Trotta, Kairós, Castalia, Paidós, Icaria, etcétera. Las editoriales independientes, vocacionales, no van a desaparecer. Son muy necesarias, como bien saben los grandes grupos. En cuanto a mi trabajo, está documentado en un catálogo de unos 1.800 títulos. Podría resumirse en la búsqueda de la calidad, la exploración permanente de nuevas voces narrativas y nuevas corrientes de pensamiento y los oportunos, o inoportunos, toques de transgresión. Poniéndome estupefacto, tocar el nervio de la época, la editorial como contraseña para lectores inquietos, exploradores.

—¿Dónde está la diferencia sustancial entre su editorial y otra grande, Planeta, por ejemplo?

—Imagino que la pregunta es retórica ya que las diferencias son obvias para cualquier conocedor del paisaje. Digamos, para resumir, que, en la relación entre negocio y cultura que constituye la edición, nuestros énfasis son distintos. No podía ser menos: estoy en las antípodas del patriarca Lara, tanto política como editorialmente. Recuerdo que Lara bromeaba a menudo sobre los editores que corrigen galeradas; yo empiezo a ser un corrector com-

petente. Dicho esto, Lara ha construido de la nada un poderosísimo imperio, es decir que "chapeau" empresarial. Y así como con él no he tenido trato, aunque me halagó su persistente interés por Anagrama, he tenido una relación muy cordial con sus dos hijos, José Manuel y el fallecido Fernando.

—Vino primero la literatura francesa, luego la americana, la italiana, la inglesa. ¿Qué horizonte geográfico otea ahora?

—No tengo patriotismos editoriales, ni tampoco descubro nada: descubrir me parece una palabra un tanto imponente. Sí que intento publicar lo más valioso que va apareciendo en ámbitos diversos. Quizá la literatura más esplendorosa en los últimos años ha sido la angloindia, con Arundhati Roy, Vikram Seth, Salman Rushdie, Gita Mehta y Amitav Ghosh, bien conocidos por los lectores españoles. Mis próximas apuestas en este área son Ardashir Vakil, Pankaj Mishra y Shauna Singh Baldwin.

Lo peor no son los agentes

—Los agentes literarios son ya, también aquí, uno de los palos del sombrero de esta industria. ¿Son necesarios?

—El asunto de los agentes literarios es un tema de seminario, aunque tengo una excelente relación con la mayoría de los agentes anglosajones, y tampoco es mala y a menudo buena con los españoles, o las españolas, para ser exactos. Por otra parte, el trípode de los anticipos está formado por agentes, autores y editores. Y estoy de acuerdo con mi buen amigo Mario Muchnik: lo peor no son los autores, ni siquiera los agentes —y que el Dios de la edición me perdone—, sino algunos queridos colegas.

Piensa Herralde que hay actuaciones irresponsables que dañan el ecosistema de la creación literaria y de la edición. Algún gran grupo —dice— ahora ya no sólo persigue a escritores más o menos cuajados, sino directamente alevines. Hace pocos días, una ex venerable edito-

rial, filial de Planeta, empezó a perseguir, con constancia, a un joven autor con sólo una obra publicada, con éxito de crítica y ventas nada espectaculares, ofreciéndole prácticamente un cheque en blanco por sus futuros libros no escritos, con el consiguiente sobresalto. Me recuerda un poco la pesca de los bebés chanchetes o la pesca con dinamita... Hace unos días, en una entrevista, el modista Antonio Miró se lamentaba de la copia descarada de sus modelos por parte de Zara. Hay editores que prefieren seguir el modelo Zara, como metáfora, que invertir un duro en descubrir autores.

—Fue usted uno de los principales responsables de la llamada nueva narrativa española: no creará que todo lo que se publica al amparo de esa etiqueta es bueno, ¿verdad?

—Los falsos prestigios proliferan en el mundo de la edición y quizá también de la filatelia. En cualquier caso, duran poco: si ya Marx dijo que "todo lo sólido se desvanece en el aire", imagínate los soufflés de temporada. Ahora está como bien visto hablar mal de la nueva narrativa que surgió en los 80. Por mi parte, prefiero hablar de aquellos nombres que, sin alharacas ni gorgoritos, van ganando un culto creciente. Por ejemplo, Chirbes, Vila-Matas, Zarraluki o Gopegui, por limitarme sólo a algunos autores de Anagrama, a jóvenes maestros.

Hablamos ahora de deserciones y fidelidades y suelta Herralde que "las fidelidades con F mayúscula, con F fundamentalista están de baja", y me acuerdo de Javier Marías, al que Anagrama convirtió en un verdadero fenómeno literario. Ahora, con la distancia que da el tiempo, ¿cuáles fueron las verdaderas razones de su ruptura con Anagrama y con usted?

—Javier Marías está fuera de nuestro catálogo y, en lo posible, de mi conversación.

Está bien. Cuenta Jorge Herralde que su editorial recibe más de mil originales al año no solicitados y que, pese a tal inundación, los autores desconocidos suelen tener razonables esperanzas de ser leídos, inclu-

so editados, "así lo demuestra la larga lista de inéditos que hemos publicado. Desde Martínez de Pisón hace 15 años hasta Pablo J. d'Ors anteayer, pasando por Rafael Chirbes, Paloma Díaz-Mas, Belén Gopegui, Marcos Giralte Torrente, Eloy Tizón y muchos otros". Explica también que lee con bolígrafo los manuscritos que van a publicar, que aconseja a favor del libro y del autor y que casi siempre el diálogo funciona. Respecto al filtro, "es el habitual en las editoriales", dice. "Un lector, en nuestro caso una colaboradora de muchos años, da un primer vistazo al manuscrito, y si atisba que el autor puede ser anagramatizado se pasa a un lector que lo lee íntegramente y hace un informe, a veces otro lector hace un segundo informe. Conforme va saltando las vallas, llega hasta la última, la mía".

Canon superstar

—Dígame, por último, y como lector, no como editor, cuál es su canon.

—El canon es cosa de críticos, de críticos superstars. Pero, para contestarte de alguna manera, los autores que han tenido más importancia en mi juventud fueron Sartre y Kafka. Entre mis preferidos, pongamos Nabokov y Borges, nombres obvios, y menos obvio Gombrowicz.

—Ya que ha mencionado a los críticos, definámelos: en general, la crítica es más amiga que imparcial, más sabia que vengativa, más justa que maniquea?

—La crítica acostumbra estar a favor de los excelentes autores que publicamos. Debido a ello, suelen leerlos con interés, aunque sean desconocidos, porque en ocasiones anteriores se han visto literariamente recompensados. En cuanto a la valoración de los críticos, el abanico coincide bastante con la de los "españoles todos": de excelentes a pésimos, de demasiado amigos a vengativos. También hay peculiaridades que pueden provocar derrapajes, como los varios grupos mediáticos que a su vez controlan editoriales, o los periódicos plagados de columnistas que son también escritores y que cuando publican sus libros colonizan el suplemento de turno. Pero en conjunto mi valoración es positiva. ¿No me crees?

A pies juntillas.

Blanca BERASÁTEGUI

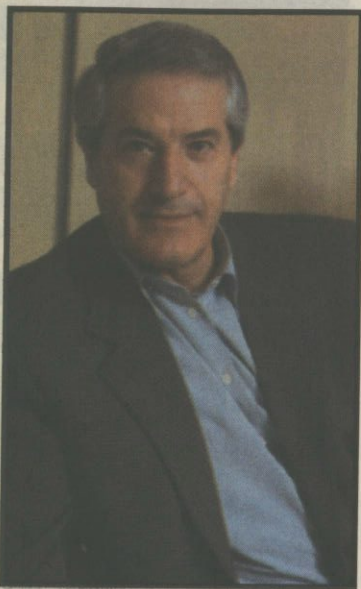
"Antes era impensable que nos quitáramos los autores unos a otros, era una conducta de rufianes. Ahora es todo lo contrario: la tarea del neoejecutivo avisado es intentar atraer a los autores que otros editores han descubierto"

EL NEGOCIO DE LA LIBERTAD

JESÚS CACHO

Foca. Madrid, 2000. 654 páginas, 2.950 pesetas

Según Cacho, el factor que determina negativamente la situación española es la pretensión de un grupo de comunicación cuasi hegemónico, encabezado por Polanco, que trata de mejorar su posición alcanzada gracias a las ventajas obtenidas en la etapa de González.



Seguramente este nuevo trabajo de Jesús Cacho volverá a ser un éxito de ventas como lo fueron sus anteriores libros, pues tiene todos los ingredientes que atraen al lector

La lectura de este apasionante libro, que se lee de corrido, como una novela, deja un sabor agrí dulce. Por un lado, está la nefasta panorámica que muestra de los mundos jurídico, político, económico y periodístico, salvo unas cuantas excepciones. Por otro, la satisfacción de que todo pueda ser conocido con pelos y señales por los ciudadanos, para que puedan hacerse una idea y utilizar su derecho democrático al voto en consecuencia. Por eso, hay que subrayar la importancia que tiene que la editorial se haya propuesto sacar a la luz el impactante trabajo de Jesús Cacho, una obra trufada de una información que anudará al lector.

Lo que empezó siendo un relato de la lucha de poder que se escondía detrás de la "guerra digital", acabó con el autor pasando revista al período de gobierno de José María Aznar. Jesús Cacho lo centra sobre el eje que supuso el descarnado enfrentamiento entre el gabinete popular y el binomio constituido por el grupo Prisa, su componente más activo y en forma, y el PSOE, este último, aunque no en plena crisis debido a sus buenos resultados electorales, en difícil situación debido al lastre de un pasado con facturas judiciales por pagar y a la debilidad en el liderazgo externo e interno, consecuencia de un aparato enquistado que obstruye la salida hacia una renovación real y profunda del socialismo español.

Todo empieza con la ajustada victoria del PP en las elecciones del año 1996 y la "dulce derrota" de Felipe González. Mientras la oposición y el grupo de comunicación que lo ampara, liderado por Jesús Polanco, establece su estrategia de inmediato retorno al poder sobre la base de la corta vida del gobierno Aznar, la misión que éste se propone es tan simple como difícil: durar. Sobre el escenario de estas expectativas, esas

dos fuerzas ciclópeas van a enzarzarse en una lucha cuyos ecos ocuparán el lugar preferente en los medios de comunicación. Por debajo de esas turbulencias político-mediáticas, la sociedad española comienza a disfrutar de una etapa de bonanza económica fruto del buen hacer del gobierno.

Según Jesús Cacho, el factor que determina negativamente la situación española es la pretensión de un grupo de comunicación cuasi hegemónico, encabezado por Jesús Polanco, que trata de mantener y mejorar su posición de preeminencia en el mercado de la comunicación, alcanzada gracias a los privilegios y ventajas obtenidas en la etapa de Felipe González. Éste, en una suerte de relación simbiótica, colabora en la labor, aunando esfuerzos con vistas a minar las esperanzas de perduración de los populares. Para Jesús Cacho, felipismo y Prisa forman de este modo el eje de un sistema de poder corrupto.

La apuesta era tanto de predominio como de supervivencia. Con lo que no contaba el grupo de co-

Jesús Cacho (nacido en Palencia) ha sido capitán de la marina mercante. Licenciado en Periodismo e Historia Moderna y Contemporánea, ha colaborado en revistas económicas como "Dinero" y "Mercado", y de información general como "Tribuna" y "Época". Considerado uno de los periodistas mejor informados de la vida económica nacional, es autor, entre otros, de *Asalto al poder*; *Duelo de titanes*; *Pedro de Toledo: el desafío*; *La estafa*; *M. C., un intruso en el laberinto*. En 1996 publicó su primera obra de ficción, una novela titulada *Kilómetro Cero*. Actualmente es colaborador del diario "El Mundo".

municación, dando por descontada la debilidad del gobierno Aznar, es con la inmensa capacidad de maniobra que da la disposición del poder ejecutivo, lo que, a la postre, junto a una aceptable gestión, le va dando la victoria en la labor de descuaje de lo que se ha dado en denominar felipismo.

En este marco de durísimo enfrentamiento, Jesús Cacho va detallando los distintos asaltos del combate. El intento de creación desde el gobierno de un grupo mediático anti-Prisa, unido al desarrollo de las plataformas digitales, con su particular guerra; los zigzagueos de Antonio Asensio; las tribulaciones de Juan Villalonga al frente de Telefónica, que acaba posibilitando la creación del citado grupo de comunicación adicto al gobierno; las fulminantes reacciones del grupo Prisa,...

Todo esto mezclado con los episodios judiciales (Segundo Marey, Perote, Sogecable, el juez Javier Gómez de Liaño...), los cambios de equipo en plena marcha (Baltasar Garzón), la ración de espionaje (papeles del Cesid), el terrorismo de estado (GAL), las intervenciones (Banesto), el papel de los grandes banqueros (Emilio Botín, Ybarra, Amusátegui...) y la función desempeñada por un sinfín de protagonistas de lo más variado (Mario Conde, Manuel Prado y Colón de Carvajal, Javier de la Rosa, Antonio García Trevijano, el juez Navarro, Pedro J. Ramírez, Luis María Anson, Sabino Fernández Campos, Juan Alberto Belloch, Juan Luis Cebrían, Rafael Vera y José Barrionuevo, Alfredo Pérez Rubalcaba, Joaquín Almunia, José Borrell...).

Seguramente este nuevo trabajo de investigación del periodista Jesús Cacho volverá a ser un éxito de ventas como lo fueron sus anteriores libros, pues tiene todos los ingredientes que atraen al lector.

Rogelio LÓPEZ BLANCO

EL NACIMIENTO DEL MUNDO MODERNO

PAUL JOHNSON

Traducción de Aníbal Leal. Javier Vergara. Barcelona, 2000. 1087 páginas, 3.600 pesetas

Si los libros de Johnson demuestran una agudeza de análisis no siempre presente en los especialistas, esta obra constituye uno de sus aportes más

sazonados al proporcionar claves para comprender una realidad cuyas consecuencias vivimos en nuestros días.

En el año 1815 Napoleón era definitivamente derrotado en Waterloo. Este acontecimiento, sin duda dotado de una relevancia especial, fue contemplado por buena parte de la sociedad de su época como una señal de que el mundo pasado volvería a transcurrir por su cauce. La realidad empero iba a resultar muy distinta ya que en la siguiente década y media, el orbe iba a experimentar vuelcos sin precedentes sentándose de esa manera las bases de la Era contemporánea.

A pesar de las decisiones pro-absolutistas del Congreso de Viena, la potencia que salió más fortalecida de las guerras contra Napoleón fue Gran Bretaña, la única de carácter parlamentario. Su fuerza, sin embargo, no derivaba exclusivamente del factor militar —en 1815 perdió definitivamente la guerra que había entablado contra Estados Unidos tres años atrás— sino, fundamentalmente, de una combinación de libertad, trabajo y talento que la iban a colocar a la cabeza del mundo marcando la pauta que debían seguir las demás naciones. Lo que se denominó “el libre comercio de la capacidad” —un principio bien ajeno al del absolutismo— generó en Gran Bretaña un desarrollo científico sin precedentes (Shelley, Faraday, Davy, Dalton, Lyell o Babbage serían tan solo algunos de los ejemplos) unido a una efusión de corrientes artísticas tan diversas como aquellas de las que brotaron Lord Byron o Constable y a una revolución de las comunicaciones que iba a revolucionar la economía de todo el orbe.

El éxito británico —íntimamente ligado a su monarquía constitucional— iba a arrastrar en pos de sí a todo el mundo. No sólo Europa occidental, con Francia a la cabeza, sino también la autocrática Rusia o las lejanas China y Japón intentarían seguir corrientes mo-

demizadoras que, al fin y a la postre, las acercaran a Gran Bretaña. La misma España podría haberse beneficiado también de esa corriente en una época en la que Madrid era “un lugar inmenso con más de doscientos mil habitantes, famoso por su calle de Alcalá, la más ancha de Europa”. Se trataba, como señala Paul Johnson de “una de las ciudades más limpias de la Tierra”.

Si, finalmente, España no pudo aprovechar esa situación se debió a una conjunción de factores fatales.

El primero fue la influencia de la revolución de Estados Unidos en Hispanoamérica y de la francesa en Europa que se tradujo en la sublevación de las colonias iberoamericanas y en la guerra de la independencia.

Como señala muy acertadamente Johnson, los insurgentes americanos no eran populares —Simón Bolívar, desde luego, distaba mucho de creer en la voluntad popular (página 659)— pero la invasión francesa de 1808-1814

a la vez que arruinaba a la nación la impedía comportarse adecuadamente.

Para colmo de males, España tuvo que enfrentarse a la reacción conservadora —y no precisamente en el mejor sentido del término— que significó el carlismo. Perdió así unos años que fueron decisivos no sólo económica y técnicamente sino también política y socialmente.

De hecho, durante la tercera década del siglo XIX fue naciendo una conciencia clara de intervención por razones humanitarias en distintos puntos del globo para impedir desde la trata de esclavos llevada a cabo por el islam a la opresión de minorías étnicas y, sobre todo, se fueron sentando las bases para los sistemas democráticos, algo que, como muy bien señala Paul Johnson, ni siquiera era contemplado por la Constitución original de los Estados Unidos.

Aunque la trayectoria profesional de Johnson ha estado vinculada de manera muy estrecha al periodismo —fue durante seis años jefe de redacción del *The New Statesman*— lo cierto es que algunos de sus trabajos de carácter histórico —*Historia de los judíos*, *Historia del cristianismo*, etc.— no sólo no desmerecen de las obras de profesionales sino que han demostrado una especial agudeza de análisis no siempre presente en los especialistas como fue el caso de *Intelectuales*, uno de los estudios más brillantes sobre la verdadera faz de aquellos que viven de hacer que la sociedad crea en su superioridad ética.

El nacimiento del mundo moderno constituye, sin duda, uno de sus aportes más sazonados al proporcionar claves para comprender una realidad cuyas consecuencias vivimos todavía en nuestros días.

César VIDAL

Paul Johnson es un destacado periodista e historiador cuyas obras han sido traducidas a varios idiomas. Nacido en 1928, en el seno de una familia católica en Lancashire, Inglaterra, estudió en Oxford. Entre sus libros destacan *Tiempos modernos* (1983), del que se han vendido seis millones de ejemplares en todo el mundo; *Historia de los Judíos*; *Intelectuales*; *Al diablo con Picasso*; *Historia del Cristianismo* o *Una historia del pueblo británico*. En la actualidad vive en Londres y es colaborador de “*The Spectator*”, “*The Daily Telegraph*”, “*The Daily Mail*”, “*The New York Times*” y “*The Wall Street Journal*”



Tras la derrota de Napoleón en 1815, el orbe iba a experimentar vuelcos sin precedentes sentándose las bases de la Era contemporánea. En la imagen, fragmento de “Carga de los mamelucos”, de Goya

PAULA IZQUIERDO

"SIEMPRE ESCRIBO CONTRA LA MUERTE. ¿HAY ALGO MÁS?"

Pregunta: Parece sentir atracción hacia los caracteres problemáticos.

Julia, en *La vida sin secreto*, se recupera de un intento de suicidio, y Blanca, la protagonista de *El hueco de tu cuerpo* (Anagrama), es como "el personaje de una tragedia".

¿Pesimista convencida?

Respuesta: Cuanto más conozco más pesimista me vuelvo, dije alguien y digo yo.

P: ¿Qué hay de autobiográfico en estos personajes?

R: Sólo concibo la literatura desde la experiencia imaginada o vivida. Y en este sentido, todo y nada es autobiográfico en mis novelas.

P: Blanca no encuentra su identidad hasta que "borra el último trozo fabricado con palabras ajenas".

¿También en la literatura hay que borrar las huellas de otros?

R: No, sólo hay que saber elegir las.

P: ¿Qué escritores han dejado huella en la suya?

R: Sería una lista interminable empezando por Homero.

P: Ella se refugia de la vida en su estudio de fotografía. ¿Dónde lo hace Paula Izquierdo?

R: Me imagino que en la vida que, en mi caso, tiene que ver bastante con la literatura.

P: Las protagonistas de sus novelas son incapaces de tomar las riendas de su vida y tienen una necesidad enfermiza de cariño. ¿Es la vulnerabilidad más literaria?

R: Es más real.

P: "La felicidad no existe y es mejor no buscarla y seguir con lo que se tiene sin hacerse más preguntas".

¿Cuál es el precio que se paga por saber?

R: No quiero pecar de pesimista, pero quizá la decepción.

P: Ha realizado una serie de entrevistas a escritores en su estudio. ¿Cuál recuerda con más cariño?

R: Han sido cuarenta y tres escritores y cuarenta y tres estudios. Sería injusta si mencionara sólo a algunos. Cada entrevista fue un pequeño descubrimiento. Siento ser



En *El hueco de tu cuerpo*, Paula Izquierdo reconstruye los fragmentos de una vida rota por la pérdida, de una identidad desdibujada por los recuerdos. La autora escurridiza en sus respuestas, celebra su cambio de editorial con una novela de iniciación personal.

jes. ¿También usted escribe contra la muerte?

R: Sí, precisamente. Pero, ¿hay algo más?

P: Blanca relaciona "la idea de plenitud" con "el recuerdo del tiempo vivido con sus padres". ¿Es la infancia su paraíso perdido?

R: No, en absoluto, aunque sólo puedo hablar de mi experiencia.

P: Trabajó durante años en la Fnac. ¿Cómo se ve el mundillo literario desde la otra orilla?

R: Creo que no estoy en la otra orilla, en todo caso en mar abierto. A veces yo también hago preguntas como usted.

P: ¿La literatura exige exclusividad?

R: No. Lo que creo es que en literatura hay que ser exclusivo.

P: Allí coincidió con Lucía Etxebarria: ¿Cuál es el secreto de su éxito? ¿Durará?

R: Siempre le he deseado lo mejor. Ahora también.

P: ¿Se considera parte de algún grupo o generación?

R: No, me considero parte de mi tiempo.

P: Hace unos días Lorenzo Silva declaraba en estas páginas que el escritor debe conquistar al lector y asumir el riesgo de que se le lea o no. ¿Lo comparte?

R: Bueno, claro que lo comparto. La escritura no deja de ser una forma de seducción.

P: Francisco Umbral dijo de su anterior novela que era "cruelmente mental, sin ninguna de las enfermedades estilísticas de la moda". ¿A qué enfermedades cree que se refería?

R: Quizá esta pregunta debería constatarla él.

P: Kundera, por su parte, afirmaba que lo peor que le puede pasar a un escritor es que se conozca más su vida que su obra. ¿Qué opina?

R: Desde luego, Kundera tiene razón, pero yo iría un poco más allá: deberíamos conocer sólo su obra. Aunque estará de acuerdo conmigo en que hay vidas más interesantes que las obras, y obras menos interesantes que las vidas.

P: Uno de sus personajes se queja de que en las concesiones de premios el ganador es elegido antes del fallo. ¿Está de acuerdo?

R: No he visitado nunca las cocinas de los premios, de modo que no puedo saberlo. A mí que estén dados o no es lo que menos me preocupa, siempre y cuando lo que se premie y se prime sea la calidad.

P: En unas declaraciones recientes sostenía que no hay decisiones inocentes, que siempre que se da un paso se pagan las consecuencias. ¿Qué precio ha pagado por el éxito?

R: ¿Qué éxito?

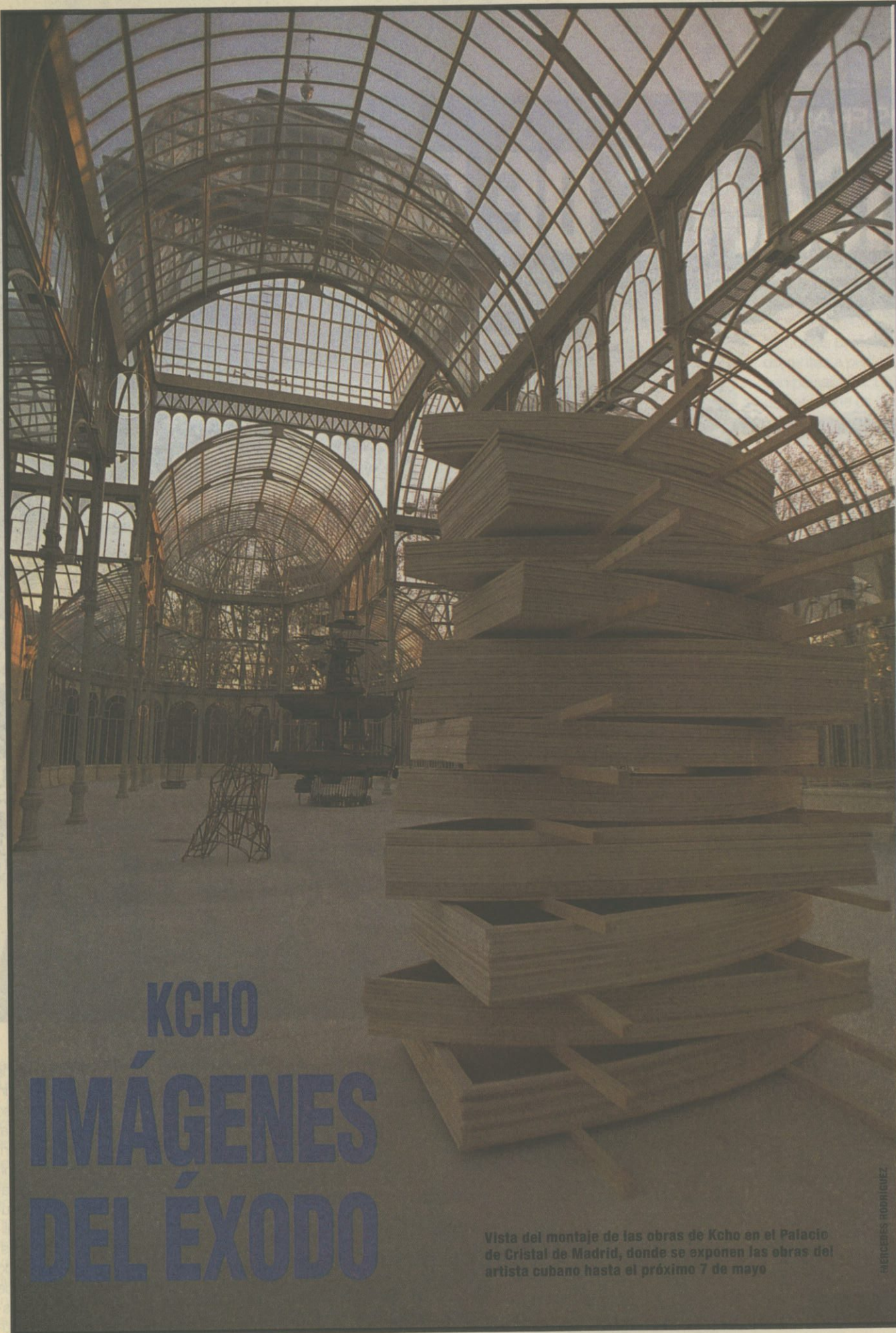
P: ¿Cuál estaría dispuesta a pagar?

R: Una de las cosas a que estoy dispuesta es a seguir escribiendo.

P: ¿Cuáles han sido su derrota más hermosa y su victoria más triste?

R: Escribiendo, las derrotas y las victorias se viven día a día y tienen que ver con la búsqueda de la palabra justa.

Natalia GAMERO



KCHO IMÁGENES DEL ÉXODO

Vista del montaje de las obras de Kcho en el Palacio de Cristal de Madrid, donde se exponen las obras del artista cubano hasta el próximo 7 de mayo

MERCEDES RODRIGUEZ

Carlos Franco, paisajes de fondo **50-51** Darío Urzay **52** Patricia Azcárate **52** Julio González, cuerpos ausentes **53** Berlin, crisol cultural **54** Kcho **55** El arte imposible **58** Zona F **58** A propósito de Nonell **59** "Metrópolis", de George Grosz, por Tomàs Llorens **60-61** El arte de Alaska **62**

ARTE

CARLOS FRANCO

PAISAJES DE FONDO

Centro Cultural Conde Duque. Conde Duque, 9 y 11. Madrid. Hasta el 23 de abril



Carlos Franco debe estar harto de la historia, una historia del arte último en España que viene fijando el sentido y el alcance del conjunto de su obra –al igual que se hace con la de Alcolea, Pérez Mínguez y Pérez Villalta– con un criterio muy corto, miope, permanentemente fijo sobre su actividad inicial, de fundador de la figuración nueva, riente, narrativa y un punto pop “de los setenta”. Es cierto que Carlos Francos (Madrid, 1951) con sus tres citados compañeros de aquella aventura y

de aquellas exposiciones “de revulsivo” celebradas en la madrileña galería Amadís en 1971 y 1972, dirigida entonces por Juan Antonio Aguirre –que, junto con Gordillo, tanto influyó en el trabajo de ellos–, es una de las claves que componen aquel hito artístico, una auténtica inflexión, liberadora, en el proceso complicado del arte en nuestra escena cultural posmoderna. Pero no es menos cierto que, desde entonces, han pasado treinta años, y que la obra de aquellos juveniles pinto-

La imagen ploteada del paisaje pintado inicial sirve para lograr que “la pintura” (lo ya pintado) se convierta literalmente en “lugar de la pintura”, lugar sobre el que pintar

res no sólo maduró, sino que se ha diversificado en concepto, en recursos pictóricos y en lenguaje. Por eso es de agradecer la visión “ahistórica” que nos propone esta exposición, una retrospectiva planteada con desparpajo por su comisario, Mariano Navarro, para presentar la pintura actual de Carlos Franco, la realizada en estos últimos cinco años, de espaldas a cualquier subrayado de significados previos. Se trata de una exposición que respira y transmite frescura, o sea, la lozanía acu-



Serie Comidas,
Sin título, 2000.
Técnica mixta,
252 x 139

otra cita a elementos emblemáticos (en especial, la calavera) de la tradición de nuestras *vanitas*. En fin, el tercer tramo se dedica al paisaje (género que, en el fondo, sirve de lazo de unión a toda la muestra). Preside este conjunto un cuadro de muy pequeño formato, con un paisaje (el que se divisa desde el taller del pintor) resuelto a la manera tradicional, naturalista. Ese pequeño cuadro se ha reproducido mecánicamente y se ha impreso (mediante plóter), cambiando considerablemente de escala, para servir de fondo común a un conjunto de pinturas de gran formato, las cuales presentan versiones muy diferentes a partir de esa única imagen paisajística. Lo más interesante de esta serie es que la imagen planteada del paisaje inicial sirve al pintor para lograr que "la pintura" (lo ya pintado) se convierta literalmente en "lugar de la pintura", lugar sobre el que (física, además de conceptualmente) pintar. Se trata de un juego neobarroco, eso sí, "atemperado" por un colorido chirriante, fluorescente, cuyos efectos ópticos se destacan, a ratos (cada veinte minutos se cambia la iluminación), mediante el sistema de luz de que se ha dotado a esta parte de la exposición.

La formidable consistencia estructural de esta pintura se afirma sobre la calidad –y versatilidad– del dibujo. Carlos Franco se vuelve a mostrar de nuevo como uno de nuestros dibujantes esenciales, extraordinariamente rico en recursos, cuya singularidad en la manera de ver la forma hace que la obra resulte inconfundible. Al mismo tiempo se apoya en un conocimiento fecundo de los clásicos de la tradición y de la modernidad: junto a los referentes ya mencionados de Ingres, Matisse y Picasso, el espíritu de las *bacanales* de Cézanne vivifica muchas de estas propuestas, al tiempo que aparecen –más o menos fugaces– motivos y emblemas de la iconografía mitológica y sacra. Sobre todo ello, triunfa el color, un color rabiosamente libre y actual, "visto", sentido y hecho propio hasta lo inconfundible, que recuerda a Delacroix (otro referente claro de Carlos Franco) cuando decía: "dadme fango y haré con él la piel de una Venus, si me permitís tocarlo con los colores de mi paleta".

José MARÍN-MEDINA

sada que caracteriza el trabajo en curso de nuestro pintor.

La práctica pictórica de Carlos Franco se desarrolla sobre tres referentes temáticos, sobre tres series respectivamente tituladas *Harenes*, *Comidas* y *Paisajes*. Ni siquiera son *suites* muy compartimentadas, sino que entre ellas se producen conexiones múltiples y solapamientos de imágenes e ideas. Atendiendo a esa diferencia en los asuntos, la exposición se ha estructurado en tres tramos. En el

primero, dedicado a figuras y escenas de harén (reconsiderando la visión de Ingres), se imponen por su excelencia dos conjuntos de dibujos: unos, realizados a línea, se plantean como ambiciosas composiciones de figura, de contornos delicadamente concisos, que respiran un fuerte aliento clásico, muy puro y lírico (algunos recuerdan a los dibujos de Picasso de los primeros años veinte); otros, realizados a trazo, a pincel, son preponderantemente desnudos femeninos

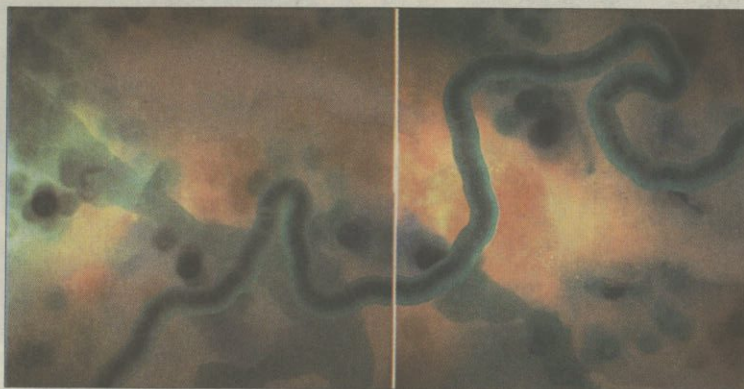
y están resueltos con una expresión de gesto muy acusada y muy sintética, abstrayendo casi por completo las formas. El segundo ámbito exhibe la serie más amplia, la dedicada a *Comidas*, integrada por muy diferentes composiciones de figuras dispuestas, a veces, en paisajes (con cita expresa al célebre *Almuerzo en el campo* de Edouard Manet), y, otras veces, incluidas en bodegones, de muy hermosa línea matissiana, en los que asimismo se encuentra alguna que

LAS PINTURAS NEGATIVAS DE DARÍO URZAY

Galería Elba Benítez. San Lorenzo, 11. Madrid. Hasta el 31 de marzo. De 580.000 a 3.200.000 pesetas

En un guiño que sirve de advertencia al espectador, Darío Urzay (Bilbao, 1958) cierra las páginas del catálogo editado con motivo de su exposición individual en la parisense galería Xippas de la primavera pasada –publicado, por cierto, ya cerrada la muestra, pues, por editarse en Grecia, retrasó su aparición el terremoto sufrido en Atenas– con una fotografía impresa en negativo de su estudio de Nueva York. En la pared del fondo, apilados o alineados unos junto a otros, aparecen al menos una docena de cuadros. Dos colores resultan dominantes: un verde marino, casi fluorescente, y un rojo diáfano y encendido. Las formas, a su vez, habituales en su trabajo, adquieren una consistencia fantasmal, un halo espectral que se difunde hasta abarcar los objetos e instrumentos de trabajo dispersos por el taller.

La atención sobre el proceso fotográfico y sus resultados visuales no es nueva en la obra de Urzay, sino que ha sido más que sobresaliente en el transcurso de la década que ahora concluye, espe-



Cordón umbilical. Fracción, negativo, 2000. Mixta sobre madera, 100 x 100 c.u.

cialmente en su último tramo. Consigue, incluso, un acabado final de sus pinturas –creo que es importante no olvidar que de lo que aquí hablamos es de pintura y no de otra cosa–, cuyo terso brillo impoluto recuerda al esmaltado de las copias sobre papel.

Pero, si está atraído por algo no lo es por la vieja capacidad reconocida de la fotografía para captar o hacerse o reproducir la realidad externa a la cámara. Nada le dice lo que acontece fuera de ella, sino, por el contrario, lo que le fascina es lo que con ella puede verse de los intersticios de esa materialidad

fugaz. De ahí, quizá, el uso que hace en su obra última –mostrada ahora en la que es su tercera exposición individual en la galería Elba Benítez– de la imagen en negativo de sus propias pinturas.

Personalmente, y por más que aprecie en la que creo su justa medida y elevada calidad tanto éstas como la única pieza en la que se sirve de una estructura metálica como soporte de las superficies contrapuestas –*Vanishing Point-Conducto doble*, cuyos motivos tubulares nos recuerdan la cualidad tanto orgánica como mecánica que preside su obra–, me incli-

no ante *A Negative View-Observador distante (Horizonte)*, el díptico de grandes dimensiones que es pieza principal de la muestra, cuyo intrincado título avisa de la polivalencia de las intenciones del artista y en el que conjuga, con esa suntuosidad cromática que exhibe permanentemente, negativo fotográfico, imagen digitalizada y, apropiándome de los términos elegidos por Enrique Juncosa, performances de la materia.

Afirmé, unas líneas antes, que de lo que aquí se trata es de pintura y he de reafirmarlo ahora para que el despliegue técnico y el dominio de distintos oficios no nos haga ver artificios inútiles donde sólo uno se ejerce, aquel que ha consolidado la disciplina como fórmula artística privilegiada.

Destacaría, también, aunque esta bondad es repetida en sus exposiciones, el montaje, que hace que, pese a las dimensiones reducidas de la galería, las pinturas ensanchen el espacio y la capacidad visual del visitante.

Mariano NAVARRO

PATRICIA AZCÁRATE, FLUIDEZ Y GEOMETRÍA

Galería May Moré. General Pardiñas, 50. Madrid. Hasta el 10 de marzo. De 220.000 a 880.000 pesetas

Patricia H. Azcárate (Madrid, 1959) salió a la luz pública a comienzos de esta década y fue

incluida en la exposición colectiva *Líricos de fin de siglo* donde el crítico Santos Amestoy ofrecía un iluminador panorama de la pintura abstracta. En los últimos años, la obra de Azcárate se ha ido haciendo a través de ensayos diversos, pero dominados siempre por una misma inspiración sutil, emparentada con la pintura de Extremo Oriente.

Su última exposición del pasado mes de junio en Segovia, en el Torreón de Lozoya, se titulaba *Fluido* y no hay una palabra mejor para describir su campo de trabajo. Patricia Azcárate recorre todas las posibilidades de la pintura como

fluido: gotas y salpicaduras, chorros y olas, inundaciones de color. Los ingredientes que usa, como el óleo, la tinta y los barnices, le permiten jugar con las distintas velocidades de los fluidos, más diluidos o más viscosos. Las tintas se infiltran unas en otras y forman "aguas", los barnices conservan la sensación de lo recién pintado, de la pintura fresca. La obra de Azcárate ha estado marcada en los últimos años por una amplia experimentación con los soportes: ha utilizado la madera, el vidrio e incluso la cerámica. Ahora ha vuelto al lienzo, pero sin renunciar a las complejas superposiciones que cultivaba en sus pinturas sobre vidrio. En muchos de los cuadros, pega sobre la tela ya pintada una

hoja de papel cebolla que actúa como una veladura, y luego sigue pintando encima. Desde el año pasado Azcárate ha introducido la geometría para armar sus pinturas, como contrapunto a esa fluidez que tiende a desbordarse. La estructura geométrica distribuye el cuadro en zonas más pictóricas de manchas y otras áreas planas, de color uniforme. Esa composición fragmentaria introduce una distancia y atenúa, pero no suprime, las sugerencias paisajísticas de sus cuadros: la espesura del bosque, la superficie del agua o la profundidad submarina, azul, verde o negra, salpicada a veces por manchas de color cálido.

G. SOLANA



Sin título, 2000. Técnica mixta, 183 x 183

JULIO GONZÁLEZ, CUERPOS AUSENTES

Galería Elvira González. General Castaños, 9. Madrid. Hasta el 12 de marzo

No hace falta recordar ahora quién fue Julio González, cómo el joven aprendiz de orfebre formado en el taller familiar llegó a convertirse en uno de los grandes escultores del siglo XX. No habrá que evocar su discreta carrera de pintor en París desde 1900, ni cómo aprendió, trabajando en la fábrica Renault, la técnica de la soldadura autógena, que sería crucial para la escultura contemporánea, ni cómo más tarde estableció con Picasso una colaboración excepcional. Sólo me sorprende que todavía pueda reunirse en una galería privada un conjunto tan espléndido de su obra, en absoluto indigno de un museo.

Son unos treinta dibujos (carbón, pastel, tinta china, e incluso un pequeño óleo) y unas veinte esculturas, algunas de ellas capitales, que nos ofrecen lo esencial del artista. A manera de prólogo hay un grupo de cinco dibujos y dos esculturas, dos pequeños desnudos, que recogen el mundo inicial del artista antes de la Gran Guerra, cuando se movía entre el modernismo y el *noucentisme*. Después vino una larga etapa de dedicación a la pintura. Sólo a partir de 1927, en la década y media que le quedaba de vida, produciría González la obra que le acredita.

A esta etapa tardía y decisiva pertenecen la gran mayoría de las piezas de la exposición. No es que falte conexión con sus primeros años. Persiste en ellas el extraordinario dominio del metal, iniciado en la adolescencia. Las campesinas catalanas de su período *noucentiste*, reaparecen en ciertas piezas de los años treinta expuestas aquí. Pienso en el *Gran perfil de campesina* y sobre todo en el magistral *Busto femenino*. Los originales de estos bronce se crearon con láminas de hierro superpuestas y soldadas, curvándolas y repujándolas, logrando una sola superficie envolvente en torno a un volumen vacío, una especie de funda abierta que conserva la huella del cuerpo ausente. El *Busto femenino*, sin cabeza ni brazos, tiene algo de maniquí moderno y algo de torso griego antiguo. Con la dureza de su relieve sintético y el giro del tronco res-

pecto a la cadera, es a la vez heroica y sensual, como si la doncella de Orleans se hubiera vuelto seductora, o como si Andrómeda revistiera la coraza de Perseo.

Julio González nunca abandonó la figuración; se mantuvo fiel al cuerpo humano como destino de la escultura. Pero para extraer de él un nuevo vigor expresivo, lo sometió a una implacable fragmentación en torsos, cabezas, manos, sometidos a imprevistas metamorfosis. Si sus torsos prolongan la línea *noucentiste*, las cabezas incorporan el lenguaje cubista y constructivista. La cabeza fue, desde 1930, el principal terreno de exploración de González, un terreno idóneo para comprobar la enorme diversidad de soluciones plásticas de que era capaz. Podía tratar la cabeza como una careta plana, recortando y deformando levemente la plancha de metal, como en la espléndida *Máscara de adolescente*. Otras veces, en cambio, la cabeza es una bola sin cuello, sin soporte: así esta *Cabeza acostada pequeña*, de facetado cubista, que recuerda cierta calavera de Giacometti de la misma época (alrededor hay una serie de dibujos que re-

Busto femenino, h. 1935-36. Bronce, 48,5 x 26,8 x 14,5



Vista de las esculturas *Las manos*, en la galería Elvira González

alzan su valor). En el famoso *Los enamorados II*, un cilindro hueco sobre un cono también hueco y abierto, no es ya una cabeza simple, sino dos fundidas en una, dos rostros encajados en un beso (hay que recordar *El beso* de Brancusi, un escultor que interesaba mucho a González). En fin, la *Cabeza largo tallo* es pura línea, un ejercicio virtuosístico de "dibujo en el espacio".

En los años de nuestra guerra civil, las manos cobraron para González su valor radical de gestos. Manos acostadas y manos erguidas, alzadas con los dedos abiertos, en un grito de socorro o de llamada a la rebelión. Manos torturadas, llenas de cicatrices o, por el contrario, convertidas en armas agresivas: como la mano-cactus o esa otra mano que es un cuchillo carnívoro. Todos estos gestos se reúnen aquí en torno a una figura emblemática, un dibujo de la campesina catalana antes serena y convertida ahora en mueca de dolor y de protesta, la *Montserrat gritando*.

Guillermo SOLANA

BERLÍN, CRISOL ARTÍSTICO

Cruce de caminos. Artistas en Berlín. Sala Plaza de España. Plaza de España. Madrid. Hasta el 2 de abril



La "exportación" de artistas, en el marco de las políticas de promoción cultural internacional, es un asunto delicado que hay que abordar con criterios muy sólidos. Se trata de una práctica sin duda necesaria, muy descuidada en España, para abrir puertas a los artistas fuera de su país de origen. *Cruce de caminos* se mueve en los márgenes de la promoción oficial, puesto que cuenta con los apoyos de distintos organismos públicos de algunos de los países de nacimiento de los creadores seleccionados. Pero no encaja exactamente en ese tipo de convocatorias, ya que, por una parte, como ya he adelantado, no se limita a artistas alemanes, sino que se abre a un abanico de nacionalidades de creadores que han elegido Berlín como lugar de encuentro, y, por otra, la selección la ha realizado un comisario español, Pablo Llorca, capaz de sostener un criterio independiente de presiones políticas o comerciales, y de dar en el blanco entre la abundancia y disparidad de propuestas artísticas de la que es hoy, por su vitalidad, capital artística alemana.

Berlín ha sido en la última década un "crisol artístico" (en palabras

de Llorca) europeo. Las ayudas para vivir en la ciudad ofrecidas por la Künstlerhaus Bethanien y la DAAD y los en un principio económicos precios del suelo en el antiguo Berlín oriental favorecieron la instalación de la ciudad de artistas de todas



las procedencias, especialmente de las áreas nórdica y eslava. En esta exposición se recoge esa realidad cosmopolita, con artistas procedentes de Alemania (un tercio de los seleccionados, ninguno nacido en la ciudad), Bulgaria, Países Bajos, Finlandia, Gran Bretaña, Noruega y Suiza que en algún momento de la década han trabajado en Berlín. La selección, entre todos los posibles, ha optado por algunos de los menos conocidos por el público español, lo que acrecienta el interés de la muestra.

De entre las propuestas, destacan en mi opinión las de Thomas Demand (Munich, Alemania), que expuso no hace mucho en una colectiva en el Instituto Alemán de Madrid, y que construye meticulosamente espacios interiores y exteriores con papel y cartón para fotografiarlos a continuación; A.K. Dolven (Oslo, Noruega), con proyecciones de vídeo de una gran sutileza; Ueli Etter (Marthalen, Suiza),

que elabora un recorrido por un imaginario parque temático; Ceal Floyer (Karachi, Pakistán), que expuso en la colectiva *Malos hábitos* en la galería Soledad Lorenzo, con una sencilla instalación sonora con alto poder de sugerencia; Via Lewandowsky (Dresde, Alemania), que diseña sádicas "máquinas para matar"; Necko Solakov (Cherven Briag, Bulgaria), con su divertida *Serie tonta*, instalación que reúne cuadros y dibujos con geniales historias sobre gusanos, lunas, religión y sexo; Vibeke Tandberg (Oslo, Noruega), con la serie *Caras*, en las que realiza toda una combinatoria digital de dos rostros distintos con resultados totalmente verosímiles y, por ello, tremendamente inquietantes; y Susanne Weirich (Unna, Alemania, 1962), con un "mapa imaginario de las pasiones" que se extiende sobre las paredes de una de las salas sala.

Menos convincentes o rutinarios son los trabajos de Anneke van der Eerden (Hertogenbosch, Holanda), Eric Hattan (Wettingen, Suiza), Jukka Korkeila (Hämeenlinna, Finlandia) y Manfred Pernice (Hildesheim, Alemania).

Arriba, dos obras de la serie *Caras* (montajes digitales) de Vibeke Tandberg. A la izquierda, *Bona Fide*, instalación de Via Lewandowsky

Elena VOZMEDIANO

KCHO SUPER-ESTRELLA

Palacio de Cristal. Parque del Retiro. Madrid. Hasta el 7 de mayo

Kcho, joven artista cubano, sale a la luz a finales de los 80 y se convierte en super-estrella, estilo Miquel Barceló. Es literalmente una manera de quemarse, ya que la alta inversión del sistema exige un rendimiento continuo. El artista se encuentra protegido e inevitablemente hinchado por la retórica melosa de los acólitos y ni siquiera percibe los propios fallos de una obra tan sujeta a la demanda de la producción. La última exposición de dibujos de Barceló es, a mi parecer, un ejemplo de la nefasta falta de claridad que nos inunda; es decir, una exposición desigual, por no decir mediocre, recibida entre suspiros apoteósicos y una callada complicidad crítica. Kcho corre el riesgo de vivir este mismo proceso del joven artista llevado a la gloria cuyo precio lo paga la obra misma.

Vamos por partes. Kcho, igual que Barceló, es un artista dotado de talento. Sus primeras piezas surgen, quizá, de dos fuentes principales: sus experiencias vitales en la Isla de la Juventud y su contacto con la obra de Elso y Brey. De la primera valdría la pena señalar el empleo de elementos populares y materiales orgánicos, a veces encontrados y, a menudo, efímeros. Lo que le interesa no es tanto una idea sino la presencia física. De la segunda viene el contacto con el mundo espiritual de la santería y lo afro-cubano. *La peor de las trampas* (1990) pertenece a esta época: una escalera de machetes, atados a unas ramas sueltas, que culmina en unas frondas artificiales de palmera. Se trata de una obra de una gran fuerza poética cuyo título alegórico abre las puertas a cierta ambigüedad interpretativa, a la vez que hace patente el tema de la diferencia.

Kcho busca más dramatismo y da un giro de 180 grados para situarse, como la mayoría de los artistas de su generación, en el terreno de lo ideológico. Se convierte en el portavoz del tema de los balseros y sus ramificaciones, menos inmediatas pero igualmente significativas, relacionadas con la experiencia histórica cubana de inmigración y emigración. Ocupa el barco en 1993 con una imagen

acertada y poderosa: *La regata*. No cabe duda de que es la imagen emblemática y provocativa de la Bienal de La Habana, plasmando una situación socio-política, tensa y agitada: miles de cubanos están saliendo de las costas en sus frágiles embarcaciones, tan conmovedoras y absurdas como el propio sueño que pretenden realizar. Kcho nos presenta una flotilla indefensa dirigiéndose hacia Miami con muy pocas posibilidades de llegar a su destino. Es una imagen cuyo origen se encuentra profundamente enraizado en su experiencia: el impacto del éxodo de Mariel en 1980; cierta nostalgia por estos viajes desde la Isla de la Juventud en su infancia, y el hecho de habersele denegado el visado para visitar los Estados Unidos en el mismo año en que produce la pieza.

Como acabo de decir, Kcho ocupa el barco en 1993 y su problema es quizá que no sabe cómo abandonarlo. Todos nos acordamos de *La mejor del verano* (1993-94), una instalación gigantesca en *Cocido y crudo* que le servía como autorreflexión sobre la identidad, con objetos reales colgados en el techo por encima de un suelo negro, creando así la sensación de estar debajo del agua. Y ahora tenemos la oportunidad de enfrentarnos con dos piezas de la serie *La columna infinita*, basada en la obra de Brancusi, que pretenden subrayar la incertidumbre y fragilidad de la experiencia, construidas con objetos específicos del contexto en que cada pieza se va a exponer. Reafirman la vulnerabilidad de cualquier equilibrio pero, a la vez, son recetas peligrosamente a la moda para salir de cualquier aprieto de la demanda insaciable que aterroriza a todo super-estrella. Una de las primeras definiciones del "yo" es el barco perdido en el mar. Ya es tiempo de que Kcho toque tierra, repose y reoriente su aventura.

Kevin POWER



MERCEDES RODRÍGUEZ

Pieza central del montaje de Kcho en el Palacio de Cristal



Pereira: *Bosque de grasa*, 1997

PAMEN PEREIRA

Galería María Martín. Madrid.

Pelayo, 52.

Hasta el 3 de marzo.

De 750.000 a 1.000.000 pesetas

La labor de Pamen Pereira (*El Ferrol*, 1963), transluce ya de manera evidente el apasionado acercamiento que, desde 1994, la artista ha consumado hacia el arte y la cultura del Japón tradicional y primitivo. Pereira trabaja amasando grasa animal y cosiendo piel de pescado, cortando bambú, quemando madera y aprovechando su humo para concentrarlo sobre el papel, invirtiendo la relación vertical entre raíces y tierra, y usando algunos efectos de la cultura instrumental (tejidos varios, pintura, muebles). Los materiales aquí, como en todo arte sin vocación ilusionista, no son mero soporte sino naturaleza de la creación y, por ello, su tratamiento no se diluye en el momento en que se les da forma sino que aún está ahí una vez abandonado el trabajo. Por semejante camino, estas últimas obras adquieren una rara doble cualidad: ponen alerta al espectador sobre la existencia del mundo y de sí mismo, y proporcionan la calma necesaria para hacerse preguntas. Paisajes artificiales que, merced a una sabia conexión de técnicas y materiales, favorecen la contemplación de una realidad invertida. **Abel H. POZUELO**

PEDRO ESTEBAN

My name's Lolita Art. Madrid.

Salitre, 7.

Hasta finales de febrero.

De 80.000 a 100.000 ptas.

Tras sus apariciones en dos de las últimas colectivas sobre figuración española celebradas el año pasado en Madrid, Pedro Esteban (San Miguel de las Dueñas, León, 1962) presenta su obra más reciente en la galería Lolita Art. Y lo hace con una personalísima visión del pai-

saje de su tierra. La exposición se compone de veintisiete cuadros de pequeño y diverso formato, pues incluye lienzos rectangulares y tablas circulares y ovaladas. La serie retrata el proceso de construcción de una autovía a su paso por Ponferrada. Los primeros cuadros de la serie muestran la primera degradación del terreno. Un paisaje árido y abandonado teñido de ocres y amarillos cansados, donde la figura humana aparece ausente y ante el que el artista refleja un talante de resignado desánimo. Pero, ante su propio asombro, y a medida que avanzan las obras, el paisaje va adoptando texturas inesperadas, la luz brilla con fuerza y los colores se encienden en un sorprendente festival cromático, en extensos campos de rojos, azules y verdes estridentes. **Javier HONTORIA**

RAGTIME

Teatro Calderón. Valladolid.

Leopoldo Cano, s/n.

Hasta el 27 de febrero

El término *Ragtime* define la peculiar concepción musical del compositor e intérprete norteamericano Scott Joplin, una mezcla de sentimiento africano y ritmo occidental que le sitúa entre los precursores del jazz. La exposición se articula sobre dos elementos centrales en la vida de Joplin: el estilo Ragtime y las manos. El primero como encarnación de la metáfora de la impotencia, pues el autor, enfermo de sífilis, tuvo que renunciar de forma prematura a su actividad musical; las segundas como metáfora amplísima del cuerpo y del pensamiento mismo, si bien la mayor parte de las obras seleccionadas encajan en la

última categoría más que en la primera. Tres artistas británicos (John Coplans, Hannah Collins, Douglas Gordon), seis españoles (Antoni Tàpies, Antoni Abad, Pep Agut, Daniel Canogar, Javier Coçesal y Nuria Canal) más la portuguesa Helena Almeida elaboran discursos bien distintos a partir del argumento icónico de las manos, aunque en todos los casos aparecen aisladas de los cuerpos a los que pertenecen, siendo concebidas por tanto como sinécdoques visuales. **Javier HERNANDO**

MONCHO AMIGO

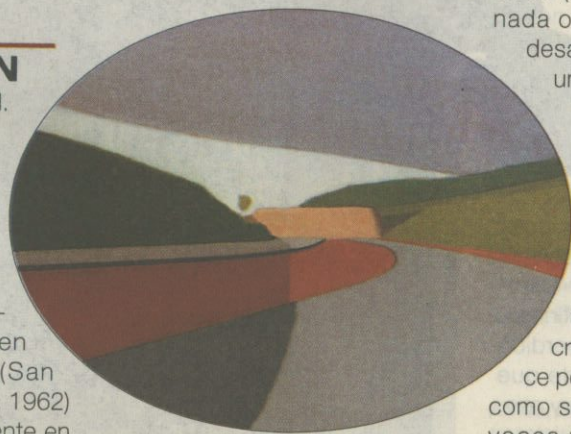
Museo de Arte Contemporáneo

Unión Fenosa. La Coruña.

Avenida Arteixo, 171.

Hasta el 13 de marzo

Moncho Amigo (La Coruña, 1958) presenta sus últimas creaciones bajo el título *El aire del péndulo*, con la simple intención de marcar la importancia de la pieza que centra toda la muestra. Es la oscilación del péndulo la que altera el estado de ánimo del que lo mira, provocando una sensación perturbadora, un choque de tensiones que caracteriza su escultura siempre que confronta materiales de carácter dispar. Su labor es la de un ingeniero porque discurre con prontitud, pero él no proyecta, deja que el azar lo sorprenda a sí mismo, evidenciando una sencillez conceptual que lo desnuda hasta la total dependencia del resultado. Con piedra arenisca crea unos pequeños desiertos habitados por animales mecanizados que proyectan su sombra generando espacio, un medio que conquista calificativos de misterio (gracias a la barroca forma de iluminar) y de absurdo (debido al tipo de vida clonada o cosificada que en él se desarrolla). Todo es un juego, un engranaje entre dos realidades, propio de la verticalidad del periscopio, la imposibilidad de conquistar el otro lado del muro que hace que nos conformemos con la mera tentación voyeurística. La verdad de estos secretos está a nuestro alcance pero no conseguimos verla, como señalaba De Chirico, "sus voces muertas nos hablan de cerca, pero suenan como voces de otro planeta". **David BARRO**



Pedro Esteban: *Sin título*, 1999

BERNARDÍ ROIG

Galería Max Estrella. Madrid.

Santo Tomé, 6.

Hasta el 18 de marzo

De 300.000 a 1.200.000 pesetas



Roig: *Luz en las espaldas*, 1999

Dos escenarios de Bernardí Roig (Mallorca, 1965) sobre los que inventar historias en la exposición *Luz sobre las espaldas*. Desde el primero, contemplamos un patio de butacas calcinado con una gran lámpara de araña encendida que se ha desprendido del techo. Horrorizado e inquieto, a pesar de la ausencia de un público que asista a su reacción sobre el escenario (¿qué ha pasado?, y sobre todo, ¿qué hago yo a este lado?), el visitante ocupa un lugar privilegiado para interrogarse sobre la condición iluminadora del artificio y su distinción del calor desprendido por el fuego; sobre ese teatro de la consciencia que es la cultura. En un segundo escenario, estudio donde se agolpan bocetos, marcos y lienzos enrollados, un hombre encadenado a una lámpara, idéntica a la anterior, camina en círculos por el bosque de la noche. Atado a la luz del conocimiento, Sísifo y crucificado, el hombre persigue, sin aliento, tinieblas de la nada, la satisfacción de un deseo que va siempre unos metros por delante. Entre ambos escenarios, unos magníficos dibujos y unas cabezas ajenas a cuerpo alguno permiten presenciar el esfuerzo del artista por tomar consciencia de unos procesos/escenas por él interiorizados. **A. H. P.**



JEAN DUBUFFET

Vaca negra con fondo rosa, 1954. Gouache y óleo sobre papel, 39 x 47. Se trata de uno de los cuadros que de Dubuffet (Le Havre, 1901-París, 1985) se puede ver en la muestra *Los Dubuffet de Dubuffet* que expone el Banco Bilbao Vizcaya Argentaria en Madrid, hasta el 27 de febrero.

EL ARTE IMPOSIBLE

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

La exposición *La torre herida por el rayo: lo imposible como meta* plantea por primera vez en el Museo Guggenheim de Bilbao la posibilidad de mostrar en torno a una idea la obra de artistas jóvenes vinculados de alguna manera con el País Vasco. Cuando se plantean este tipo de exposiciones se suelen producir a priori filias y fobias. En ocasiones se juzga la conveniencia de las mismas, en otros casos se cuestiona si las obras se adecúan verdaderamente a la propuesta del comisario o si más bien son una excusa para mostrar obra reciente.

Esta exposición presenta piezas que han sido pensadas para los distintos espacios de la planta tercera del museo. A mi juicio, todo el conjunto presenta un altísimo nivel. Exceptuando las salas clásicas, donde se pueden ver obras de las vanguardias históricas, los artistas han dispuesto de un espacio donde han podido realizar sus obras, tres por artista a excepción del tándem de Leopoldo Ferrán y Agustina Otero que tienen cuatro.

Estos espacios del Guggenheim son los más sugerentes, y lo son aún más cuando los artistas pueden utilizarlos, puesto que tienen

la excepción de una pieza de la colección de Juan Muñoz.

La torre herida por el rayo trata sobre un tema que no es nuevo: las alusiones en el mundo del arte son numerosas, desde la *Torre de Babel* de Brueghel a los interiores carcelarios de Piranesi, desde el monumento a la Tercera Internacional de Tatlin a la arquitectura helicoidal de Wright. La literatura presenta ejemplos muy recurrentes, como los mencionados por el comisario, Javier González de Durana, que ha conseguido refrescar y hacernos sugerente un tema ya tocado en el arte, especialmente en la época de las vanguardias, y que, visto desde la perspectiva actual, nos permite reflexionar sobre esa idea de lo imposible con ojos nuevos. Esta es, precisamente, una exposición cuyo interés principal radica en hacernos pensar sobre lo imposible en el arte. Mabi Revuelta presenta una pieza muy bella en la que lanas de mohair y plumas negras de avestruz se funden en el espacio que surge en torno a una bañera dando una sensación de desbordamiento. Javier Pérez presenta una serie de escaleras llenas de recipientes de vidrio que retumban al paso de las pisadas transmitiendo una sensación de enorme fragilidad. Gabriel Díaz presenta mediante una enorme piedra únicamente sostenida por unas patas de metacrilato, produciendo un enorme desasosiego. Leopoldo Ferrán y Agustina Otero presentan piezas como una serpiente de bronce que intenta atrapar un huevo de avestruz, libros-pájaros de gran belleza plástica o una obra en la que platos de tiro de pichón son lanzados contra una pared donde aparece proyectado un paisaje. La exposición se cierra con Francisco Ruiz Infante quien plantea el tema de una manera más tangencial con tres agobiantes vídeo-instalaciones que tratan el tema de la construcción del puzzle.

que superar la dificultad que plantean y competir en ocasiones con la arquitectura, algo muy difícil. Creo que las obras aquí dispuestas se adecúan al espacio como no se había visto hasta ahora, quizá con

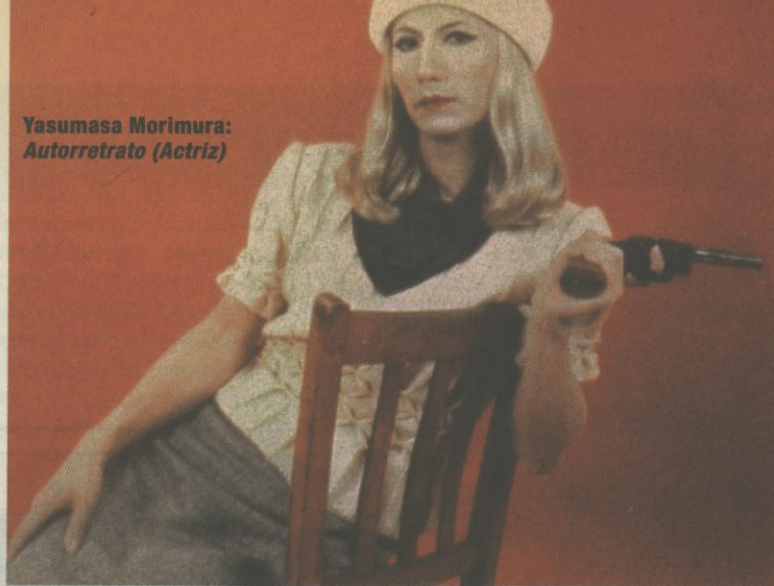


Mabi Revuelta: *Rizos de Medusa*, 1999

que superar la dificultad que plantean y competir en ocasiones con la arquitectura, algo muy difícil. Creo que las obras aquí dispuestas se adecúan al espacio como no se había visto hasta ahora, quizá con

Javier ALDAMA

Yasumasa Morimura:
Autorretrato (Actriz)



EL SEGUNDO SEXO

Zona F. EACC. Prim, s/n. Castellón. Hasta el 9 de abril

Al hilo del arte conceptual, desde los años 70 el discurso feminista ha ido impregnando las manifestaciones artísticas, hasta acabar tramando un tejido del que se han extraído todo tipo de ocasionales patrones, siguiendo los más atrevidos modelos del *pret à porter* posmoderno. Ya en los 90 ese tejido ha encontrado aplicaciones artísticas de muy diverso pelaje, en tanto se daba amparo a la deconstrucción de los discursos dominantes.

Sin embargo, lejos de los usos oportunistas y la fortuna de su conveniencia como recurso de moda, el discurso feminista ha ido calando en las prácticas artísticas de numerosos artistas, hasta sacarlo a flote orillando tanto las propuestas más irreverentes como las más conciliadoras. Con el propósito de sondear los vastos océanos de los discursos feministas la pareja de artistas Helena Cabello y Ana Carceller ha echado mano de un notable conjunto de obras de artistas que obran en la problemática del género. Aun cuando el planteamiento de cualquier exposición temática entraña la dificultad de hacer inteligible una tesis a partir de su ilustración con obras de artistas dispares, las comisarias salen airoas con una selección que da respuesta o pone en cuestión estos argumentos.

Lo que en un principio podría apelar a la exclusiva territorialidad de los amantes de la nicotina o de los militantes de la fina repostería del feminismo, no resulta sino un

heterogéneo espacio en el que se dan cita visiones creativas diversas, dispuestas a desenredar las ramificaciones del tupido árbol genealógico que enraza en las teorías feministas. De esta forma el dúo Cabello/Carceller ha sabido desentrañar los secretos de la buena jardinería y dejar ver los cultivos más lustrosos.

En sus interesantes instalaciones Sarah Lucas descara la figura de la mujer con referencias materiales y objetuales de naturaleza diversa, en tanto las irreverencias de Nicole Eisenman pasan por una abigarrada puesta en escena protagonizada por la mujer poderosa. De otro lado, una colorista cortina de pétalos de seda descubre la extraordinaria sutileza de Jim Hodges, mientras los equívocos de Morimura se retratan en un bucle manierista aderezado de buen humor; corrosivo en las ingeniosas maniobras de reciclaje de Jac Leirner. Algo más seria, Marina Núñez presenta sus últimos engendros caracterizados por las figuras pintadas de unos *cyborgs* que atienden al poder del futuro; incierto en la soledad del día a día que plantea el relato fotográfico Alicia Framis. El encadenamiento de proyecciones de Eija-Liisa Ahtila habla de otro relato, mezcla de voces dominadas por un guión fílmico en el que se enfrentan visiones dispares, tantas como las que mueven las secuencias terroríficas de Jane & Louise Wilson.

José Luis CLEMENTE

A PROPÓSITO DE NONELL

Museo de Arte Moderno. Plaza de la Ciudadela, s/n. Barcelona. Hasta el 2 de abril

¿Qué podemos decir sobre Isidre Nonell (1872-1911) después de lo que han explicado por ejemplo Eugenio d'Ors, Joan Sacs, Rafael Benet, Josep Pla, J. F. Ràfols, Santos Torroella o Francesc Fontbona? Es difícil tener una nueva mirada, cuando existen estas aproximaciones tan penetrantes, que nos redescubren al artista en cada lectura. Me temo que lo más honesto por nuestra parte sería el silencio. Si acaso podríamos reflexionar sobre el significado de Nonell en términos más generales, sobre el lugar que ocupa en la pintura española o mejor catalana; porque en la época de Nonell la cultura catalana, con una base social distinta al resto de la Península, se articula en un sistema diferente. A diferencia del resto del Estado, básicamente rural, Barcelona es la única ciudad en que se producen las condiciones para una nueva cultura, que responde a las nuevas transformaciones sociales y económicas de la ciudad industrial. El punto de arranque es el modernismo, pero el modernismo no es tanto un estilo como una actitud. Se trata de una síntesis de tendencias muy diversas y contradictorias —entre otras el simbolismo— que se plantea como un programa de transformación cultural: rechazo al pasado, principios de libertad, cosmopolitismo, modernidad. Pero lo más importante, modernismo significa una nueva noción del arte: el arte como afán de modernidad y de novedad.

A los patriarcas del modernismo, Rusiñol, Casas, Brull, Riquer, etcétera, sucede esta nueva generación de arte nuevo —los que Fontbona denomina postmodernistas— formada por Isidre Nonell, Pablo Picasso —malagueño formado en Cataluña—, Joaquín Torres García, Julio González, etcétera. Esta nueva generación aporta una suerte de rebeldía contra el arte establecido: un arte con rasgos expresionistas, alejado de las fórmulas adquiridas y los refinamientos técnicos que le atribuían un carácter de autenticidad y novedad; más aún, modifican la temática y será muy frecuente el tema social y marginal: gitanos, indigentes, soldados de pauperados.

En el microclima postmodernista Nonell, junto a Picasso y Mir, es el pintor más significativo, el líder de esta nueva generación. ¿Qué aporta Nonell de nuevo? El artista incorpora una estética de lo feo, de ahí que se le haya comparado con el expresionismo y dibujantes de la deformación como Daumier y Toulouse-Lautrec. Nonell, como en el caso del expresionismo o los autores citados, deforma la imagen y se complace en el tema marginal. Su primera obra auténticamente personal a partir de 1896 son las series de dibujos dedicadas primero a los deficientes mentales y después a los pobres y soldados expatriados. Posteriormente introducirá el tema de las gitanas al margen de criterios folclóricos habituales de la época. En los óleos más radicales (entre 1902 y 1906 especialmente), con colores sombríos y una pincelada corta en bandas paralelas, la figura aparece como una masa que ha perdido su forma humana. Luego irá sensualizando su obra, aclarando la paleta e introduciendo la mujer de raza blanca y el bodegón, pero la trascendencia de Nonell está en la deformación que intensifica la expresión, y en esta



Angustias, 1907. Colección particular, Tarrasa

imagen de las gitanas, parca y tosca, como vaciada de cualquier signo de optimismo.

Obsérvese que algunos de los protagonistas de la vanguardia in-

ternacional se formaron, como Nonell, en el modernismo: Pablo Picasso, Julio González, Joaquín Torres García, Pablo Gargallo. A pesar, dicho sea de paso, de que tuvieron que desarrollar su carrera fuera de Barcelona. Es muy difícil explicar por qué el ciclo del modernismo no se pudo completar en Cataluña. En Francia y Alemania la vanguardia se da en una relación de continuidad con el simbolismo. El modernismo ha formado una generación de artistas inquietos pero, curiosamente, parece que Barcelona no posee una infraestructura de mercado, ni el contexto adecuado que los apoye.

Inmediatamente después de la muerte de Nonell, el liderato de la pintura catalana pasa a Joaquim Sunyer y a Joaquín Torres García, artistas a los que la crítica de la época atribuyó otro significado, identificándolos con el *noucentisme*. Nonell murió de forma inesperada a los 39 años; su biografía es un proyecto abortado y simbólico. Con su desaparición se cierra un ciclo, el ciclo del modernismo, el arte como proceso de renovación constante.

Jaume VIDAL OLIVERAS

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA
P^o 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

GEORGE GROSZ



Óleo sobre lienzo, 100 x 102. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Metrópolis

Grosz comenzó a pintar *Metrópolis* en diciembre de 1916. Tenía entonces 23 años. Dos años antes, al estallar la guerra, había sido llamado a filas y había luchado en el frente, pero en mayo de 1915 había sido declarado no apto para el servicio militar. Con el regreso a su estudio, sito en el barrio berlinés de Südende, había iniciado un período de actividad febril. *Metrópolis* iba a ser la culminación de esa etapa formativa, el primer acto de afirmación del joven artista en el hervidero cultural que Berlín seguía siendo a pesar de la guerra. Sin embargo Grosz apenas sí tuvo tiempo de esbozar el cuadro. El 4 de enero de 1917 fue llamado de nuevo a filas. Casi inmediatamente fue ingresado en un hospital militar donde tuvo que someterse a incabables observaciones y pruebas. Finalmente el 20 de mayo, tras un "examen médico de demencia", fue declarado definitivamente no apto para el servicio militar. De regreso a su estudio berlinés, volvió a trabajar en *Metrópolis* para terminarlo durante el mes de julio.

La obra tuvo efectivamente el impacto que Grosz deseaba. Antes incluso de pintarla, cuando no existía más que en forma de bocetos y dibujos preparatorios, Theodor Däubler, en un largo artículo dedicado al pintor, describía el futuro cuadro con las siguientes palabras: "Las casas son geométricas, desnudas, como si hubieran sufrido los estragos de la guerra. Los trenes pasan a toda velocidad, entran con la rapidez del rayo para desaparecer inmediatamente. La multitud parece espantada, con rostros desfigurados, expresiones de codicia y de ansiedad en estado puro. Se amontonan unos sobre otros".

La imagen de ese gentío desfavorido y amontonado había de acompañar la fama del cuadro hasta en sus peores horas. *Metrópolis* fue una de las primeras obras expresionistas incluidas en las colecciones públicas alemanas. La

adquirió en 1925 la Kunsthalle de Mannheim y se mostró en *La nueva objetividad*, una exposición que supuso un giro decisivo para el arte europeo de los años 20. Era la primavera cultural de la República de Weimar. Pocos años después, en 1933, tras el triunfo del partido Nacionalsocialista, las mismas autoridades de Mannheim mostraron de nuevo *Metrópolis* en otra exposición, esta vez de carácter infamante, organizada también en la Kunsthalle bajo el título de *Arte bolchevique*. Grosz, procesado, amenazado y agredido, había conseguido huir de Berlín en enero de ese mismo año para instalarse en Nueva York. En 1937 *Metrópolis* formó parte de *Arte degenerado*, la más célebre de las exposiciones organizadas por el gobierno alemán para denigrar el arte del precedente período republicano. Poco después, en lugar de destruir el cuadro, como se había hecho con tantas otras obras menos famosas, el propio gobierno lo puso en venta a través de la galería Fischer de Lucerna en 1939. Allí lo compró Buchholz, un galerista alemán de Nueva York. Tras permanecer en el mercado por algún tiempo, fue a parar a la colección del propio George Grosz, quien lo guardó consigo hasta su muerte en 1959. Sus herederos lo vendieron a R. Feigen, en cuya galería neoyorquina fue adquirido para la Colección Thyssen-Bornemisza en 1978.

El texto escrito en 1939 para el catálogo de Lucerna, un admirable ejercicio de equilibrio entre la necesaria alabanza de la mercancía y el acatamiento a la doctrina oficial del vendedor, describe *Metrópolis* como "un paisaje urbano imaginario, con edificios descuajados, anuncios estridentes en rojo y azul, lleno de gentes que se amontonan unas sobre otras. Especialmente característico (añade), de la fase expresionista del autor".

Edificios descuajados por una perspectiva postcubista, con sus perfiles iluminados por el fuego

rojo de la electricidad, estridentes anuncios luminosos, tranvías que se precipitan chirriantes en medio de la confusión sobre una multitud ¿espantada?, ¿codiciosa?, ¿ansiosa? La imagen de *Metrópolis* nos llega acompañada de su fama de cuadro expresionista. Anuncio y, al mismo tiempo, rechazo de ese nuevo siglo que, tras haber fascinado a los futuristas, se revelaba como una explosión de capital incesantemente en movimiento, luce nocturnas y furiosa destrucción.

¿Rechazo? ¿Inversión del entusiasmo futurista por la nueva cultura urbana? Sin duda. Sobre todo si consideramos el cuadro retrospectivamente desde la buena conciencia de las historias con moraleja. Pero ¿no podría advertirse también en *Metrópolis*, si lo miramos bien, el rescoldo de una militancia febril, el fuego de un entusiasmo equívoco, latente bajo la moralidad aparente de las imágenes apocalípticas? Acudamos a las palabras del propio artista: "Estoy pintando mucho —escribe en una carta dirigida en julio de 1917, justo cuando estaba terminando el cuadro, a su amigo Otto Schmalhausen—, un gran paisaje urbano y otros cuadros más pequeños. ¡Rojos, montones de rojos!. Las tardes y las noches enteras las paso ante mi caballete con mi carcaj de pinceles, plumas y mágica tinta negra. Me asedian las visiones... un cielo estrellado que gira en torno de una cabeza roja, un tranvía que se precipita sobre la tela del cuadro, teléfonos que suenan, gritos de una mujer en su parto. El puño de acero y la navaja automática duermen apaciblemente en el bolsillo del pantalón... las noches rojas, empapadas de vino de Oporto, en que la luna convive con la podredumbre y los cocheros blasfeman mientras los asesinos estrangulan a sus víctimas en la sucia oscuridad de las carboneras... ¡Emoción de las metrópolis!".

Tomàs LLORENS



Los comienzos artísticos de George Grosz (Berlín, 1893-1959) se desarrollaron en el ámbito de la caricatura de índole social y con formas expresionistas. La brutalidad militar, la avaricia de los hombres de negocios y la disipación de las costumbres fueron blanco de sus burlas (tan feroces que fue procesado en tres ocasiones por ofensas) desde estos inicios y durante toda su carrera. Las crueldades de la I Guerra Mundial agudizaron su conciencia crítica hacia su propio país. En 1917 cambió la grafía alemana de su nombre por la inglesa, como signo de disconformidad. En esta época se afilió al Partido Comunista. Entre ese año y 1920 formó parte del grupo dadaísta de Berlín, y en la década de los veinte fue uno de los principales representantes de la nueva objetividad. En 1933, las presiones políticas hicieron que se exiliase a los Estados Unidos, donde fue profesor de la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York y su agresividad se transformó en agria melancolía. Obtuvo la ciudadanía estadounidense en 1938, pero en 1959 volvió a Berlín, donde moriría poco después.

Tomàs Llorens es conservador-jefe del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Anteriormente, fue director del IVAM de Valencia y del MNCARS de Madrid. Ha sido profesor de Estética de la Escuela de Arquitectura en Barcelona y Valencia y es autor de numerosos escritos sobre arte contemporáneo.

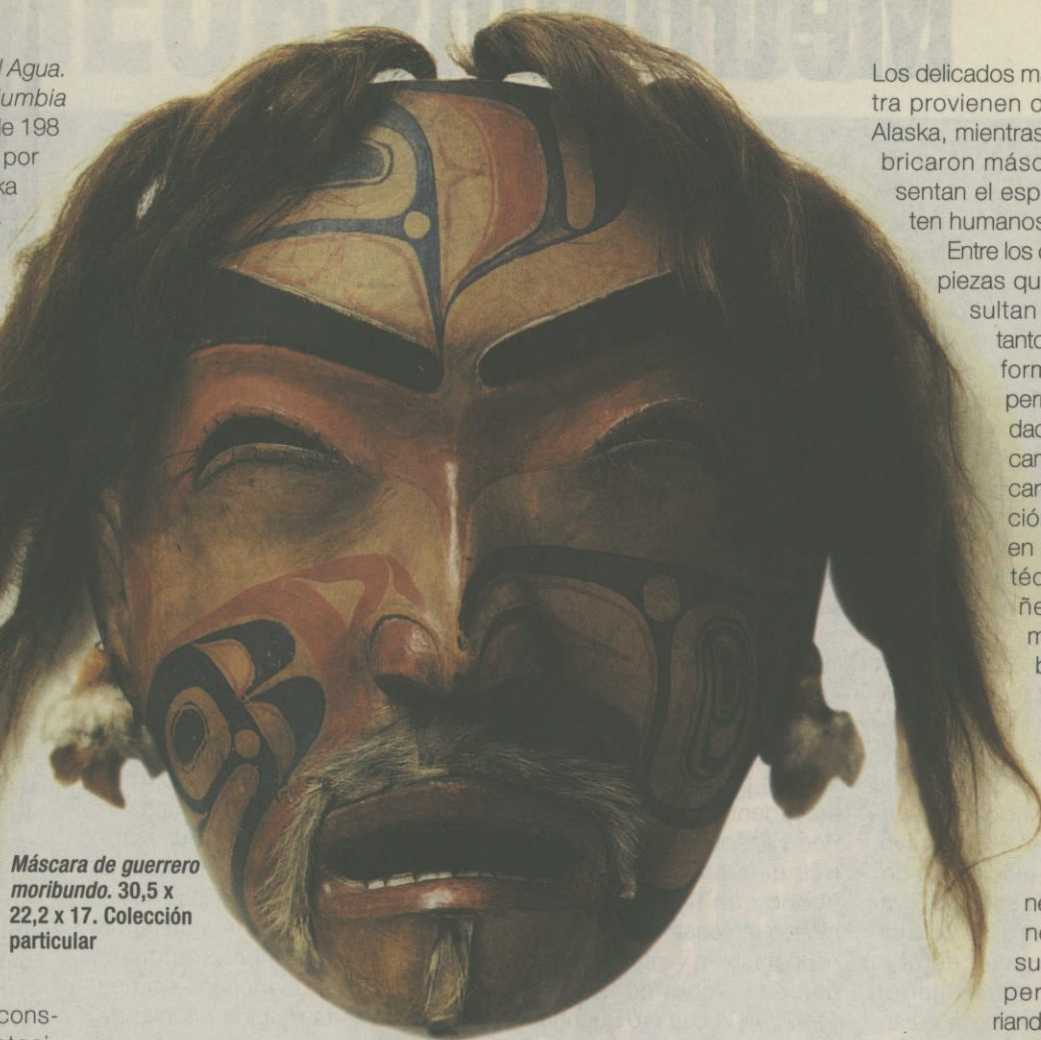
LA CULTURA DEL NORTE HELADO

Espíritus del Agua. Arte de Alaska y la Columbia Británica. Fundación "la Caixa". Serrano, 60. Madrid. Hasta el 2 de abril

La exposición *Espíritus del Agua. Arte de Alaska y la Columbia Británica* presenta, a través de 198 objetos, el arte producido por los esquimales *inuit* de Alaska y por los indígenas de la costa noroeste de América, entre la bahía de Yakutat y el río Columbia. Se arranca en la muestra de los periodos prehistóricos, para posteriormente situar las piezas desde un punto de vista cronológico teniendo en cuenta fundamentalmente las expediciones que españoles, ingleses, rusos y americanos realizaron a esos lejanos territorios, completándose la exhibición con los dibujos y grabados elaborados por los primeros exploradores, que dejaron en estos trabajos constancia gráfica de los acontecimientos que las crónicas narraban, planteándose en su realización la visión que los europeos tenían de aquel nuevo mundo.

Entre 1774 y 1795, los exploradores españoles desempeñaron un papel protagonista en el reconocimiento de esas tierras y a ellos debemos atribuir el establecimiento de la cartografía del área. Hallaron un grupo de pueblos culturalmente homogéneos, fuertemente jerarquizados en sus estructuras sociales, que producían máscaras, cajas, cucharas, placas de cobre y otros muchos objetos de gran belleza destinados a las ceremonias invernales.

En 1778, los barcos del capitán Cook recorrieron la costa noroeste, iniciándose un comercio de pieles que alteraría la cultura de los nativos hasta su práctica desaparición. Aunque los pioneros en la exploración del norte helado fueron los rusos que, desde la expe-



Máscara de guerrero moribundo. 30,5 x 22,2 x 17. Colección particular

Las "máscaras de transformación" resultan de gran interés tanto por su realización formal como por la permanente necesidad del hombre de camuflarse



Máscara de lobo, h. 1890. Madera

dición de Vitus Bering en 1721, fueron ocupando las costas de Alaska y las islas Aleutianas. Los norteamericanos no llegaron hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando los museos enviaron a sus representantes a reunir los últimos vestigios de unas culturas en extinción.

Los *inuit* actuales son los descendientes de los últimos grupos que llegaron hace más de dos mil años, ya que América fue poblada por cazadores asiáticos que atravesaron el estrecho de Bering en un dilatado proceso migratorio. En los aspectos artísticos, en la exposición encontramos parte de las raíces que nutren el arte del siglo XX, desde Picasso, pasando por los vanguardistas históricos, hasta llegar a los escultores que incorporan la madera en las últimas décadas en un maridaje entre el pasado y el presente que fusiona tradición con modernidad.

Los delicados marfiles de la muestra provienen del área norte de Alaska, mientras que en el sur fabricaron máscaras que representan el espíritu que comparan humanos y animales.

Entre los dos centenares de piezas que se exhiben, resultan de gran interés, tanto por su realización formal como por las permanentes necesidades del hombre de camuflarse, las "máscaras de transformación" que contienen en su interior, con la técnica de las muñecas rusas, elementos que quebrantan la apariencia inicial. La magia es un componente extraordinariamente importante en estas culturas, que tienen en los chamanes a algunos de sus protagonistas permanentes, variando las expresiones faciales según estén considerados buenos o maléficos.

Hay tres imponentes figuras totémicas realizadas en madera de cedro que impresionan por su fuerza expresiva –característica muy acusada en toda la exposición– y también por su modernidad. Una de ellas es una *Figura de orador* a la que se supone una voz tonante y conminatoria. De los objetos curiosos hay que destacar un aparato de magnífica belleza –y supongo que eficaz funcionamiento– que sirve para enderezar las flechas, una camisa de guerrero trabajada en piel de ciervo, distintas hachas ceremoniales, un casco con forma de cara, un espléndido mascarón, una preciosa maraca y diferentes trabajos de marfil, realizados en sus cromatismos originales, en los que, al margen de su hermosura y perfecto acabado, hacen gala de una impar delicadeza.

Carlos GARCÍA-OSUNA

LA SALA DE GRACIA SE DESPIDE CON
"EL JARDÍN DE LOS CEREZOS"

ADIÓS AL VIEJO LLIURE

"El jardín de los cerezos" es la última obra que se verá en el Lliure antes de su traslado. Anna Lizaran en el papel de la dama Liuba



ROS RIBAS

TEATRO

Se abre el mercado Dansa València⁶⁴⁻⁶⁵
"El jardín de los cerezos", de Chejov⁶⁶⁻⁶⁷
José Pedro Carrión estrena en La Alternativa "Tras el amor", de Soulier⁶⁸

*Irreverente quietud, de
Provisional Danza*

Artistas y profesionales de danza contemporánea se dan cita, del 13 al 20 de febrero, en la XIII edición de Dansa València, un mercado al que las compañías acuden a vender sus últimas coreografías y que anticipa las tendencias escénicas de la próxima temporada.

MERCADO EN PERPETUO

Valencia se prepara estos días para recibir una auténtica avalancha coreográfica durante la XIII edición de Dansa València, que inundará del 13 al 20 de febrero tanto los teatros como las calles de la ciudad. Allí se dan cita los profesionales de la danza contemporánea de todo el país, y si las expectativas se cumplen, un buen puñado de programadores de teatros y directores de festivales.

Si nuestra danza contemporánea se conoce en el extranjero es en buena medida gracias a esta iniciativa de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana que, en 1988, apostó por la creación de una muestra con visión de mercado para una danza pujante, energética e inquieta, protagonizada por unos creadores de perfil bien trazado, entre ellos algunos artistas valencianos con mucho que decir.

Desde entonces Dansa València se ha convertido en una cita anual ineludible para la profesión, pero también para los valencianos, que tienen una oportunidad de ver los últimos espectáculos de danza contemporánea. Por su parte, los artistas hacen buenos contactos con directores y agentes.

350 profesionales

El pasado año cerca de 350 profesionales de la danza se dieron cita en Valencia, entre artistas, agentes y programadores. Sin embargo, de estos últimos sólo acudieron 22, entre los que figuraban representantes de festivales tan importantes como el de Roveretto (Italia), el de la Bienal de la Danza de Lyon y el Théâtre de la Ville de París (Francia) o el Dance Umbrella de Londres (Gran Bretaña).

El certamen esta concebido como un mercado, no como un festival al uso, que con los años ha ido ganando un prestigio que incita a las compañías a participar. Teresa Nieto, que vuelve por tercera vez al festival, ahora con la compañía Arrieritos y con el espectáculo *Todos los gatos son pardos*, afirma que "a diferencia de otros festivales de España donde he actuado, aquí nunca me han contratado una fun-

ción, aunque otras compañías lo hayan conseguido. Pero es un festival de muchísimo prestigio en nuestro país, me costó años lograr estar programada aquí, supone un cierto estatus. Desde luego, presentarse delante de toda la profesión es una gran responsabilidad y creo que vale la pena aunque solo se logra cubrir gastos. De todos modos, me da la impresión de que los programadores acuden al festival para ver producciones que ya tienen intención de contratar".

A pesar de estar dirigido principalmente a los profesionales, la nueva dirección de Dansa València —que ostenta la también directora del recién inaugurado Centro Coreográfico de la Comunidad Valenciana, Inmaculada Gil— ya impuso el año pasado un giro en la programación para involucrar al público de la ciudad. Entonces se incluyeron actuaciones de la Compañía Nacional de Danza y de la de Antonio Canales, ambas susceptibles de ser programadas perfectamente en otra época del año.

También se incorporó en la pasada edición un apartado para jóvenes públicos, Danseta València, que en esta edición presentará espectáculos de Okrana Danza (4 x 4) y Pampols (*Bailando con osos: un cuento bailado*).

El mapa coreográfico del país se ha modificado mucho desde la primera edición del certamen. Así lo ha venido reflejando la programación de la muestra, que desde hace unos años ofrece un reparto mucho más equilibrado de compañías de Cataluña, Madrid, Valencia, el País Vasco y Andalucía.

Este año el calendario, hasta ahora repartido en cuatro días, dobla su duración. Más de 25 compañías y coreógrafos presentarán sus creaciones en seis espacios escénicos repartidos por la ciudad, desde el amplio y señorial teatro Principal hasta el recién restaurado teatro Talía.

Dansa València 2000 arranca con el estreno mundial de la última creación del coreógrafo valenciano Vicente Sáez, *Fénix*, sobre música original del grupo de percusión

Amores y se clausura con otra apuesta fuerte, *Frontera, el jardín de los gritos*, de Ramón Oller y su compañía Metros.

Entre ambas desfilará buena parte de la última danza contemporánea del país, con estrenos como el de la compañía de Mar Gómez (*Hay un pícaro en el corral*), el de la de Damián Muñoz (*Asire*), y el de la madrileña Provisional Danza, que presenta su primera obra de gran formato, *El tiempo de un instante*, en concebida con música de ópera. También estarán presentes compañías como la citada Arrieritos e Incepción Danza, que hacen una inteligente fusión de danza española, flamenco y danza contemporánea, o la de la bailarina madrileña Olga Mesa, que acude con su coreografía *L-limitaciones, mon amour*.

Una buena parte de esta programación refleja también la actividad del Centro Coreográfico a lo largo del año, ya que las residencias que ofrece a diversas compañías para el montaje de nuevas producciones y las obras encargadas a jóvenes bailarines en vías de profesionalización han sido programadas. También se incluye un apartado para las nuevas creaciones que se inspiran más allá de las fronteras habituales de la danza contemporánea y que mezclan diversos lenguajes.

Después de doce años Dansa València sigue siendo un encuentro fundamental que la profesión aprovecha para organizar conferencias y mesas redondas relacionadas con diversos aspectos de la danza contemporánea.

Espacios adecuados

La coreógrafa y bailarina Ana Buitrago, que participó con una obra propia en 1999 y este año ha seleccionado junto con Blanca Calvo un programa de obras cortas para la muestra, se hace eco de algunas de las críticas que las compañías participantes hacen. "Cualquier convocatoria con programadores es importante, aunque hay que señalar que aquellos que están interesados por alguna compañía entran en contacto directamente", explica. "Además, hay un problema añadido: aquí se abren unos espacios escénicos pero habría que contemplar que cada propuesta requiere uno específico, el más idóneo para que sea contemplado por el público. Hay que comprender las

Teresa Nieto: "Nunca he vendido una función en esta muestra, pero es de mucho prestigio, me costó años lograr que me programaran, actúas para toda la profesión"



Escena de *Monocromo oculto*, por It Dansa.

propuestas pero también las dificultades técnicas de una muestra tan apretada. Sería importante un aporte teórico que permitiese una posibilidad de reflexión para artistas, programadores y público con el fin de que Dansa València no fuera simplemente un mercado de exposición."

Mercado, muestra, espacio de intercambio y encuentro, Dansa València ya se ha ganado un lugar muy especial dentro del calendario escénico en España. El Centro Coreográfico de la Comunidad Valenciana sigue ajustando su perfil para buscar un equilibrio entre el público y la profesión. Es de esperar que en los próximos días más de un programador se tome una paella con la programación en la mesa y que los resultados se vean la próxima temporada.

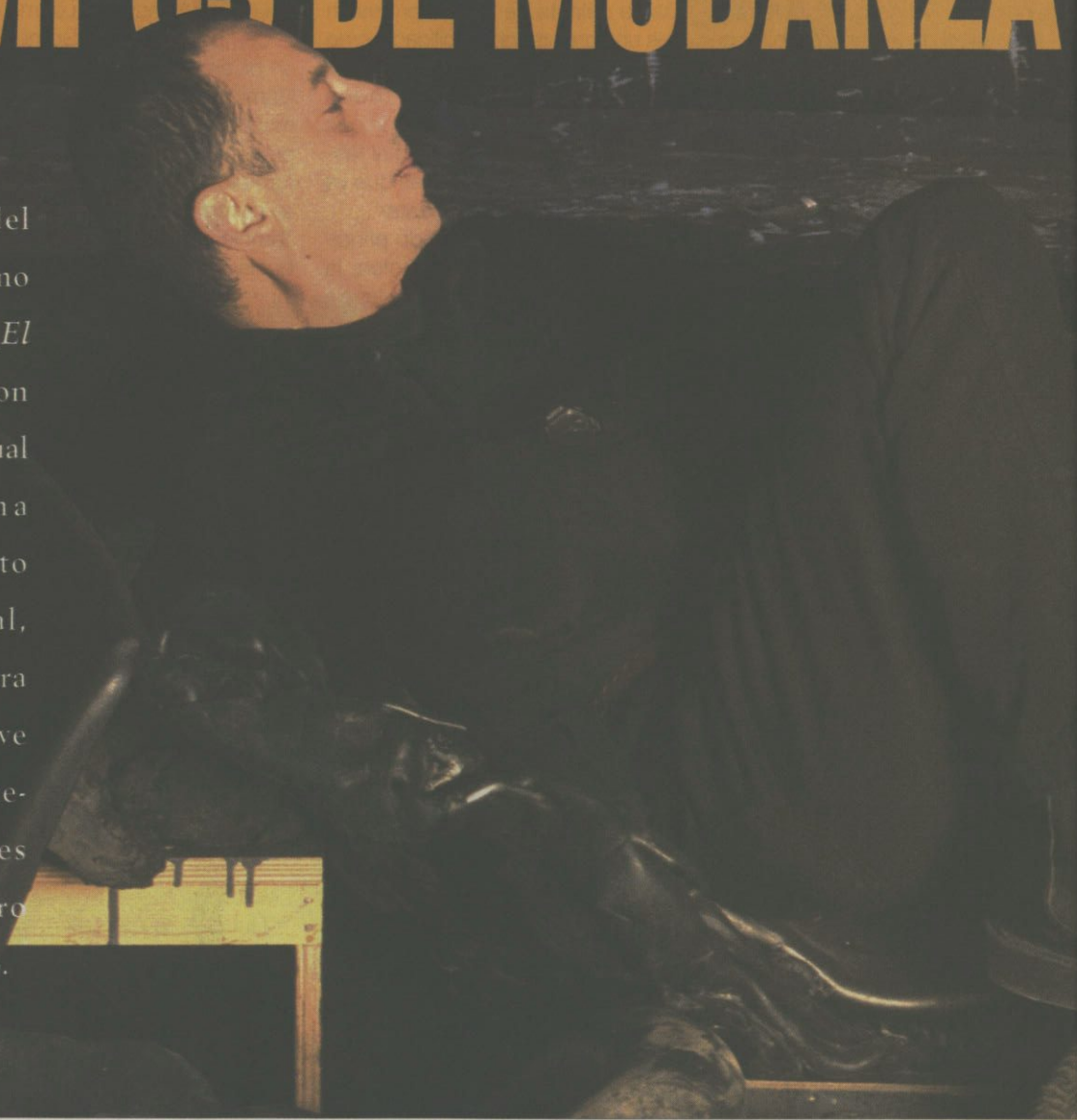
Laura KUMIN

MOVIMIENTO

LLUÍS PASQUAL ESTRENA "EL JARDÍN DE LOS CEREZOS"

EN TIEMPOS DE MUDANZA

El teatro Lliure se despide del barrio de Gracia con un último estreno: *L'Hort dels cirerers* (*El jardín de los cerezos*), de Anton Chejov, dirigida por Lluís Pasqual y protagonizada por Anna Lizaran. La elección del texto tiene un significado especial, pues el argumento de la obra gira en torno a una familia que vive tiempos de mudanza y ve amenazado su mundo. Pero no es exactamente el caso del teatro cuyo futuro parece asegurado.



Explíca Lluís Pasqual que se decidió a montar *L'hort dels cirerers* (*El jardín de los cerezos*, de Chejov) el año pasado, mientras ensayaba *Esperando a Godot*, también en el Lliure. Alguna frase pronunciada por Anna Lizaran durante un ensayo les remitió al mítico texto del ruso, y no lo pensó dos veces: "La siguiente tiene que ser Liuba", le dijo a la actriz, refiriéndose al personaje principal de *El jardín de los cerezos*. "Pero yo no puedo hacerlo", dijo Lizaran. "Ahora ya sí podemos", contestó el director.

Con el estreno el próximo jueves, día 17, de este paradigmático texto en el que se habla de adioses y vacíos, los gestores del teatro

pretenden despedirse de su sede del barrio de Gracia de Barcelona antes de dejarla vacía para ocupar el edificio del Palau de l'Agricultura, que abrirá sus puertas la temporada próxima. Será el simbólico colofón de una temporada marcada por el recuerdo y la despedida, "aunque no es nuestra intención ponernos ni nostálgicos ni auto-complacientes", afirma Pasqual.

"Está claro que esta obra propicia un juego de simbolismos, pero su elección responde más bien a una intuición que a una justificación. Es el texto ideal para hablar de un momento de tránsito en el que la gente del Lliure, como los personajes, dejamos los lugares de la memoria para irnos en busca del

Pasqual: "La obra propicia un juego de simbolismos. Es ideal para hablar de un momento de tránsito en el que la gente del Lliure, como los personajes, dejamos los lugares de la memoria"

futuro. Y no es ésta la única similitud que encuentro entre la obra de Chejov y la actual situación del Lliure. También es la obra que mejor refleja en este momento mi situación personal".

Anton Chejov (1860-1904) escribió *El jardín de los cerezos*, su último y tal vez su mejor texto, el mismo año de su muerte. Sus primeras intenciones al abordar su escritura eran, según desvela su correspondencia, escribir un vodevil sobre los cambios en la propiedad, y así aparecen mezcladas las clases medias, con los nuevos ricos y las inferiores de su época. En ella, al igual que en otras de sus piezas representativas, perfiló unos personajes marcados por la resigna-



MARÍA JOSÉ RASERO

ción y el dolor, que esperan algo que no se nombra nunca o que, simplemente, no llega.

Precursor de formas y temas

Se considera al teatro chejoviano precursor del teatro contemporáneo, porque anticipa temas y preocupaciones. Así, no es descabellado emparentar a los protagonistas incapaces de comunicarse del dramaturgo ruso con, por ejemplo, los personajes de Samuel Beckett, tan condicionados por lo que no se dice, por los silencios y las ausencias. También Pasqual compara a Chejov y al autor irlandés: "Ambos crean obras que funcionan como universos autosuficientes, donde todo tiene una razón

de ser. Ambos proporcionan dentro del propio texto cualquier pregunta que el director se formule. A ninguno de los dos les hace falta adorno de ningún tipo. Es suficiente con lo que el autor dejó escrito y un reparto bien confeccionado".

Tanta desnudez ha creído necesaria Pasqual que ha decidido prescindir de adornos escenográficos. Un escenario a la italiana pero con galerías laterales, y las desnudas paredes del teatro bastarán para acoger un reparto en el que el director dice haber pensado durante más de seis meses. "En el Lliure no se puede mentir. Los actores deben ser más verosímiles que en otros escenarios, se nota enseñada si haces trampas. Por eso he

prescindido de cualquier artificio, para subrayar la proximidad entre actores y público".

En la ficha artística, muchos nombres conocidos de la sala, "actores cuya piel se ha forjado entre estas paredes", subraya el director: Anna Lizaran, Jordi Bosch, Pep Cortés, Manuel Dueso, Teresa Lozano, Fermí Reixach, Santi Sans, Francesc Garrido, Nacho Fresneda, Bea Segura, Rosa Vila y Tilda Espluga.

Falsamente naturalista

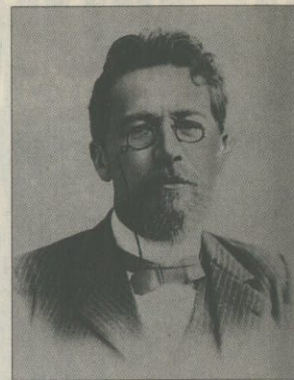
"Era esencial escoger a unos actores tras los que hubiera un equipo de personas. Estamos ante una obra falsamente naturalista, Chejov nos ofrece un pedazo de vida, pero con una gran carga poética. Era esencial escoger bien a los intérpretes".

El montaje es una serie responsable, no sólo por su dificultad implícita sino, como apunta Pasqual, "por los magníficos referentes anteriores, que yo he visto, como las puestas en escena de Peter Brook o Giorgio Strehler". Sin olvidar que el primero que lo dirigió fue, en 1904, y recién terminada su escritura —de hecho, el equipo esperaba ansioso la versión definitiva del texto— Constantin Stanislavski en su Teatro de Arte de Moscú.

Pasqual no es ajeno a la obra chejoviana. En 1979 dirigió también en el Lliure *Las tres hermanas*, y por aquel entonces ya deseaba llevar a escena *El jardín de los cerezos*. "Este texto es de esos tres o cuatro que todo director quiere montar algún día, aunque tanto los gestores como los directores meditan mucho la cuestión antes de programarlo. Ahora me parece que esta obra es la más difícil de todas las de Chejov. Me parece, por ejemplo, mucho más complicada que *Las tres hermanas*, aunque quizá yo ya no tenga aquella inconsciencia que tenía cuando la monté con 27 años".

Ahora tiene 49 y quizá es el momento, tanto para Pasqual como para el resto de responsables del Lliure, de pronunciar las frases que, en boca de Firs, cierran *El jardín de los cerezos*. Especialmente aquella que dice: "La vida ha pasado como un soplo". Mientras, quiso Chejov, que cayera la tarde y se escucharan los chasquidos de un hacha contra un árbol.

Care SANTOS



TEATRO Y CUENTOS

Anton Chejov cultivó básicamente dos géneros a lo largo de su vida: el teatro y el relato corto, y en ambos fue, no sólo brillante, sino también innovador. En ambos casos podría hablarse de un antes y un después de la producción chejoviana, en los que utilizó una técnica narrativa similar: la llamada "acción indirecta", basada en centrar el argumento sobre datos al parecer irrelevantes pero que devienen fundamentales a medida que el texto avanza. En el campo teatral no puede hablarse de Chejov sin referirse a su relación con el Teatro de Arte de Moscú, de Constantin Stanislavsky, con quien empezó su colaboración en 1898. El trabajo conjunto de ambos creadores, prolongado a lo largo de los años, no sólo estimuló al dramaturgo, que para la compañía escribió sus mejores textos, incluidos *El tío Vanía*, *Las tres hermanas*, *La gaviota* o *El jardín de los cerezos*, sino que sirvió a la perfección al famoso método actoral desarrollado por Stanislavsky.

"TRAS EL AMOR"

EL MURO Y LA GRIETA

José Pedro Carrión ha dirigido *Tras el amor*, una pequeña pieza del francés Daniel Soulier que se presenta en La Alternativa de Madrid, en la sala El Montacargas, a partir del próximo viernes. Protagonizada por Aurora Navarro y Manuel Fernández, la pieza habla de las difíciles relaciones de pareja a través de una infeliz unión de dos ancianos.

Hace siete años que el actor José Pedro Carrión tradujo del francés *Tras el amor*, de Daniel Soulier, y desde entonces su pretensión ha sido encontrar la manera idónea para llevarla a escena. Entró en contacto con los actores Aurora Navarro y Manuel Fernández, también conocidos como la compañía la Torre Infiel que la pasada temporada estrenaron *Ay Carmela*, y se dijo que había dado con la pareja de la obra. Ambos reunían no sólo los requisitos interpretativos para protagonizar *Tras el amor*, sino que Carrión vió que la pieza, de pequeño formato, se adaptaba fácilmente a las condiciones de El Montacargas, la pequeña sala situada en el madrileño barrio de la Puerta del Ángel (C/ Antillón, 19) que la pareja dirige desde hace una década.

Al parecer, fue el propio Soulier quien dio a conocer su obra a Carrión. Ambos trabajaron juntos en 1987, cuando el francés dirigió en Madrid *Los enredos de Scapin*, uno de los grandes éxitos de Carrión. Soulier, que trabajó muy de cerca con Antoine Vitez en el Théâtre National de Chaillot, es un director conocido en su país y como autor ha estrenado media docena de obras.

Ésta es la tercera obra que Carrión dirige sobre las relaciones de pareja —con anterioridad llevó a escena *En el quinto cielo* (de William



Aurora Navarro y Manuel Fernández, protagonistas de la obra

Mastrosimone) y *Amor de loco* (Sam Shepard)—. En su opinión, "la obra trata el viejo tema del muro y la grieta. Me interesa por qué hoy es tan habitual que las parejas acaben separándose, destruyéndose, levantando un muro, agrietando sus vínculos. La relación de pareja ideal se me representa como las vías del tren, dos raíles paralelos que no se

superponen, que son complementarios para que el tren viaje, pero como digo eso no es lo habitual", subraya Carrión.

La pareja de la obra ha sobrevivido durante muchos años, pero mantiene una relación infeliz. Ella es una mujer de fuerte personalidad que manda en la casa, él un viejo comunista inoperante. Ambos, según

José Pedro Carrión: "La obra trata sobre las relaciones de pareja, del viejo tema del muro y la grieta, es decir, por qué casi todas las parejas de hoy acaban separándose, destruyéndose"

explica el actor Manuel Fernández, "viven por debajo de sus posibilidades, llevan una vida miserable cuando realmente podrían vivir bien. Por ejemplo, comen pan duro cuando podrían comer pan del día, su preocupación es el ahorro o piensan en invertir su dinero en una lápida de mármol cuando podrían gastárselo en otra cosa. Han elegido ser pobres, en vez de echarle imaginación a la vida. Y son así por cobardía".

La obra se organiza en diez escenas independientes, "diez trozos de vida que avanzan en el tiempo", según el director. En su opinión, una de las virtudes de la pieza es que reúne muchas formas de teatro: "Encuentro fragmentos que me recuerdan a Bécquer o a *Esperando a Godot* de Beckett, otros podrían interpretarse como un sainete o como un retablo de marionetas, pero sobre todo, en su totalidad la obra pertenece a ese teatro de la palabra bien dicha, es teatro de texto que permite un mano a mano de los dos actores".

Personajes muy suyos

De los personajes creados por los actores, el director explica que tanto Manuel como Aurora, dos intérpretes de personalidad, "aparecen maquillados con discreción, pero hacen unos viejos muy suyos, parece como si los estuviera viendo dentro de treinta años". Respecto a la escenografía, prima la austeridad: se sirven de unos cuantos muebles para imaginar el salón de una vivienda y de los camerinos reales para sugerir otras estancias de la casa de la pareja.

De cómo ha sido colaborar con Carrión, Manuel Fernández dice que "no es un director impositivo. Tras un trabajo de mesa, subimos directamente a escena y en esta obra hemos estudiado mucho el lenguaje y el ritmo".

Por su parte, el director, que también se ha implicado en El Montacargas impartiendo cursos de interpretación y ahora pretende crear una pequeña compañía estable, explica que la experiencia ha resultado "muy familiar y eso me gusta, hemos ido descubriendo cosas de la obra que han sido auténticas sorpresas. Nos ha salido un montaje muy orgánico". L. P.

¿ENTUSIASTAS O FUNCIONARIOS?

ANALIZAMOS LA SITUACIÓN DE LOS COROS EN ESPAÑA



MERCEDES RODRÍGUEZ

El Orfeón Donostiarra en un ensayo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en el Auditorio Nacional

MÚSICA

Lírica en Canarias⁷⁰ El chelo de Beethoven en Madrid⁷¹ El canto coral en España, entre la afición y la profesión⁷²⁻⁷⁴ Discos⁷⁵ Radio y TV⁷⁶

CENSURA EN EL REAL

Cualquiera que sea realmente aficionado a la música sabe que ésta, como otras muchas artes, ha pasado por épocas en que la censura establecía severos controles sobre ella. En algunas ocasiones se prohibían las obras, en otras se exigía a su autor "reformularlas convenientemente" si deseaba que se pudiesen tocar y en otras incluso se llegaba a "recomendar" al compositor unas ciertas estéticas. Justo estos días se ha podido ver en Madrid la *Lady Macbeth de Mtsensk*, una obra que el aparato soviético prohibió. Es bien sabido que la obra sinfónica de Shostakovich se halla adulterada como consecuencia de aquellas recomendaciones. Los creadores lucharon contra la censura como pudieron. A veces los apañados no perjudicaron a la obra de forma vital. Tal fue el caso del *Ballo in maschera* verdiano. El compositor de Busseto sólo tuvo que cambiar el lugar donde se desarrollaba la acción desde la corte sueca al más modesto ambiente de un gobernador bostoniano. Aquello de un rey casado enamorado de otra mujer, asesinado en medio de un baile y hasta, llevándolo al extremo, con una dudosa relación con su paje, no era conveniente en la escena italiana del momento. Son innumerables las obras que han pasado vicisitudes similares, aunque parecía que la censura musical era ya cuestión de las hemerotecas. Pues no. En la España de hoy ha vuelto la censura a la música.

Todos ustedes han leído en páginas y páginas, oído en las tertulias radiofónicas y visto en resúmenes informativos parte de los sucesos acaecidos en el Teatro Real durante el fallido homenaje a Alfredo Kraus. Las cámaras de TVE estaban allí para retransmitirlo en diferido como es habitual en la temporada. Pensamos que todo el público podría asistir desde su casa, aunque con retraso, a aquellos sucesos y juzgarlos por sí mismo. Era lógico en un país democrático y representaba un buen hito informativo para TVE. Sólo el anuncio de su emisión hubiera convocado ante la pantalla a aquellos aficionados de toda España que en su día no hacían más que preguntar qué había sucedido y la opinión al respecto. Pues miren por dónde TVE se "comió" todo el escándalo y nos ofreció la gala, pero una vez serenada. Con cortes. Un escándalo así en el Parlamento nos es siempre ofrecido, ¿por qué en el Real no? ¿Por orden de quién? ¿De alguien del teatro o de TVE? Porque a lo mejor estamos ante un caso de papanatismo individual. El que los pitos y protestas que hay en ocasiones nos sean también eliminados convenientemente da más que pensar. Ya lo saben, en TVE son capaces de echar a perder un documento informativo de primer orden y olvidarse de la cuota de pantalla. Porque hay fórmulas para haber ofrecido todo. ¡La censura ha vuelto, viva la censura! **BECKMESSER**

LA EPOPEYA DE PROKOFIEV

Sergei Prokofiev consideraba su magna epopeya lírica *Guerra y paz*, compuesta sobre un libreto escrito por él mismo y por su mujer, Myra Mendelssohn, a partir de la gigantesca novela de León Tolstoi, su obra escénica más importante y su ópera más profunda. Estrenada en su integridad en 1955, dos años después de la muerte del compositor, ha sido representada en muy contadas ocasiones fuera del ámbito ruso, principalmente por la dificultad que supone reunir un elenco adecuado para encarnar a los más de sesenta personajes que intervienen en ella. El pasado año, el infatigable Gian-Carlo Menotti se atrevió a ello en el Festival de Spoleto, y salió con bastante fortuna del reto. Y este mismo año podrá verse en teatros como La Scala de Milán o el Metropolitan de Nueva York.

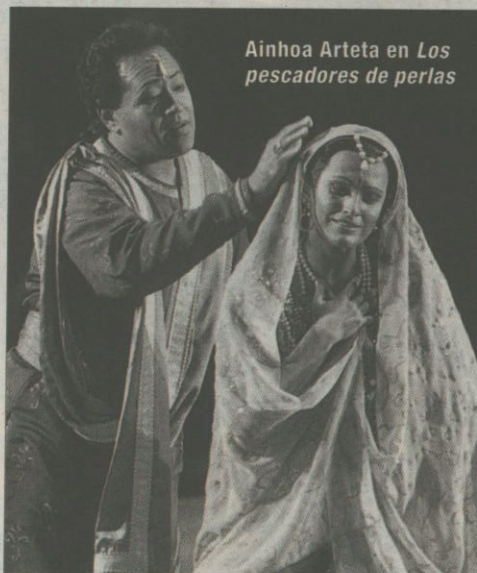
El próximo viernes llegará al escenario de la parisiense Ópera de la Bastilla, de la mano del siempre interesante Gary Bertini en el foso y una especialista en el movimiento de masas como Francesca Zambello, que ya ha triunfa-



Retrato de Prokofiev, por P. Konchalovski

do en esta plaza con *Billy Budd* de Britten o *Diálogos de Carmelitas* de Poulenc. Entre las numerosas voces que intervendrán en las siete funciones previstas hasta el día 11 de marzo destacan la soprano Olga Guriakova (Natacha Rostova), la mezzo Olga Zarembo (Helena Bezukhova), los bajos Mikhail Kit (Conde Rostov) y Anatoli Kotscherga (Mariscal Kutuzov) o el tenor Stefan Margita (Anatol Kuragin), sin olvidar a la ya mítica Elena Obraztsova como Maria Akhrosimova.

LÍRICA EN CANARIAS



Ainhoa Arteta en *Los pescadores de perlas*

El próximo martes comienza en el Teatro Pérez Galdós el XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas, que organizan con extraordinario entusiasmo los Amigos Canarios de la Ópera, y que por vez primera lleva el nombre del desaparecido tenor Alfredo Kraus, nacido, como es bien sabido, en la capital gran-canaria. El festival, que combina los títulos del gran repertorio con otros algo más infrecuentes, se abrirá con la popularísima *Traviata* (15, 17 y 19 de febrero), que servirá de lucimiento a la soprano guipuzcoana Ainhoa Arteta,

quien obtuvo el pasado año un resonante éxito con la Julieta de Gounod. Junto a ella, el tenor Rolando Villazón y el barítono Valeri Alexeyev, en una producción de la Ópera Estatal de Budapest dirigida escénicamente por Bernard Broca y musicalmente por el veterano maestro italiano Anton Guadagno.

Le seguirá *Così fan tutte* de Mozart (7, 9 y 11 de marzo), con la interesantísima soprano galesa Majella Cullagh como Fiordiligi y la canaria Nancy Fabiola Herrera como Dorabella, bajo la competente batuta de Guido Ajmone-Marsan, que también tendrá a su cargo el *Barbero de Sevilla* rossiniano (28 y 30 de marzo, 1 de abril), con un reparto de empaque que cuenta con Daniela Barcellona (trionfadora del último *Tancredi* pesarés), Rockwell Blake, Angelo Veccia, Bruno de Simone y Alexander Anisimov.

Vendrá después *Los pescadores de perlas* de Bizet (2, 4 y 6 de mayo), una obra que parece que está recuperando la atención de que gozaba en el siglo XIX y comienzos del XX gracias a su embriagador lirismo, con una sensible pareja formada por la soprano Isabel Rey y el tenor Gregory Kunde y rectoría musical del director artístico del festival, Roger Rossel. Por último, la pucciniana *Bohème* (23, 25 y 27 de mayo), con la delicada soprano chilena Cristina Gallardo Domas y el recio tenor italiano Fabio Sartori. **Rafael BANÚS**


EL CHELO DE BEETHOVEN

El Liceo de Cámara que organiza la Fundación Caja Madrid en el Auditorio Nacional prosigue su andadura en torno a la producción de Ludwig van Beethoven con dos veladas dedicadas a la obra para violonchelo y orquesta del compositor de Bonn, y que estarán protagonizadas por dos de los mejores instrumentistas españoles, el pianista Josep Colom y el chelista Lluís Claret. El primer programa será el jueves 17, y en él se interpretarán la *Sonata en fa mayor opus 5 número 1*, la *Sonata en do mayor opus 102 número 1* y la *Sonata en la mayor opus 69*, además de las *Doce variaciones en fa mayor opus 66*. El segundo tendrá lugar el sábado 19, y comprenderá la *Sonata en sol menor opus 5 número 2*, la *Sonata en re mayor opus 102 número 2*, *Siete variaciones en mi bemol mayor WoO 46* y las *Doce variaciones en sol mayor WoO 45*.

Como escribe Arturo Reverter en su libro sobre el compositor, no son muchas las obras compuestas por Beethoven para esta formación camerística, prácticamente no tratada hasta él, ya que ni Haydn ni Mozart abordaron la sonata para estos dos ins-

trumentos y tampoco se preocuparon de resaltar la voz del chelo, por lo que el compositor tuvo que inspirarse en la labor realizada por ilustres violonchelistas del XVIII como Luigi Boccherini o los hermanos Duport.

En sus cinco sonatas, Beethoven emprendería nuevos caminos en la búsqueda de un equilibrio ideal entre los dos instrumentos, sin protagonismo de ninguno, como hizo igualmente al enfrentarse a otras agrupaciones camerísticas, actuando con absoluta libertad y planteando un lenguaje lleno de originalidades, lo cual es especialmente apreciable en las dos últimas sonatas, escritas en 1815-16.



Lluís Claret abordará, junto con Josep Colom, las cinco sonatas para violonchelo de Beethoven

CITAS DE LA SEMANA

■ Yung Wook Yoo, ganador por unanimidad del último Gran Premio de Santander, hace esta semana una doble presentación en Madrid. El martes ofrece en el Ciclo de Cámara y Polifonía un recital con obras de Schubert, Bartók y Liszt. El fin de semana acudirá a la temporada de abono de la Orquesta Nacional para tocar el *Concierto número 2* de Brahms. Fue precisamente con este concierto con el que terminó de convencer al jurado de Santander.

■ La Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, dirigida por el húngaro Janos Fürst, interpreta el próximo jueves en el Teatro de la Maestranza una de las obras grandes de Arnold Schönberg: el poema sinfónico *Pelleas und Melisande*, de 1903. El ambiente postromántico y premoderno de esta composición contrasta con el piano chopiniano que domina la primera parte del concierto: José María Pinzolas tocará la *Fantasia sobre temas polacos, opus 13* y el *Andante spianato y gran polonesa brillante*.

■ El miércoles comienza en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional el ciclo *Los Nuevos Solistas*, que organizan a medias Juventudes Musicales de Madrid y la Fundación Albéniz. Al recital del contrabajista Gabriel León seguirán en las próximas semanas los del violinista Rodion Petrov, el Trío Cap Gemini, la pianista Plamena Mangova y la violonchelista Helena Poggio.

■ El Coro de Radiotelevisión Española se encargará mañana lunes de representar a la música española en una sesión de la Temporada de Conciertos de Euroradio. La renovación recién culminada por este coro, junto con el trabajo de sus dos directores, Lazlo Heltay y Mariano Alfonso, le permiten afrontar este reto con garantías. El programa consiste en piezas de Laso, Dowland y Marenzio en la primera parte y Janequin y Victoria en la segunda.

■ La inglesa Joanna MacGregor se distingue por su talento como pianista y su originalidad como programadora. Se hace admirar igual con Bach o Femeyhough y propone reuniones atrevidas de épocas y estilos. Su recital del martes en el Auditorio barcelonés se titula *Noche peligrosa* y consta de una docena de compositores.

■ Uno de los primeros trabajos de José de Eusebio en España fue estrenar *Tréboles* de Luis de Pablo en Valladolid, con la Orquesta de Castilla y León. De Eusebio, que desde entonces se ha hecho respetar a base de entusiasmo y de talento, presenta esta pieza en el Auditorio Nacional el martes, con la Sinfónica de Madrid.

EL CANTO CORAL EN ESPAÑA

ENTRE LA AFICIÓN Y LA

El panorama coral español tiene muchos contrastes. La España verde, sobre todo Cataluña y la cornisa cantábrica, es rica en coros de aficionados: abundan los orfeones y las sociedades corales, con sus encuentros multitudinarios y sus cursos de dirección coral para cantantes inquietos. La España seca lo es también en el sentido coral. En Madrid no hay tanta abundancia de coros aficionados pero, en cambio, es la sede de los coros profesionales. Fuera de Madrid, no hay más de dos o tres, pero en la capital hoy contamos cinco: dos sinfónicos (el Nacional y el de RTVE), dos operísticos (el del Teatro de la Zarzuela y el de la Orquesta Sinfónica de Madrid) y un quinto polivalente, el de la Comunidad de Madrid, un coro pequeño que lo

La actividad coral es una de nuestras más ricas tradiciones. Sin embargo, tras ella se ocultan múltiples obstáculos, derivados de su propio planteamiento, a medio camino entre el amateurismo y la profesionalización. EL CULTURAL ha hablado con los responsables de algunas de las principales agrupaciones corales españolas.

mismo canta Monteverdi que Puccini y que, hasta el momento, marca la pauta a los demás en cuestión de calidad.

Rainer Steubing-Negenborn llegó al Coro Nacional de España en septiembre de 1995, procedente de

ilustres masas corales. Hizo su carrera como director de coros de ópera y, de hecho, vino a Madrid a dirigir el Coro del Teatro Real. Pero, como esto iba para largo, se le encomendó la tarea de reconducir al Coro Nacional, que por entonces vagaba sin rumbo. Steubing es un músico apasionado por su profesión, y parece que logra transmitir esa

actitud entusiasta al Coro. "No ocurre en todos los conciertos, porque no siempre tenemos la suerte de que el director de la orquesta conozca el coro y sepa cómo tratar a un colectivo tan grande. El director llega cinco días antes del concierto, cuando nosotros llevamos ya meses trabajando. Él tiene que dar su toque mágico, pero la cosa sólo funciona si el coro es consciente del sentido entero de la obra, del texto y de la música, ese mensaje que hemos extraído de la partitura en el periodo de preparación. En ese sentido, el maestro Frühbeck de Burgos tira del Coro en la misma dirección que yo. Tiene mano izquierda para despertar al grupo y sacar de él el mejor sonido".

Dimensión social

A diferencia de la música orquestal, el canto coral llega al público sin el intermedio de instrumentos. El instrumento lo lleva el cantor dentro de su cuerpo y esto añade inmediatez y verosimilitud a este tipo de música. Steubing lo sabe muy bien y es consciente de la importancia social del canto coral.

"Si canta bien, si se le entiende

MERCEDES RODRÍGUEZ

El Orfeón Donostiarra ensayando en el Auditorio Nacional

PROFESIÓN

el texto, el coro siempre transmite algo. Por eso es tan querida la *Novena* de Beethoven, o la *Pasión* de Bach. No son sólo las arias, tan bonitas, es sobre todo el coro, que representa al público, a la congregación, al pueblo. De ahí viene la atracción, el cariño que despierta el Orfeón Donostiarra. Si canta bien, el coro es un espejo en el que el público se ve a sí mismo".

Así como el Coro Nacional ha evolucionado mucho con la llegada de Steubing, el otro gran coro profesional español, el Coro de Radiotelevisión Española, no es que haya evolucionado, es que ha cambiado por completo su imagen y su sustancia. Hace tres o cuatro años, el Coro de RTVE era una masa sin forma, incapaz de cualquier gesto musical y hoy es un coro estupendo que, si tiene un buen día, es capaz de alcanzar logros musicales de relieve. El cambio le ha llegado por movimientos internos, como el cambio de titular, y por circunstancias externas, como los planes de regulación de empleo que, diseñados para todo el Ente Público de RTVE, han tenido el efecto de rejuvenecer radicalmente las voces del coro. Tiene como titular al húngaro Laszlo Heltay, un nombre prestigioso, alumno de Kodály y fundador del Coro de St. Martin in the Fields. Pero al maestro Heltay se le ve poco por aquí.

Quien está día a día al frente del nuevo

Coro de RTVE es su ayudante, Mariano Alfonso. "Yo trabajo muy a gusto con Heltay", dice Alfonso. "Él marca las directrices, nos ponemos de acuerdo en lo que hay que trabajar y luego estamos permanentemente en contacto".

Simbiosis generacional

Además de con Heltay, Mariano Alfonso tiene que entenderse con todos los directores de orquesta que suben al podio el día del concierto, y sobre todo con Enrique García Asensio, que es el titular de la Orquesta hermana del Coro. "Con Enrique García Asensio tengo muy buena relación", dice Alfonso. "Hice la carrera de dirección con él en el Conservatorio. Luego amplí estudios con Eric Ericson, pero la base de técnica de dirección que tengo es la de él". En cuanto a la renovación del Coro, Alfonso añade más factores positivos: "En nuestro coro se está produciendo algo muy bueno: la simbiosis entre los que tienen la veteranía y conocen el repertorio y los que vienen con las voces más frescas, con más ánimo y con otra formación. La formación del cantante de hace treinta años era distinta. Antes, las buenas voces salían por sí solas. Hoy el cantante viene más preparado en todas las disciplinas: la historia de la música, las formas, hay incluso compositores e instrumentistas en el coro".

El de RTVE es un coro sinfónico, que canta casi siempre con orquesta, pero ahora, además, se le puede oír cantar a cappella y cultivar la polifonía, la música actual. Ahora puede salir a cantar en formación reducida, sin esconderse en la masa ni en la orquesta.



XXXIII FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA "ALFREDO KRAUS" AÑO 2000

AC Amigos Canarios de la Opera

LA TRAVIATA
VERDI (15, 17 Y 19 DE FEBRERO)

AINHOA ARTETA (Violeta)
ROLANDO VILLAZÓN (Alfredo)
VALERI ALEXEJEV (Germont)
JEAN-MARIE DELPAS (Barón Duphol)
DORI CABRERA (Flora)
ALICIA GARCÍA (Annina)
FRANCISCO NAVARRO (Gastón)
ELU ARROYO (Doctor Grenvil)
RODRIGO GARCÍA (Marques Dobigny)

Dtor. de orquesta: **ANTON GUADAGNO**
Dtor. de escena: **BERNARD BROCA**
Iluminador: **TONI SUAREZ**
Producción: **OPERA ESTATAL HUNGARA DE BUDAPEST**
Orquesta: **ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA**

COSÌ FAN TUTTE
MOZART (7, 9 Y 11 DE MARZO)

MAJELLA CULLAGH (Fiordiligi)
NANCY FABIOLA HERRERA (Dorabella)
ELENA DE LA MERCED (Despina)
GRAN WILSON (Ferrando)
RICHARD BERNSTEIN (Guglielmo)
RINALDI MILIANI (Don Alfonso)

Dtor. de orquesta: **GUIDO AJMONE-MARSAN**
Dtor. de escena: **PAOLO TREVISI**
Escenografía: **RAMÓN SANCHEZ PRATS**
Iluminador: **JEAN-PASCAL PRACHT**
Vestuario: **TIND MONTENEGRO**
Producción: **OPERA ESTATAL HUNGARA DE BUDAPEST**
Orquesta: **ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA**

EL BARBERO DE SEVILLA
ROSSINI (28 Y 30 DE MARZO Y 1 DE ABRIL)

DANIELA BARCELONA (Rosina)
ROCKWELL BLAKE (Conde Almaviva)
ANGELO VECCIA (Figaro)
BRUNO DE SIMONE (Bartolo)
ALEXANDER ANISIMOV (Basilio)
MADY URBAIN (BERTA)
RODRIGO GARCÍA (FIORELLO)

Dtor. de orquesta: **GUIDO AJMONE-MARSAN**
Dtor. de escena: **CLAIRE SERVAIS**
Escenografía: **MARIE CLAIRE VANVUCHELEN**
Iluminador: **SERGE PEYRAT**
Co-producción: **Amigos Canarios de la Opera Opera Royal de Wallonie**
Orquesta: **ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA**

LOS PESCADORES DE PERLAS
BIZET (2, 4 Y 6 DE MAYO)

ISABEL REY (Leyla)
GREGORY KUNDE (Nadir)
MARCEL VANAUD (Zurga)
ENRICO GIUSEPPE IORI (Nourabad)

Dtor. de orquesta: **ROGER ROSSEL**
Dtor. de escena: **LUC DESOIS**
Escenografía y vestuario: **DIEGO ETCHEVERRY**
Iluminador: **E ISABEL ECHARRI**
Producción: **JEAN-PASCAL PRACHT**
Orquesta: **AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA**

LA BOHÈME
PUCCINI (23, 25 Y 27 DE MAYO)

CRISTINA GALLARDO DOMAS (Mimi)
FABIO SARTORI (Rodolfo)
NIKOLA MIJAILOVIC (Marcello)
ALEXISE YERNA (Musetta)
ALESSANDRO VERDUCCI (Colline)
RODRIGO ESTEVES (Shaunard)
LEOPOLDO ROJAS (Benoit)
ELU ARROYO (Alcindoro)
MANUEL RAMÍREZ (Perpignol)

Dtor. de orquesta: **VICTOR DERENZI**
Dtor. de escena: **ANTOINE SELVA**
Escenografía: **MARIE CLAIRE VANVUCHELEN**
Iluminador: **SERGE PEYRAT**
Producción: **AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA**
Orquesta: **ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA**

Dtora. Coro: **OLGA SANTANA**
Coro del Festival de Opera de Las Palmas.
Dtor. Artístico: **ROGER ROSSEL**

SOCNEM
SOCIEDAD CANARIA DE LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA
Instituto Canario de Artes Escénicas y de la Música



El Coro de la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Real

No hemos visto últimamente al Coro de RTVE en los escenarios teatrales y, sin embargo, hay mucha ópera en su historia. Desde su nacimiento, en 1965, participó en las temporadas de ópera que por entonces se organizaban en el Teatro de la Zarzuela. Los más antiguos aún recuerdan esas actuaciones. Existe el proyecto de hacer alguna colaboración esporádica con el Teatro Real, ha habido conversaciones con García Navarro y ya ha habido colaboraciones en conciertos sinfónicos. Mariano Alfonso encuentra que son caminos muy diferentes, la ópera y el concierto, y opina que debe existir un coro de ópera permanente en el Teatro. "Un coro que se dedique de forma estable a ello, al escenario, ir de memoria, ir vestidos, moverse, estar desperdigados, todo ello obliga al coro a cantar de otra manera y, generalmente, dependiendo de la acústica del teatro, hay que abrir un poco más la voz. Para un coro sinfónico, a medio plazo, esto puede ser perjudicial. El concierto obliga a recoger la voz, a estar más juntos. Otra cosa es un montaje operístico, digamos, cada dos o tres años. Eso puede ser una experiencia muy útil e interesante, pero siempre que se haga de manera esporádica".

Voces de ópera

Esa idea de formar un coro que se dedique de manera estable a la ópera es la que está detrás del reciente nacimiento del Coro de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Como se sabe, la Sinfónica tiene contrato para ser la orquesta estable del Teatro Real hasta el 2003 y esa perspectiva de estabilidad le ha llevado a formar en su seno un

coro profesional, específicamente operístico, y a ofrecérselo al Teatro Real. El Coro, que debutó con *Otello*, no tiene garantizados todos esos años pero, de momento, cantará cinco títulos esta temporada y se espera que, si el Teatro queda satisfecho artística y administrativamente, se encargue de la mayor parte del trabajo en las temporadas siguientes.

Su responsable artístico es el inglés Martin Merry y el administrativo Alfonso Carraté. "La selección de voces —afirma Carraté— ha estado absolutamente enfocada hacia la ópera. Buscábamos voces más grandes, menos barrocas, menos polifónicas, menos refinadas si se quiere, pero capaces de correr por el escenario y producirse con poderío. Se ha rechazado a cantantes de gran musicalidad pero de escasa voz, o a buenos cantantes que carecían de dotes escénicas, o incluso a gente de edad. Queríamos un coro joven y de ópera. Esa especialización no nos impedirá hacer repertorio sinfónico coral, con nuestra propia orquesta o con otras, o cantar de vez en cuando polifonía, que siempre es un ejercicio bueno y necesario para la versatilidad y la flexibilidad del coro".

Además de la especialización vocal, asegura Carraté que su coro tiene la suficiente flexibilidad en cuanto a condiciones laborales como para responder a las necesidades, a veces impredecibles, del teatro. "El coro tiene un plan de tra-

bajo continuado y hay veces que tenemos quince días seguidos sin uno solo de descanso. Esa es una de las cosas que hacen que el coro sea útil al Teatro, porque al tener una organización no funcional, podemos ser muy flexibles en nuestra relación y hacer que los trabajadores se adapten a las necesidades del mundo del teatro y luego tengan sus compensaciones con días de descanso, o cuando puedan ser, económicas. Otros coros que tienen reglamentos internos más rígidos, como el Nacional o el de RTVE, no podrían adaptarse así al funcionamiento de un teatro".

Por amor al arte

Jorge Culla es el director técnico de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. El Coro lo fundó Miguel Groba, que lo dirigirá todavía durante lo que queda de temporada. Pero Groba ha querido jubilarse y, a la vuelta del verano, le sustituirá un gran músico venido de Barcelona, Jordi Casas. Culla lleva dos años a la cabeza administrativa de esta institución y tiene muy claro cuál es el problema de los coros en España: "El problema es que los coros son amateur. Madrid, con cinco coros profesionales, es la gran excepción, pero fuera de Madrid están el Coro de Valencia, algunos teatros que tienen coro de ópera, como el Liceo, y poco más. Los demás, incluido el Orfeón Donostiarra, el Coro de Galicia, el Coro de Córdoba, que funciona muy

bien, el de la Maestranza en Sevilla, son todos amateurs. Sus cantantes trabajan en un colegio o en un banco y ensayan a las ocho de la tarde. Aunque en algunos, como el Donostiarra, el resultado es estupendo, en absoluto amateur".

El amateurismo es un engorro como método de trabajo (hay dificultades de lectura, es difícil fijar horarios de ensayos, la plantilla es voluble), pero es una bendición como actitud musical. Culla es muy sensible a este asunto porque su coro reúne lo mejor del profesionalismo y del amateurismo. "El espíritu de la gente que está en el coro es extraordinario, de quitarse el sombrero. Luchan por el coro como si fuera una cosa personal. Cuando algo no sale, se dejan la piel porque salga. Somos un coro pequeño, de treinta y seis voces, capaz de montar cualquier repertorio y con unas especialidades muy exigentes: la polifonía y el siglo XX".

Llama la atención esta especialidad, dado que la mejor música coral española, con mucha diferencia, es la que compusieron los polifonistas del Siglo de Oro y la que han compuesto nuestros compositores del siglo XX. Y, sin embargo, pocos coros españoles pueden con este repertorio. En eso, el de la Comunidad está a la cabeza. Es polivalente y ha hecho mucho trabajo escénico, casi desde sus comienzos. Últimamente ha trabajado mucho en el Teatro Real, lo que le llevó a ampliarse para títulos como *Aida* o *Carmen*. Este año abordará *El caballero de la rosa* y *La sonámbula*. Ningún coro de Madrid iguala a éste en calidad. Se le van acercando, eso sí. Gracias a Dios.

Álvaro GUIBERT

El amateurismo es un engorro como método de trabajo (hay dificultades de lectura, es difícil fijar horarios de ensayos, la plantilla es voluble), pero una bendición como actitud musical



GUSTAV MAHLER: *Sinfonía nº 4*. Bonney. Orquesta Concertgebouw. Riccardo Chailly. Decca 466 720-2 DDD

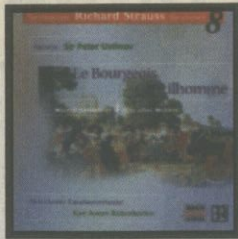
Prosigue Riccardo Chailly con su integral de las sinfonías de Gustav Mahler para Decca, y cada vez se aprecia una mayor afinidad con el particular mundo expresivo del compositor austrohúngaro. La *Cuarta sinfonía* es un remanso lírico, *ma non troppo*, ya que tras la aparente placidez se ocultan también los fantasmas del autor. El maestro milanés hace de esta obra, ante todo, un prodigioso ejercicio de virtuosismo orquestal (resaltado por una esplendorosa toma sonora), y si el primer movimiento adolece de un exceso de *rubato* y de portamentos, que pueden resultar un tanto alambicados, a partir del segundo la versión se endereza y está admirablemente construida. En el último movimiento, la soprano Barbara Bonney aporta una mezcla de dulzura y de malicia, para transfigurarse en unos apasionados *Cuatro lieder de juventud* de Alban Berg, ofrecidos como estupeficiente complemento, y en los que Chailly vuelve a hacer gala de su especial sensibilidad con el universo postromántico. ¡Qué gran director y qué magnífica cantante! **R. BANÚS**



ISANG YUN: *Pièce concertante, Streichquartett V, etc.* Ensemble Isang Yun de Pyongyang. Wergo 6639 2 DDD

Son escasísimos los intercambios culturales entre Corea del Norte y Europa. Así, la pulcra calidad del Ensemble Isang Yun de Pyongyang nos llega como caída de otro planeta. Estuvieron de gira alemana la primavera pasada y dejaron grabado este fantástico disco. Interpretan la música de Isang Yun (Tongyong, Corea del Sur, 1917-Berlín, 1995) con técnica muy cuidada y, sobre todo, con una tensión afiladísima que no encontramos en las versiones hechas por los mejores grupos europeos.

Fascinante compositor, siempre desarraigado, extranjero en todas partes, Yun es, respecto de la tradición musical coreana, un germanizado, un escritor de cuartetos y sinfonías; en cambio, respecto de la tradición alemana, Yun es un misterioso coreano que dibuja inesperadas líneas de tensión y que concibe el par consonancia-disonancia con criterios ajenos a toda europeidad, incluida la más vanguardista y cosmopolita. En esa tierra de nadie, cultiva una música personalísima y extraordinariamente humana, que tiene la gracia de ampliar la perspectiva con la que escuchamos a los compositores de las últimas décadas. Empieza sonando raro y lejano pero, al poco, nos parece naturalísimo y bien cercano. **Á. GUIBERT**



RICHARD STRAUSS: *El burgués gentilhomme*. Karl Anton Rickenbacher. 2 CD's Koch 3-6578-2 DDD

Koch viene presentando, bajo el título de *El Strauss desconocido*, una serie de obras prácticamente inéditas del célebre compositor. Una de las joyas de la colección es la grabación completa de *El burgués gentilhomme*, conocida gracias a su suite sinfónica. Se trata de una comedia en tres actos con danzas e ideas de Molière a la que Hofmannsthal puso versos en los que insertó notas de Strauss a modo de música incidental. Las discusiones entre ambos fueron muchas y al escritor no acababan de agradarle algunas de las ideas del compositor, como la de incluir compases de Lully. El caso es que Strauss acabó tan poco satisfecho que más tarde lo reelaboró todo.

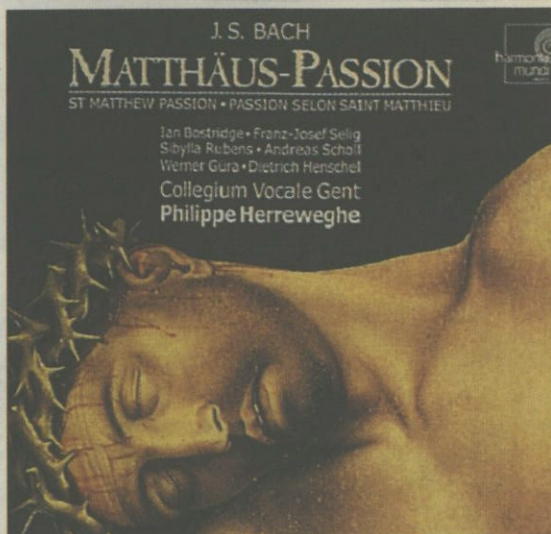
La obra completa dura casi tres horas, que no se recogen en esta grabación en su totalidad, sino que se recurre a las narraciones de Peter Ustinov para enlazar unas cosas y otras. El resultado no acaba de ser satisfactorio debido a que tanta palabra no resulta bien en disco, y que además se nos ofrece en una especie de "ensalada mixta de idiomas": alemán, inglés y francés. Demasiada mezcla en todo. Otra vez será. **G. ALONSO**

LA NUEVA PASIÓN DE HERREWEGHE

J. S. BACH: *La Pasión según San Mateo*. Collegium Vocale de Gante. Philippe Herreweghe. 3 CD's Harmonia Mundi HM 901676.78 DDD

Tal vez una de las grabaciones más esperadas en este año Bach, sea esta nueva versión que de la *Pasión según San Mateo* nos ofrece Philippe Herreweghe, uno de los más reputados bachianos de la actualidad. Con el paso de los años apenas ha cambiado su concepto de la obra. Posee todavía la misma ligereza, la misma intimidad, la misma emoción que la de hace quince años. Tan sólo algunos *tempi* varían y, mientras unos se aceleran, otros son más lentos. Las articulaciones son, tal vez, más suaves pero igualmente presentes y poderosas y, como cada vez que el director belga se enfrenta a un oratorio, la música se pone al servicio del texto de un modo impecable, subrayando cada palabra, enfatizando cuando es necesario, sin convertirse nunca en protagonista absoluta. De ese modo, los corales ganan en intención y belleza, y los recitativos cobran fuerza dramática y expresividad. Para ello, Herreweghe cuenta además con un continuo de excepción, eficaz como pocos, y con el excelente coro del Collegium Vocale.

Tal vez lo más flojo de esta grabación se encuentre en el elenco solista. Ian Bostridge compone un Evangelista de voz fácil, pero de intención un tanto exagerada que resta intensidad dramática a sus recitativos. Las voces graves (Franz-Josef Selig, Dietrich Henschel) son bellas y tan sólo correctas, y Andreas Scholl adolece de cierto problema en el registro agudo que se hace especialmente evidente en su aria más emotiva: *Erbarme dich*. Lo mejor del reparto se encuentra en un arriesgado y joven Werner Güra, que resuelve con inteligencia sus difíciles intervenciones, y en una espléndida Sibylla Rubens. Para terminar, sería más que injusto no mencionar a la Orquesta del Collegium Vocale, excelente tanto en sus intervenciones de conjunto como en sus prestaciones solistas. La versión se puede adquirir también con un CD-rom que incluye una abundante documentación acerca de la obra y el autor. **Ana MATEO**



LA MÚSICA EN LAS ONDAS

CONVOCATORIAS

DOMINGO 13

Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, M. Laforet (piano) y la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por J. Latham-Koenig interpretan a Erkoreka, Chopin y Franck. A las 11'30, en directo desde el Auditorio Nacional de Música de Madrid,



obras de Chopin, Brahms, Lutoslawski por **Joaquín Soriano** (piano) y la Orquesta Nacional de España dirigida por J. R. Encinar. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, conciertos de Willem Mengelberg, 1929-42. A las 23'00, en *Ars sonora*, teleconcierto Darmstadt-Estocolmo-Karlsruhe, con la audición de la obra de Gerwin *Welt klingt*.

LUNES 14

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Conciertos de Pentecostés del Mozarteum de Salzburgo 1999. Conciertos de Händel, Bach y Vivaldi por la Camerata Academica dirigida por A. Janiczek. A las 15'00, en *Producción propia*, obras de

Stravinski, Scriabin y Chaikovsky por J. Colom (piano) y la Orquesta de Córdoba dirigida por Leo Brouwer. A las 19'30, en *Música y pretexto*, la mezzosoprano T. Berganza acompañada por R. Requejo canta *El cuarto de los niños* de Mussorgski. A las 20,25, en directo desde el Teatro Monumental de Madrid, *Temporada de Conciertos de*

Euroradio: Música antigua. Obras de Lasso, Dowland, Marenzio y Victoria por el Coro de RTVE. A las 22'30, en *Los colores de la noche*, selección de *De profundis clamavi* de Josquin Desprez por el Huelgas Ensemble y *Concerto grosso en re menor, Op. 6 n° 10* de Händel por la Orquesta Händel and Haydn Society bajo la dirección de C. Hogwood.

MARTES 15

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Conciertos de Pentecostés del Mozarteum de Salzburgo 1999. *Missa Bruxellensis* de Biber por Hesperion XX y la Capella Reial de Catalunya dirigidos por **Jordi Savall**. A las 15'00, en *Producción*

propia, selección de obras de Mozart por la Real Filharmonía de Galicia, dirigida por H. Rilling. A las 19'30, desde la Fundación Juan March de Madrid, ciclo *La flauta del siglo XX*. Obras de Pijper, Homs, Jolivet, Gris, Blanquer y Piston en versión del Trío Pleyel. A las 23'00, en *La hora española*, composiciones de Groba, Quiroga y Gaos.



Juan March de Madrid, ciclo *La voz en el siglo XX*. G. Prolat (soprano) y M. Zanetti (piano) interpretan a Minkov, Prokofiev y Slonimsky. A las 21'30, desde la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Madrid, obras para órgano de J. S. Bach en versión de B. Gfrerer. A las 23'00, en *La hora española*, composiciones de E. Halffter y Marco.

MIÉRCOLES 16

Radio Clásica

A las 8'00, en *Concierto doméstico*, R. Serkin (piano) interpreta las *Variaciones sobre un tema de Diabelli* de Beethoven. 9'00, en *Programa de mano*, Festival de Música Antigua 1999, celebrado en la Sala Tirol del Castillo de Ambras

de Innsbruck (Austria). *Alexander's Feast* de Händel/Mozart por solistas, Coro de Cámaras RIAS y Akademie für Alte Musik de Berlín dirigidos por M. Creed. A las 15'00, en *Producción propia*, ciclo de música barroca en Murcia. Obras de Dornel, Philidor, F. Couperin y Leclair por Affecti Armonici. A las 19'25, en directo desde la Fundación

Tirindelli, Gounod, Massenet, Bizet, Verdi, Puccini, Cilea y otros por A. Machado (tenor) y K. Moretti (piano). A las 19'25, en directo desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, recital lírico a cargo de **Natalie Dessay** (soprano), con R. Lifschitz al piano. A las 0'00, en *Grandes ciclos*, prosigue la serie dedicada a la obra de J. S. Bach.

JUEVES 17



Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival Internacional de Música de Lucerna 1999. Obras de Durante, Vivaldi, Pergolesi y Händel por E. Scholl (soprano), A. Scholl (contratenor) y la Orquesta Barroca de Friburgo dirigida por G. von der Goltz. A las 15'00, en *Producción propia*, canciones y arias de

canciones maories por K. Te Kanawa (soprano). A las 15'00, en *Producción propia*, E. Domínguez (piano) interpreta a Bach, Liszt, Chopin, C. Halffter y Marco en el Palacio de Viana de Córdoba. A las 18'00, en *Música en el aire*, fragmentos de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi dirigidos por N. Harnoncourt. A las 19'30, en *Cuatro siglos de*

VIERNES 18

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival Internacional de Música de Lucerna 1999. Obras de Schubert, Brahms, Prokofiev, Mendelssohn y Kreisler por N. Znaider (violín) y D. Gortler (piano). A las 13'00, en *Álbum de discos*, arias de ópera y

clásica de Chapí. A las 12'00, desde el Auditorio Nacional de Madrid, obras de Schubert, Bartók, Beethoven y Liszt por Yung Wook Yoo (piano). A las 13'30, en *La opereta*, selección de *Paganini* de Lehár. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, 60 años de Ch. Eschenbach (piano y director) y 65 años de A. Bylsma (violonche-

lo). A las 19'00, en *El fantasma de la ópera*, grabaciones inéditas de E. Schwarzkopf. A las 19'30, en directo desde el Metropolitan Opera House de Nueva York, *Mefistofele* de Boito, con S. Ramey, R. Margison, M. Guleghina, bajo la dirección de M. Elder. A las 23'00, en *Nuestro flamenco*, La guitarra de Parrilla de Jerez y Curro Fernández.

SÁBADO 19

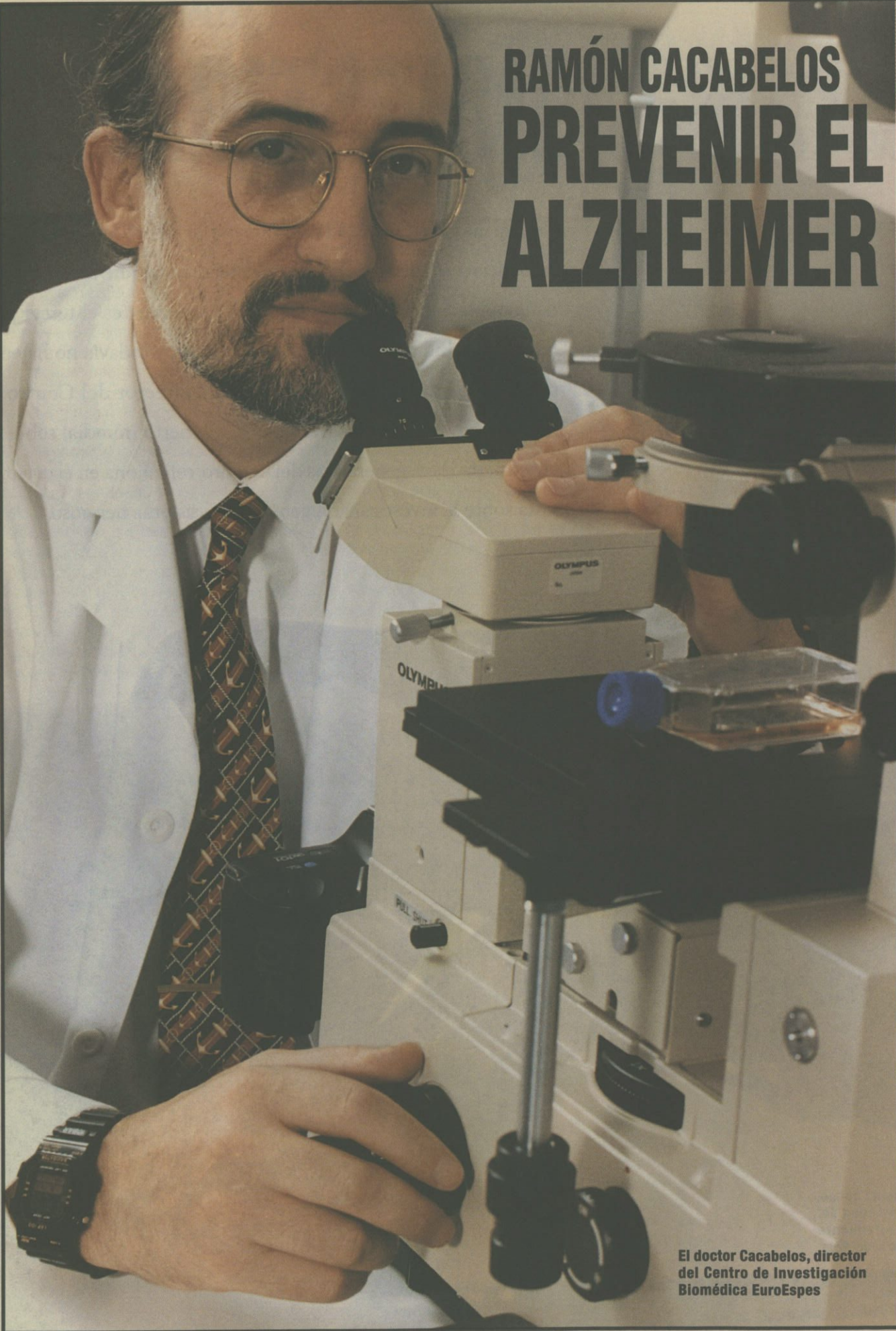
Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña dirigida por L. Foster interpreta las *Sinfonías n.ºs. 1 y 5* de Beethoven. A las 11'00, en *La zarzuela*, *El amigo Melquiades* de Serrano y *Música*

■ Mañana, lunes, a las 19'30 horas, se celebrará en la Fundación Juan March (C/Castelló, 77. 28006 Madrid) una mesa redonda en torno a la ópera Don Quijote, que, con música de Cristóbal Halffter y libreto de Andrés Amorós, se estrenará el 23 de febrero en el Teatro Real. En dicha mesa redonda participarán, además de los dos autores mencionados, el ensayista José Antonio Marina, el gerente del Teatro Real, Juan Cambreleng, y el director musical de la obra, Pedro Halffter-Caro. La entrada a dicho acto es libre.

■ El Museo de América (Avda. Reyes Católicos, 6. 28040 Madrid) ha organizado un II Ciclo de Música Iberoamericana, en colaboración con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid y Hazen Planos. Hoy, domingo, el guitarrista español Pedro Martín interpretará obras de Sor, Tárrega, Albéniz, Smalli, Cisneros, Gómez Crespo y Turina. El día 27, el Dúo Alfar de Bolivia, formado por Alicia González (soprano) y Luis Morales Giacomán (guitarra) brindarán composiciones de Domínguez, Morales, Cordero, Guastavino y Villa-Lobos. El 5 de marzo, el pianista brasileño Sergio Barcelos se dedicará a Nazareth, Mignone, Villa-Lobos y Gottschalk, y el 12 de marzo, el Cuarteto Assai abordará a Toldrá y Ernesto Halffter. Todos los conciertos tendrán lugar a las 12 del mediodía y la entrada es libre.

■ Los días 15 y 16 de febrero, la Orquesta de Córdoba, dirigida por su titular, Leo Brouwer, ofrecerá en el Gran Teatro de la localidad andaluza dos conciertos didácticos. Bajo el título *Cinco héroes, cinco*, Fernando Palacios ha elaborado un guión sobre algunas de las partituras más conocidas de Ludwig van Beethoven (las oberturas de *Coriolano*, *Egmont*, *Fidelio* y *Leonora III* y la marcha turca de *Las ruinas de Atenas*), que será narrado por Belén Otxotorena. Cada uno de los días habrá dos sesiones, a las 10 de la mañana y a las 12 del mediodía.



RAMÓN CACABELOS PREVENIR EL ALZHEIMER

La lucha contra las enfermedades degenerativas del cerebro. Ramón Cacabelos: "Investigar la vejez es una necesidad" 78-80 Inventos81

El doctor Cacabelos, director del Centro de Investigación Biomédica EuroEspes

CIENCIA

”INVESTIGAR LA

En España han aumentado un nueve por ciento las muertes por demencia senil, una cifra que no se detendrá mientras la edad media de la población siga envejeciendo. El Alzheimer es el tercer problema de salud más importante del mundo, y todavía no hay una solución. El doctor Ramón Cacabelos, director del Centro de Investigación Biomédica EuroEspes, y experto mundial sobre las enfermedades degenerativas del cerebro, reflexiona en esta entrevista sobre la investigación genética del sistema nervioso.

El doctor Cacabelos considera que la enfermedad del Alzheimer es socialmente más relevante que la del Sida.

VEJEZ ES UNA NECESIDAD"

Los últimos datos oficiales confirman que el Alzheimer y demás enfermedades de demencia van escalando cada año en los primeros puestos de principales causas de muerte en España. La población de nuestro país es cada vez mayor, y además las enfermedades degenerativas del cerebro se desarrollan a edades más tempranas entre una generación y la siguiente. Es una enfermedad que parece imparable, y sobre la que el mundo científico está atrapado en un laberinto de dudas. Como afirma el doctor Cacabelos, que desde la dirección de EuroEspes en la Coruña trabaja por desentrañar los misterios del sistema nervioso, el único remedio, hasta el momento, es la prevención.

—Los últimos hallazgos parecen indicar que el futuro de la lucha contra el envejecimiento tiene mucho que ver con la genética, ¿es así?

—En el entendimiento de los mecanismos del envejecimiento hay que tener en cuenta dos conceptos: la capacidad real de supervivencia de una especie, y la "esperanza de vida", más asociado a factores ambientales, como educación, alimentación, hábitos tóxicos, etc. Aunque la especie humana esté dotada para vivir entre 120 y 150 años, su esperanza de vida es de 74-84 años debido a enfermedades, accidentes, dietas, traumatismos, estrés, conflictos emocionales y simple desgaste físico y mecánico. Por lo tanto, la longevidad depende de un amplio conjunto de genes distribuidos por todo el genoma, insertados entre los 100.000 genes funcionales que integran el genoma humano.

—La investigación de genes también es imprescindible para el conocimiento del sistema nervioso, ¿qué espectro genético se conoce actualmente?

—Empezamos a conocer muchos genes en especies inferiores y en mamíferos que son responsables de la integridad neuronal, tanto estructural como funcional, y cuya alteración perjudica las funciones cognitivas, pe-

ro hoy por hoy no se puede decir que las funciones superiores del sistema nervioso (memoria, conducta, aprendizaje) dependan de un gen concreto, sino de un amplio conjunto de genes estratégicamente distribuidos en el genoma, de los cuales todavía no conocemos ni el 5 por ciento de ellos. Por eso, la caracterización de la cartografía genética, o el conocimiento de la ubicación de cada gen en el genoma es esencial para luego poder identificar sus funciones y utilizar este conocimiento para diagnosticar enfermedades, mejorar las funciones básicas del cerebro, optimizar el rendimiento cerebral durante el envejecimiento y tratar las enfermedades a nivel etiopatogénico, es decir, determinar sus causas.

—Hoy por hoy, ¿cuántos genes se sabe que actúan en la muerte de las neuronas del Alzheimer?

—Sabemos que en la muerte programada de las neuronas en el Alzheimer y en otras formas de demencia participan más de una docena de genes, distribuidos en distintos puntos del genoma, como son los genes de la presenilina-1 en el cromosoma 14, presenilina-2 en el cromosoma 1, APOE en el cromosoma 18, APP en el cromosoma 21, TAU en el cromosoma 17, o genes alterados en el propio ADN mitocondrial que sólo transmiten las madres. Alteraciones puntuales o asociaciones alélicas (distribución del material genético al azar en un gen) son las responsables de que las neuronas dejen de funcionar y luego mueran.

Lucha contra la demencia

—Cada año aumentan las muertes por Alzheimer y demencia senil en España, ¿luchar contra estas enfermedades exige atacar sus bases genéticas?

—Luchar contra la enfermedad de Alzheimer, igual que luchar contra cualquier otra enfermedad cerebral degenerativa, exige conocer las causas que provocan la muerte prematura de las neuronas. Todas las células de nuestro organismo disponen de un programa genético que las ha-

ce vivir de forma específica en cada tejido minutos, horas, días, meses o años; a excepción de las neuronas, que viven tanto como la propia especie a la que pertenecen. Lo que ocurre en el Alzheimer es una muerte prematura de las neuronas, que empiezan a degenerar una vez que el cerebro deja de madurar a los 20-30 años de vida; y pasan hasta 30-40 años desde que empiezan a morir las primeras neuronas hasta que se manifiesta la enfermedad a partir de los 50-60 años.

—En los últimos años, parece que la estrategia con más resultados ha sido la de conocer las bases moleculares del mal y elegir algunos objetivos químicos, ¿es una alternativa adecuada?

—Una alternativa realista de lucha eficaz contra la demencia en este siglo es la prevención. Si sabemos que la muerte degenerativa de las neuronas tiene una base genética, la solución es proteger a la población con riesgo.

—¿Qué medidas de prevención se están tomando desde los organismos científicos?

"Tengo que reiterar que el Alzheimer es la más discapacitante de todas las enfermedades conocidas y representa un atentado contra la dignidad del hombre"

—El año pasado en Ginebra creamos el primer comité de trabajo para diseñar un plan de prevención contra la demencia en general y la enfermedad de Alzheimer en particular. En este comité estaban integrados todos los entes internacionales de máxima relevancia en la investigación del Alzheimer y decidimos implementar dos estrategias. Una estrategia masiva para la población senil, definiendo parámetros genéricos de riesgo que perjudican el funcionamiento del cerebro en la vejez, desde causas o riesgos cerebrovasculares directos (infartos, derrames, etc.) hasta factores de riesgo periférico que contribuyen a lesio-

nar el cerebro. La otra estrategia es selectiva, centrada en la población con riesgo de padecer Alzheimer, es decir los hijos de aquellas familias en las cuales un progenitor padece o ha padecido Alzheimer. En este colectivo se ha diseñado un plan de prevención genético que ya es operativo en muchos países, y por supuesto en España.

Difícil curación

—Teniendo en cuenta que en el año 2025 la población de ancianos será el doble que la actual, ¿qué panorama realista se presenta en el futuro con respecto al Alzheimer?

—Una vez establecido, el Alzheimer difícilmente puede ser curado, porque cuando se instaura la enfermedad, con su pérdida de memoria, sus trastornos de conducta y su discapacidad funcional, son tantos los millones de neuronas que ya han muerto, que es prácticamente imposible que un medicamento sea capaz de restaurar o sustituir la función de las neuronas muertas. Por eso la clave de la lucha para el Alzheimer es evitar que las neuronas mueran me-

diante un plan preventivo de actuación muy anterior a la aparición de los síntomas. Una vez instaurados, no queda más remedio que hacer un tratamiento, generalmente poco eficaz, aunque con algunas estrategias multifactoriales modernas ya es posible enlentecer el curso de la enfermedad, mejorar la calidad de vida del enfermo y su familia, y reducir costes sociosanitarios por discapacidad.

—Teniendo en cuenta que el Alzheimer tiene algunos aspectos en común con otras enfermedades como el Parkinson, algunos científicos han anticipado que contaremos con medicamentos de amplio espectro,

RAMÓN CACABELOS

¿cuál es su opinión?

—La solución a problemas degenerativos del cerebro no pasa por una farmacología polivalente sino por una farmacogenómica altamente específica y molecular. En el caso de las enfermedades degenerativas, lo que buscamos (Parkinson, Alzheimer, Huntington, etc.) con la farmacogenómica es dar medicamentos específicos a los cuales sean sensibles aquellos segmentos del genoma que queremos tratar. Ya estamos desarrollando microchips de ADN y kits genéticos orientados a este fin.

—¿Somos todos igual de vulnerables ante el Alzheimer?

—No hay dos seres humanos que seamos igualmente vulnerables al Alzheimer o a ninguna otra enfermedad, porque todos tenemos unas características genómicas diferentes. Aunque todos estamos expuestos a la meningitis, a la tuberculosis o al Sida, afortunadamente no todos los seres humanos que tienen contacto con los agentes infecciosos responsables de estas enfermedades acaban desarrollando la infección; y esto se debe también a las características genéticas de cada individuo. Hay mujeres en Sudáfrica que son VIH+, que han tenido contacto con el virus del Sida, y que no desarrollan la enfermedad porque en un segmento concreto de su genoma disponen de un mecanismo protector frente a su invasión vírica.

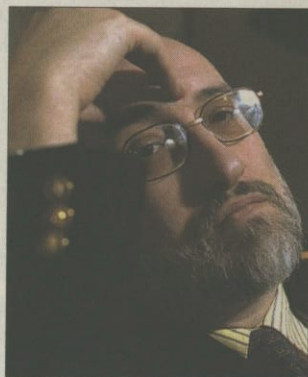
—Ha dicho en varias ocasiones que es más importante investigar el Alzheimer que el Sida, ¿es cierto que, de generación en generación, se van adelantando los síntomas de esta enfermedad?

—Yo nunca he manifestado que una enfermedad sea más importante que otra. Todo ser humano enfermo es igualmente relevante para mí. Lo que sí he manifestado es que hay enfermedades sociosanitarias y socioeconómicamente más relevantes. Y en este contexto tengo que reiterar que la enfermedad de Alzheimer es la más discapacitante de todas las enfermedades conocidas; y representa un atentado contra la dignidad del hombre. ¿Cree usted que puede existir una enfermedad más cruel que aquella que arruina tu memoria, dejándote sin pasado, impidiéndote vivir orientado en el presente, y aboliendo la posibilidad de un futuro? Mi insistencia en "evangelizar" sobre la investigación del Alzheimer radica precisamente en el conocimiento de las

bases genéticas de la enfermedad y en la posibilidad de privar a las generaciones futuras de una vida trágica. En el 50 por ciento de los casos de Alzheimer en los que la enfermedad se asocia a más de dos genes, generación tras generación la expresión de la enfermedad podría ir anticipándose unos 5-10 años en cada generación. Esto me parece terrible y creo que el gesto de mayor honestidad científica que podemos hacer es buscar la forma de interceptar la enfermedad para que la envolvente degenerativa no se perpetúe en las familias.

—¿En qué aspectos debe centrarse esa prevención?

—Además de los panoramas preventivos basados en la epidemiología genética, hace falta difundir programas de educación y apoyo social para no crear alarmas innecesarias. La peor alarma y el peor servicio que



Ramón Cacabelos, doctor en Medicina por la Universidad de Santiago y de Ciencias Médicas por la Universidad de Osaka (Japón), así como profesor del Departamento de Neuropsiquiatría de esta universidad, es actualmente director General del CIBE (La Coruña), donde lidera los departamentos de Neurogerontología Humana y el Centro de Biotecnología. Es coordinador General del European Dementia Network y miembro del Comité Internacional para programas de I+D de Alzheimer, así como miembro fundador del Plan de Prevención Mundial de esta enfermedad. Ha realizado más de 400 contribuciones científicas en revistas españolas y extranjeras, y ha publicado once libros.

se puede hacer a la población es emitir juicios basados en la especulación o transmitir mensajes confusos o a medias, a los cuales suelen ser proclives políticos y especuladores de dentro y fuera del sistema. La autoridades sanitarias deberían nutrirse del conocimiento que aporta la ciencia plural y no guiarse por criterios de conveniencia basados en el reparto de poder o en la política de contentar a todos. Generalmente, la ciencia y el progreso suelen molestar a muchos porque ponen en peligro la estabilidad del inmovilismo o la comodidad de los sistemas, sobre todo cuando estos son monopolios del Estado, como nuestra sanidad nacional.

Una respuesta eficaz

—¿Cree que España está preparada para atender a estos enfermos y abordar las mínimas necesidades preventivas?

—No es un problema de estar o no preparados. Hay que dar una respuesta eficaz. Irremediamente, un Estado moderno tiene que estar preparado para luchar con eficacia frente al tercer problema de salud que representa la demencia en el mundo desarrollado. El Estado español y los responsables de la salud nacional no pueden ignorar ni responder con negligencia a las necesidades de medio millón de ciudadanos potencialmente afectados o de más de un millón de españoles potencialmente a riesgo, como son los hijos de los que hoy padecen la enfermedad. Una enfermedad de estas características y las familias involucradas no pueden recibir el trato irreverente que, por ejemplo, el Estado ha dado a las víctimas del aceite de colza o de algunos desastres naturales que todavía coletean en nuestra vergüenza nacional.

—Aparte de los médicos, ¿qué otros colectivos deberían estar implicados en esta tarea?

—Absolutamente todos. La familia, porque tiene que detectar los síntomas y buscar ayuda. Los médicos de cabecera, porque son el primer eslabón al que recurre la familia en busca de orientación. Los especialistas, porque son los que tienen la obligación de establecer un diagnóstico precoz e instaurar un tratamiento. Los científicos, porque son la piedra angular del conocimiento que tiene que trascender y convertirse en ciencia aplicada al servicio de las necesidades de la población.

La sociedad, porque los fondos necesarios para investigación, asistencia sociosanitaria y programas de apoyo tienen que proceder de nuestro sentimiento de solidaridad responsable. Los políticos y administradores de la salud, porque tienen que regular, rodearse de expertos, libres de conflictos de interés, e impulsar programas nacionales de concienciación social. Las universidades y colectivos profesionales, porque tienen que educar y transmitir conocimiento al personal médico. Las entidades financieras, fundacionales y grupos de poder, porque deben mentalizarse para poner recursos a favor del progreso científico y del bienestar social. Y, por supuesto, los medios de comunicación.

—Recientes investigaciones apuntan a que la ciencia se ha propuesto hallar la píldora de la juventud, ¿cree que es un buen camino?

—El interés por el envejecimiento es tan antiguo como la humanidad, pero nunca la ciencia ha dispuesto como ahora de instrumentos y estrategias para empezar a entender las bases biológicas y genéticas de la senilidad. Tampoco jamás la especie humana alcanzó las tasas de esperanza de vida que hoy logramos en nuestro planeta. Nunca han sido tan evidentes y tan alarmantes las enfermedades asociadas a la vejez como ahora; ni nunca se pudo comprobar de forma tan dramática que lo que más puede arruinar el futuro de un país es la discapacidad de sus ciudadanos. Por todo ello, investigar las claves de la vejez, para neutralizar o minimizar sus efectos sobre la salud y el bienestar humano, no es una moda, sino una necesidad imperiosa. Y es obligación y responsabilidad de nuestra generación afrontar este conocimiento con los recursos técnicos y humanos de que dispone la ciencia actual. Lo que no debiera permitir la sociedad es que el interés limpio de la ciencia se ensucie con los intereses bastardos de quienes pretenden convertir los problemas de la vejez en un circo de calamidades o en un mercado alienante basado en el principio de la discapacidad irremediable que atenaza al colectivo senil, haciéndolo vulnerable a la manipulación sociopolítica y al comercio de recetas milagrosas que luego se convierten en supervivencias miserables y humillantes.

Jorge ALCALDE

CHALECO SALVAVIDAS

Un esquiador y un psiquiatra han desarrollado el chaleco Avalung, el primero diseñado para socorrer al esquiador en caso de quedar sepultado por una avalancha de nieve. A través de un tubo que sale del collar del chaleco, se podrá aspirar por la boca el aire de la nieve que la víctima de la avalancha tenga a su alrededor, y para evitar el dióxido de carbono, se expulsa por unas salidas abiertas en la espalda del chaleco. La víctima podrá respirar sin problemas unos 70 minutos, tiempo suficiente en la mayoría de los casos para ser rescatado. El precio del chaleco es de 200 dólares (unas 32.000 pesetas) y se puede adquirir en www.avalung.com.



GPS EN EL RELOJ

Perdersse en algún remoto lugar del planeta es cada vez más difícil gracias a las últimas tecnologías desarrolladas en GPS. La empresa relojera Casio ha sido la primera en incorporar este sistema de navegación que funciona vía satélite, en un dispositivo electrónico tan pequeño como es un reloj. La utilidad del minúsculo GPS hace de este reloj una herramienta perfecta para practicar ciclismo de montaña y otros deportes de rutas complicadas sin riesgo de perder la ruta, ya que el reloj informa de la longitud y la latitud de la dirección y las distancias a diferentes puntos. Se puede comprar en el web www.casio.com y su precio varía entre los 500 y 600 dólares (80.000 y 96.000 pesetas).



DOS PC'S EN UNO

El ThinkPad 570 de IBM es una de las revoluciones tecnológicas en PC's. Mediante el desarrollo del UltraBase, un ordenador portátil se convierte en pocos segundos en uno de mesa, con toda la potencia y accesorios de éste. La base puede ser configurada con diversas opciones, incluyendo CD-Rom y un disco duro alternativo. Pero en el momento de viajar con el PC, no hay más que desenganchar el teclado de la base y queda listo para llevar encima.



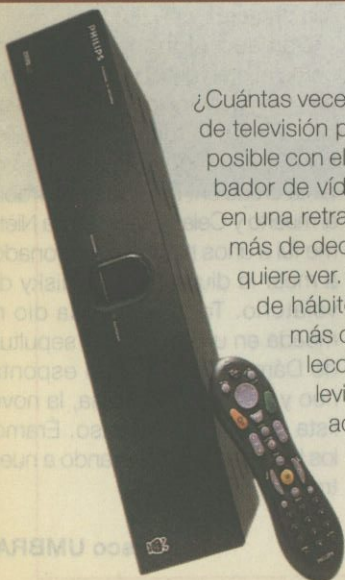
AURICULARES SIN BARRERAS

Al contrario de otros auriculares inalámbricos con límite de movimientos, que sólo permiten moverse dentro de una misma habitación, los nuevos inalámbricos RE Spectrum System son capaces de recibir señales del equipo de música, la televisión, el vídeo o la radio incluso con paredes, puertas y techos de por medio, con lo que se podrá pasear por la casa tranquilamente, trabajar en el jardín o en el garaje sin miedo a perder la señal ni a que el sonido se vea afectado. La pila que incorpora tiene capacidad para un uso de 120 horas, con una frecuencia de ente 20 y 2.000 Hz. Se puede adquirir en www.edgeco.com.



VÍDEO EN DIRECTO

¿Cuántas veces se ha querido detener un programa de televisión porque suena el teléfono? Esto ya es posible con el TiVo, una especie de disco duro grabador de vídeos, que permite apretar el "pause" en una retransmisión televisiva en directo, además de decidir por el usuario qué es lo que éste quiere ver. Esto lo consigue mediante el estudio de hábitos, cuanto más se vea la televisión más conocimientos tendrá el TiVo para seleccionar programas. Mientras se ve la televisión, el TiVo mantiene constantemente activo un grabador de 30 minutos, así que siempre se puede apretar el botón de pausa y seguir viendo el programa unos minutos después. Se puede adquirir en www.tivo.com.



CÁMARA IRROMPIBLE

Encerrada en una cápsula metálica de cuerpo oval, fabricada a prueba de golpes, la Minolta Vectis 2.000 no tiene el aspecto de una cámara de fotos. Pero apartando el estuche protector, todo adquiere su sentido. Esta ligera y pequeña cámara tiene un zoom de doble aumento y el flash automático se levanta como una pestaña al abrir la cápsula. Una vez cerrada, se puede guardar en el bolsillo o el equipaje sin miedo a que se deteriore por los golpes. Se puede adquirir en www.minoltausa.com.



A UN RÍO LE LLAMABAN DÁMASO

Dámaso Alonso era vecino mío en Costa Fleming y algunas tardes me invitaba a cubata con chicas. Quiero decir que el cubata lo ponía él y las chicas eran las que pasaban por la calle, al otro lado de la verja. "A un río le llamaban Dámaso".

—¿A usted no le gusta ver pasar las chicas, Umbral?

—A mí me encanta ver pasar las chicas, Dámaso.

—Pues entonces aquí vamos a estar muy bien.

A Dámaso le había mandado el médico pasear mucho, y se daba muchas vueltas al barrio, de paso que hacía recados. Yo me lo encontraba en todas partes: en el Banco, en la panadería, en la imprenta... Dámaso, por las mañanas, salía a pasear, en el buen tiempo, como si fuese a la Academia. Pero a una Real Academia del XIX. Sombrero, cuello duro, chaleco, todo. Luego, a medida que daba vueltas al barrio, subía el sol a su sitio y él empezaba a sudar, se iba desamarrando de cosas. El cuello, la corbata, la chaqueta, el sombrero... Algunas veces subía a casa, a mediodía, cuando estábamos comiendo, y me llevaba todos sus libros dedicados. Por ahí se veía la frustración poética de Dámaso Alonso, que es el hombre más inteligente del 27, pero dudoso poeta, por más que quieran salvarle en mogollón. Él fue el gran crítico y desempedrador de Góngora, que sirvió a aquellos poetas jóvenes una vanguardia que venía de atrás, pero de poeta poco.

Sin él no hubiera sido posible el 27, por el mundo que alumbró. Con él, tampoco. Aquellos hombres necesitaban a Dámaso como se necesita la droga. Él les surtía de sueños gongorinos: "Mariposa en cenizas desatada..."

Gracias a Dámaso, que hizo de sacristán sabio, al 27 se le aparece Góngora, que está incluso en el primer Guillén. Ya he citado en este libro un ejemplo máximo: "Óperas de incógnito". Pero Dámaso, inevitablemente, también quería ser poeta, como el pintor necesita ser el pintor, el protagonista, y acaba metiéndose en el cuadro (Velázquez). *Hijos de la ira* es un



Dámaso ha quedado como el gran crítico del 27. No hay una gran generación sin un gran crítico. Azorín lo fue del 98. Alguien tiene que poner orden y origen en tanta creación

libro que quiere estar al día, al viento airado de la posguerra, pero me lo dijo otro gran amigo suyo, otro gran poeta:

—Llama "hijos de la ira" a sus pequeños pecadillos, una masturbación, un pellizco.

Efectivamente, en cuanto a pecados no era Baudelaire. Ni en cuanto a Alejandrinos. Pero un sabio como él, recebado de los clásicos, no podía caer en una poesía erudita, y entonces se fue al extremo opuesto, "los puñeteros mosquitos". Por más que se empeñe, los mosquitos no son hijos de la ira, ni siquiera en agosto. Por otra parte, Dámaso veía venir la poesía social y se apuntó el primero. Es aquello de André Gide:

—¿Por qué se empeña usted, maestro, en que la juventud corra detrás de usted?

—Soy yo el que corre detrás de la juventud.

Dámaso se puso delante con su libro para que la juventud corriese detrás de él, pues ya la veía correr.

Pero su poesía es mala, incluso

poesía prosaica (otros la hicieron buena). Dámaso es un gran prosista crítico, narrativo de la literatura, irónico y lleno de gusto ensayístico, pero la poesía no le sale ni en prosa. Buen engaño es eso de la poesía en prosa. Ahí caen todos los que no son poetas y creen que la poesía en prosa es un pantano.

Claro que Dámaso ha hecho también otros libros, otros versos. Así, el soneto *Oración por la belleza de una muchacha*. Sería un bello soneto si no aportase moraleja. La moraleja es que Dios, que hizo una criatura perfecta, no la hizo eterna. Y esto, en pleno 27, que había huído siempre de toda enseñanza moral.

Le dí a leer mi novela *Los males sagrados*.

—Está muy bien eso, Umbral, pero no se sabe cuál es la edad exacta del protagonista.

Mi primer juego, como novelista, era haber mantenido ambigua, dentro de unos límites, la edad del niño/adolescente. Esto me permitía ciertos juegos poéticos con el tiempo, pero Dámaso no se había

enterado. O no era lector de novela o no entendía la poesía fuera de un soneto, el suyo, tan didáctico. Hasta que un día se murió en su chaletito, rodeado ya de rascacielos, como el de *La muerte de un viajante*, más los restaurantes japoneses y los bingos. Al velatorio fui con Cela, que le pegó una bronca a Alvear por no haber llevado bien el protocolo de la muerte. Cela venía con el Nobel entre las manos y un sombrero negro, duro, que se había comprado para el frío de Estocolmo. Alberti, de gorra marinera, me pidió que le presentase a Cela, y éste, de costadillo, le ofreció dos dedos, "cómo estás, Rafael". Rafael había dicho en la prensa que Cela era un poco joven para el Nobel. Manda huevos.

Como los muerteros tardaban en venir, a Dámaso le rezaron un rosario. Alberti y yo, como no teníamos rosario, anduvimos barzoneando por el huerto. Cuando se llevaron el cadáver, Cela me invitó a llevarme al cementerio en un taxi. Por el camino me dijo que al día siguiente, que había junta, le iban a oír:

—Pero es que mañana es lo mío, Camilo, mi candidatura.

Se quedó callado. Ahora cuenta que nos barrieron en las votaciones. A él le habrían barrido aunque presentase a Larra. Primero les había breado bien breados. Delibes le dijo a Laín:

—Umbral tiene que ser académico.

—Sí, ¿pero por qué a la primera? Su candidato, Sampedro, lo fue a la primera.

Dámaso Alonso ha quedado como el gran crítico del 27. No hay una gran generación sin un gran crítico. Azorín lo fue del 98. Alguien tiene que poner orden y origen en tanta creación. Mientras enterraban al muerto y Cela reñía a García Nieto, me fui a unos nichos abandonados a mear la diuresis del Whisky del velatorio. Toda la prensa dio mi meada en un nicho. A la sepultura de Dámaso se cayó un espontáneo y casi se cae Eulalia, la novelista esposa de Dámaso. Éramos los hijos de la ira enterrando a nuestro padre.

Francisco UMBRAL

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

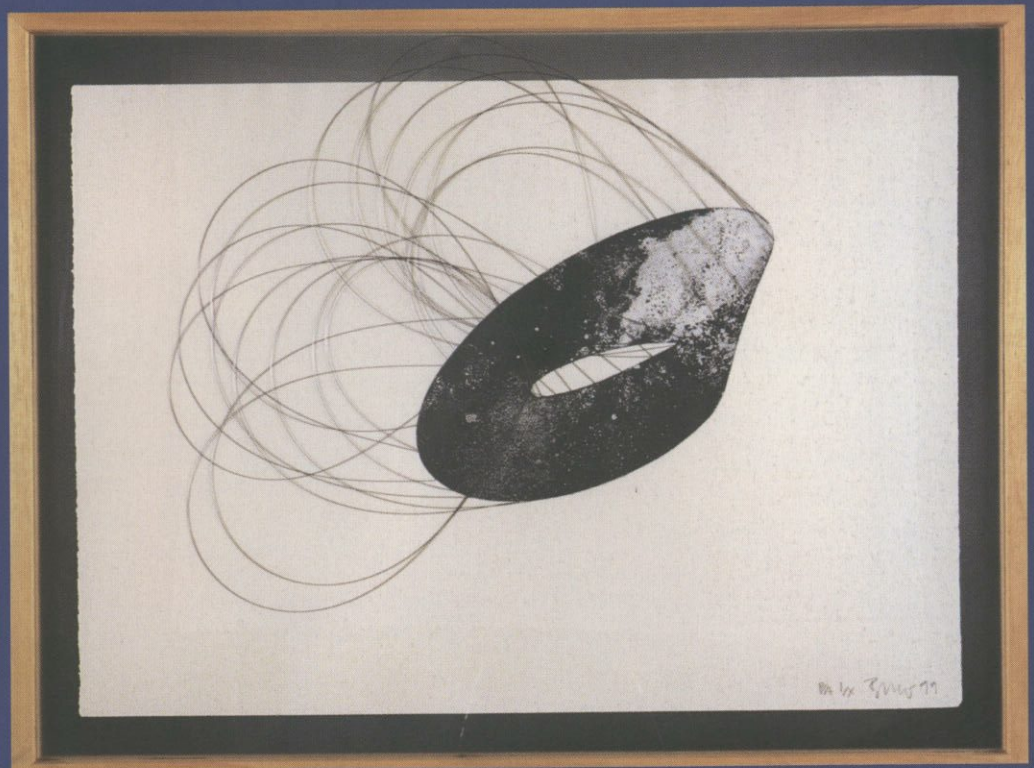
CALCOGRAFÍA NACIONAL, Madrid
febrero / marzo del 2000

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.

AHORRAR SEGÚN OTROS OPERADORES:

Ahorrar es **reducir los precios.**

AHORRAR SEGÚN TELEFÓNICA:

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

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



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