

EL CULTURAL

20-26 de febrero de 2000

**EL FUTURO DE LA
GLOBALIZACIÓN, A DEBATE**

**CINCO SIGLOS DE ARTE
MANUSCRITO**

**“BLANCO SOBRE
BLANCO” DE MALEVICH,
POR JOHN MILNER**

EL MIÉRCOLES, EN EL REAL

EL QUIJOTE DE HALFFTER

EL MUNDO

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

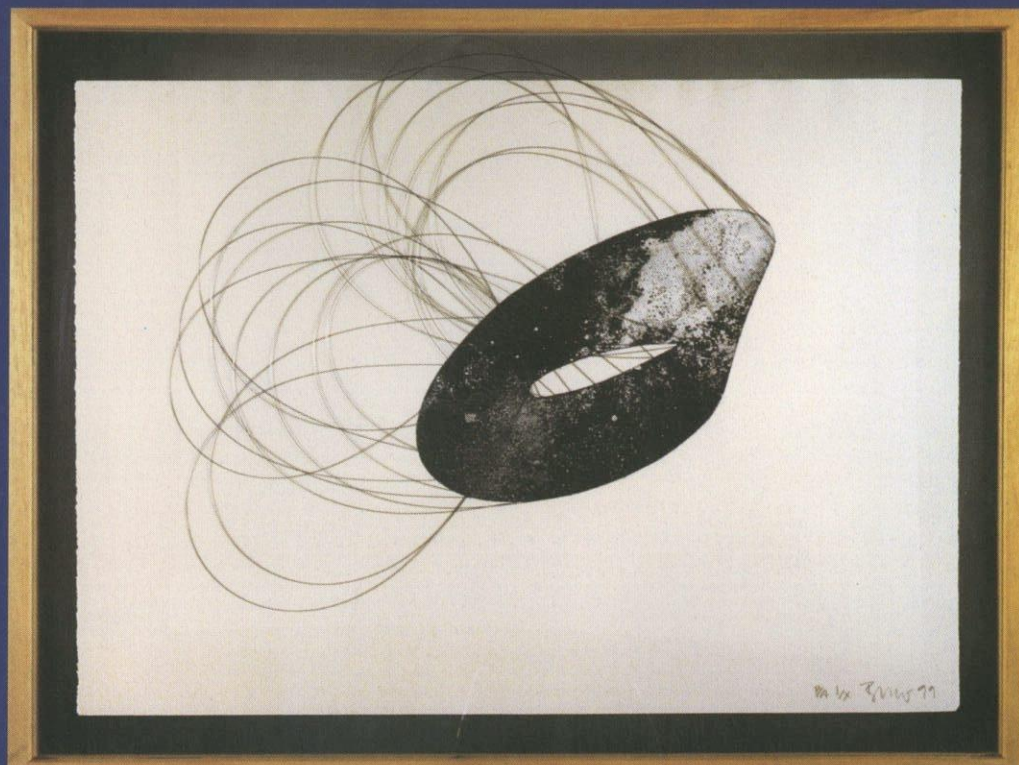
CALCOGRAFÍA NACIONAL, Madrid
febrero / marzo del 2000

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



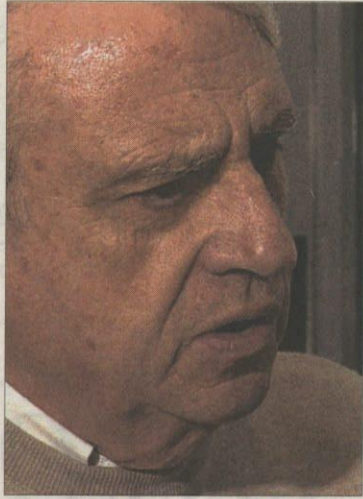
Blanca Muñoz. "Nueva geometría en la nebulosa de Orión". Premio Nacional de Grabado 1999.



PHILIP MORRIS COMPANIES INC.
NEW YORK

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

EN TORNO A DON QUIJOTE



MERCEDES RODRÍGUEZ

Me resulta muy difícil pensar en una música y realizar una partitura que esté “al servicio de...” Siempre he pretendido hacer una música que fuese la principal y única materia para establecer una comunicación con el espectador-oyente. Música que crease la suficiente información para establecer esa comunicación sensible, comunicación que está mas allá de todo su significado, toda razón y toda lógica que no surja de su propio “de suyo”, como nos enseñó a decir Zubiri.

He escrito muchas obras sobre textos religiosos y profanos para voces solistas o conjuntos corales. Ahora bien, siempre la palabra, el texto fue para mí el punto de partida para crear una dimensión superior, donde esa palabra se integra y en la que no iba a ser necesario su total reconocimiento como tal. Crear una dimensión en la que se fundiesen en una “semántica superior”, en la que los sonidos ordenados de la música y la fonética de la palabra tuviesen la función de sugerir antes que de narrar.

El libro simboliza para mí el exponente máximo de nuestra cultura. Al no ser naturaleza es sólo fruto del saber y del ingenio. Por él podemos conocer y gozar, mantener viva, criticar y, desde su conocimiento hacer posible la lógica evolución de la cultura en el tiempo. Las acciones de su expurgo, censura. Prohibición y quema son también el exponente máximo de la barbarie, ya que siempre se realizan en paralelo con los actos de la eliminación violenta de seres humanos. Nada mejor que *El Quijote* para intentar la aventura de exponer estas ideas y sirviéndonos de él, poder crear un espacio viviente —la escena y la orquesta— en el que toda la carga de utopía, cultura, razón, sensibilidad, logos, pathos, belleza, tradición y un larguísimo etcétera que contiene ese libro, se hiciese realidad. Con una música en que la palabra estuviese integrada según mis conceptos y que crea el tiempo real de una

representación; con una acción que crease una tensión dramática perceptible, tanto por los sonidos como por los gestos, las luces y el decorado, intente presentar un producto estético de nuestro tiempo en el que la ética estuviese en todo instante presente.

No es éste el lugar para analizar la técnica musical que me ha servido para plasmar sobre el papel unas ideas que están en el tiempo y que encuentran sus límites en la banda física del espectro sonoro de lo audible, pero que se ven ampliadas al afectar al complejo mundo de la percepción y sensibilidad humanas. No obstante, y a pesar de los muchos elementos que aquí se han puesto en juego, quiero significar que el fundamento sobre el que se integran todos ellos ha sido el “hilo conductor” de la música.

Soy consciente de que al oyente que por vez primera se presente ante mi *Don Quijote* los procedimientos técnicos le pasarán desapercibidos como otras muchas cosas que pertenecen al complejo de la elaboración de una obra del ingenio. Lo mismo que para quien contempla por vez primera la fachada de poniente del Monasterio de El Escorial no percibe los sistemas que dan unidad y variedad a la ordenación de los espacios y huecos de las líneas de ventanas; no es capaz de captar, a primera vista, la trama geométrica que sitúa los volúmenes en el espacio de un cua-

He querido que el universo sonoro de mi Don Quijote parta de mi forma de ser compositor. Cada sonido, silencio, cada palabra puede percibirse como un intento para establecer una comunicación sensible con el espectador

dro de Velázquez, El Veronés, Tintoretto o el Greco y no aprehende el orden estructural de un primer tiempo de sonata, una fuga o un rondo. Ahora bien, esto no quiere decir que estos órdenes no estén ahí creando la cohesión interna de la obra desde su estado inicial. Son procedimientos de los que se sirve todo pintor, arquitecto, literato o músico para no crear su obra sólo en función de un pathos sensible sino también para hacer intervenir en ella el logos racional con el que, en su justa proporción se conforma toda obra de Arte. El espectador puede que no sea consciente en el momento de la percepción de un producto artístico de toda la base racional sobre la que se asienta el mismo, ni le hace falta para su completa aprehensión. Ahora bien, el oyente sabe por intuición que una obra de Arte no puede ser simplemente producto del capricho o de las frívolas ganas de llamar la atención de su autor, ya que esto no bastaría para situar la creación artística como la actividad fundamental sobre la que se asienta la convivencia de una sociedad civilizada.

He querido que el universo sonoro de mi *Don Quijote* parta de estos principios fundamentales de entender mi forma de ser compositor, Cada sonido, silencio; cada palabra, estructura, color, volumen puede percibirse como un intento para establecer una comunicación sensible con el espectador en el momento de la vivencia de mi obra, en el momento del “ahora” de su representación. Pero al mismo tiempo todo ello puede ser analizado co-

mo el producto racional de un proceso de creación en el que intervienen muchos de los elementos que estructuran y caracterizan la singularidad del tiempo en que han sido creados.

De no haberlo hecho así hubiese cometido por mi parte una frivolidad imperdonable al haber pretendido traer el mito quijotesco y todo lo que este representa en la cultura universal, para reencarnarse y revivirlo sobre un escenario de ópera en el momento que finaliza un siglo y comienza un nuevo milenio.

Haber encontrado en el mito de Don Quijote y en el conjunto de símbolos que éste representa un todo en el que hago intervenir a Cervantes y su circunstancia, haber encontrado en este vasto mundo de imaginación y realidad un pretexto para sugerir al espectador una serie de conceptos para mí fundamentales, sin necesidad de tener que ser narrados para su aprehensión, resolvió mis dudas estéticas como músico ante la creación de una ópera y mis preocupaciones éticas como hombre de mi tiempo. Ahora sólo me queda la esperanzada duda de saber si he acertado. No puede quedar en el tintero mi agradecimiento a Caja Duero, al Teatro Real, a los cantantes —solistas y coro— a los profesores de la orquesta y a su director, al director de escena y a cuantos han intervenido para dar vida a una partitura compleja y difícil e identificarse con esta nueva aventura quijotesca que “hoy estamos atendiendo”.

Cristóbal HALFFTER

Agotadas dos ediciones
La tercera está ya a la venta

PLAZA  JANÉS

LUIS MARÍA ANSON

ANTOLOGÍA
de las
MEJORES POESÍAS

de
Amor

en
LENGUA ESPAÑOLA

PLAZA  JANÉS

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

PROVERBIO

PORTADA: CRISTÓBAL Y PEDRO HALFFTER, FOTOGRAFIADOS POR MERCEDES RODRÍGUEZ. PRIMERA PALABRA, POR CRISTÓBAL HALFFTER **3 LETRAS**

GÜNTER GRASS: ARTÍCULOS Y OPINIONES **9** FRANCISCO UMBRAL: EL SOCIALISTA SENTIMENTAL **13** PABLO D'ORS: EL ESTRENO **14** KATHERINE MANSFIELD: CUENTOS COMPLETOS **17** LUIS ESCOBAR: EN CUERPO Y ALMA **18** LA GLOBALIZACIÓN, A DEBATE **20-23** JULIÁN MARÍAS: SER ESPAÑOL **27** ÚLTIMA PALABRA: JOSÉ MARÍA

MERINO **28 ARTE** SIGMAR POLKE, LOS ESTRATOS DE LA PINTURA **30-31** LA MAGIA DEL LIBRO ILUMINADO **32-33** ALFREDO ALCAÍN **35** COLECCIÓN SANDRETTO **37** FRANCESCO CLEMENTE **40-41** "BLANCO SOBRE BLANCO", DE

MALEVICH **42-43** SUBASTAS **44-45** ISOZAKI, EL ESPACIO METAFÓRICO **46** **TEATRO** ENTREVISTA CON BENET I JORNET **48-49** EL PAYASO SLAVA

LLEGA A ESPAÑA **50-51** FERNÁNDEZ-LERA Y ORTIZ DE GONDRA ESTRENAN EN LA ALTERNATIVA **52-53** TEATRO DEL TEMPLE PRESENTA "BUÑUEL, LORCA,

DALÍ" **54 CINE** ENTREVISTA A DIANE KEATON **56-57** CARTAS DE LUIS BUÑUEL A LEÓN SÁNCHEZ CUESTA **58-59** WARHOL, EN LA FUNDACIÓN TÀPIES.

"EL MIRÓN IMPÁVIDO", POR JORGE BERLANGA **60-61** ÚLTIMO FILME DE GIUSEPPE TORNATORE **62** **MÚSICA** "MISSA SOLEMNIS" EN VALENCIA Y MADRID,

POR GARCÍA NAVARRO **64** MÚSICA ANTIGUA EN SEVILLA **65** EL "DON QUIJOTE" DE CRISTÓBAL HALFFTER **66-71** ENTREVISTA A AQUILES MACHADO **72** DISCOS **73**

RADIO Y TV **74** **CIENCIA** CIRUGÍA LÁSER. LA OFTALMOLOGÍA TALLA LA CÓRNEA **76-78** "EL ENFOQUE ADECUADO", POR ALFREDO DOMÍNGUEZ **79**

INVENTOS **80** PREMIOS **81** LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL **82**

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

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

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

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

Ilustración

Julián Grau Santos

Críticos

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

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

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

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

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

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

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

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

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

Invitamos a nuevas instituciones y particulares a cooperar con nosotros.



FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

MUSEO DEL PRADO. Ruiz de Alarcón, 21 bajo

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

E-mail: famprado@canaldata.es

FUKUYAMA, HOBSBAWM, GARTON ASH, LUTTWAK, HASSNER
Y COOPER DEBATEN SOBRE LA GLOBALIZACIÓN

QUÉ PASARÁ MAÑANA



"Nature/culture" (1998),
de Chris Drury

LETRAS

Günter Grass: Artículos y opiniones⁹ Emilio Prados:
Poesías completas¹⁰ Umbral: El socialista sentimental¹³
Pablo d' Ors: El estreno¹⁴ Katherine Mansfield: Cuentos
completos¹⁷ La globalización a debate²⁰⁻²³ Julián
Marías: Ser español²⁷ Última palabra: J. M^a Merino²⁸

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	1	16
2 Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	2	12
3 Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	4	13
4 Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	5	15
5 Madera de Boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	8	19
6 El amante lesbiano	José Luis Sampedro	Plaza & Janés	10	2
7 Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	3	16
8 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	6	9
9 Veronika decide morir	Paulo Coelho	Planeta	-	1
10 El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	-	1

NO FICCIÓN

1 Lo es	Frank McCourt	Maeva	1	13
2 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	3	6
3 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	2	6
4 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	5	18
5 Carlos V, el César y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	4	7
6 Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	6	20
7 Estupidario. Antología del disparate	R. Gabilondo/Del Val/Zumeta	Aguilar	7	7
8 Caminando por Roma	Paloma Gómez Borrero	Plaza & Janés	10	4
9 La sección femenina	Luis Otero	Edaf	9	9
10 Presidentes	Victoria Prego	Plaza & Janés	-	1

BOLSILLO

1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	21
2 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	4	17
3 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	6	20
4 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	3	21
5 El círculo mágico	Katherine Neville	Ediciones B	10	5
6 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	5	20
7 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	2	19
8 El Club Dumas	Arturo Pérez Reverte	Alfaguara	7	18
9 El Aleph	Jorge Luis Borges	Alianza	8	16
10 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	9	17

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	21
2 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	2	21
3 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	3	21
4 La melancólica muerte del chico...	Tim Burton	Anagrama	-	1
5 Obras completas	Paul Celan	Trotta	8	4
6 Poesía amorosa	José Caballero Bonald	Renacimiento	10	10
7 Vida	José Hierro	Aguilar	9	5
8 El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	7	21
9 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	5	19
10 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	6	8

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	2	19
2 Comida amiga	M ^a José Roselló	Plaza & Janés	3	11
3 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	1	16
4 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	4	12
5 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	5	7
6 Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A. libros/Integral	8	8
7 Duérmete niño	Estivill/De Bejar	Plaza & Janés	6	18
8 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	10	11
9 Guía Campsa	VV.AA.	Campsa	9	17
10 Gramática descriptiva de la lengua	Bosque/Demonte	Espasa Calpe	7	14

Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitat. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimes. Bilbao: Casa del Libro, Verdes. Burgos: Manel. Cáceres: Cerezo. Cádiz: Manuel de Falla. Castellón: Plácido Gómez. Ceuta: González Gallardo. Ciudad Real: Manantial. Córdoba: Luque. La Coruña: Arenas. Cuenca: Juan Evangelio. Gerona: Pla Dalmau. Gijón: Paradiso. Granada: Continental. Guadalajara: Cobos. Huelva: Saltés. Huesca: Casa de las Novelas. Jaén: Metrópolis. Gutiérrez. León: Pastor. Logroño: Santos Ochoa. Lugo: Souto. Madrid: Antonio Machado, Braper, Casa del Libro, El Corte Inglés, FNAC, El Galeón. La mar de letras, Manzano, Rubiños, Vips. Málaga: Rayuela. Melilla: Mateo. Murcia: González Palencia. Oviedo: La Palma. Palencia: Alfaz. Palma de Mallorca: Signo. Las Palmas: Canaima. Pamplona: Gómez, Universitaria. Pontevedra: Seoane. Salamanca: Cervantes, Plaza Universitaria. Santa Cruz de Tenerife: La Isla. Santander: Estudio. San Sebastián: Internacional, Zubieta. Segovia: Vallés. Sevilla: Lázaro, Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojalabranca. Valencia: París-Valencia, Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

ALEMANIA

- 1 Fortunas Toechter**
Isabel Allende (Suhrkamp)
- 2 Der Medicus von Saragossa**
Noah Gordon (Blessing)
- 3 Hannibal**
Thomas Harris (Hoffmann und Campe)
- 4 Mein Leben**
Marcel Reich Ranicki (DVA)
- 5 Christiane und Goethe**
Sigrid Damm (Insel)

ARGENTINA

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

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Lion's Game**
Nelson DeMille (Warner)
- 2 Timeline**
Michael Crichton (Knopf)
- 3 False Memory**
Dean Koontz (Bantam)
- 4 Tuesdays with Morrie**
Mitch Albom (Doubleday)
- 5 The Rock Says**
The Rock with Joe Layden (Harper Collins)

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 A toi qui n'es pas encore né(e)**
Albert Jacquard (Calmann-Lévy)

MÉXICO

- 1 El lado activo del infinito**
Carlos Castañeda (Ediciones B)
- 2 Celebrar el pensamiento**
Ikram Antaki (Joaquín Mortiz)
- 3 Mujeres que corren con los lobos**
Clarissa Pinkola Estés (Ediciones B)
- 4 Los escándalos**
Rafael Loret de Mola (Grijalbo)
- 5 Infantería**
Guillermo Cabrera Infante (F. C. E.)

Medios consultados

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

ARTÍCULOS Y OPINIONES

GÜNTER GRASS

Edición de Luis Meana. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 251 páginas, 2.700 pesetas. **DIÁLOGO SOBRE LA DESMEMORIA, LOS TABÚES Y EL OLVIDO.** Günter Grass y Juan Goytisolo. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 45 páginas, 1.900 pesetas

Luis Meana ha seleccionado y traducido una recopilación de artículos y textos, de diversa procedencia, del escritor alemán y premio Nobel Günter Grass (Danzig, 1927). Ordenados cronológicamente, se sitúan entre los años 1966 y 1999 (el último son las palabras pronunciadas en octubre de 1999, en Oviedo, al recibir el premio Príncipe de Asturias de las Letras).

A lo largo de estas tres décadas, el pensamiento del escritor alemán nunca se ha desligado de un fundamento político. Amigo y admirador del ex presidente Willy Brandt, al que dedica un artículo, se manifiesta socialdemócrata con rotundidad.

Polémico en sus opiniones (por ejemplo, no faltan aquí algunos textos como "Una ganga llamada R.D.A.") contra la reunificación incondicional de las que fueron dos Alemanias, europeísta desencantado del planteamiento reduccionista de Europa, apocalíptico cara al futuro del hombre, defensor de la comunidad gitana, Günter Grass constituye un ejemplo excelente de la vigencia de una literatura racionalista y crítica que enlazaría con el pensamiento enciclopedista dieciochesco.

Desde "Los escritores como buzones en un país sin corte (y su falta de confianza en sí mismos)", el texto más antiguo, hasta "Escribir después de Auschwitz", pieza autobiográfica fundamental para cualquier lector que intente descubrir las entretejas de un escritor que practica otras facetas del arte y que cultivaba la poesía, el teatro y el ensayo; aunque resulte más conocido como novelista.

Rechaza la calificación de "comprometido" que exigiera Jean Paul Sartre, hoy de nuevo en el candelero, porque supone que tales escritores situaron su compromiso por delante de su condición de creadores. Y en la polémica Sartre/Camus se decantará por el último, al tiempo que se mani-



Europeísta desencantado, apocalíptico cara al futuro del hombre, Grass constituye un ejemplo excelente de la vigencia de una literatura racionalista y crítica que enlazaría con el pensamiento enciclopedista dieciochesco

festará contra cualquier veleidad revolucionaria.

Heredero de Theodor W. Adorno, de Alfred Döblin, de Heinrich Boll, orgulloso de haber formado parte del "Grupo 47", protegido por Hans Werner Richter, amigo del "casi inaccesible" Paul Celan, antiautoritario, fundamentará en "Escribir después de Auschwitz" su autobiografía literaria y personal.

Formado en su adolescencia en el pensamiento nazi, combatiente, recluido, tras la guerra, en

un campo de concentración estadounidense, Günter Grass tomará conciencia de la responsabilidad histórica del pueblo alemán al tiempo que irá elaborando su trilogía narrativa y cultivando una poesía y un teatro de denuncia que ha de ser también de expiación.

Otro de sus ensayos fundamentales al respecto será, asimismo, "Chodowiecki, por ejemplo". Intentará definir lo que debe entenderse como "ser alemán" (él que nació en una ciudad, antes

polaca) y reclamará la atención sobre el racismo más o menos soterrado, el peligro del pangermanismo ("la región natural alemana"), la xenofobia, y el silencio culpable de la mayoría de la prensa.

Ocasionalmente se servirá de temas españoles: el *Guernica* de Pablo Picasso, sobre el que escribe un texto implacable o la mención de *Niebla* y de las "nivolas" de Miguel de Unamuno.

Pese a la reunificación, Günter Grass entiende que sobreviven los alemanes de primera y segunda, al tiempo que ataca el nacionalismo que "ha vuelto a despertar en Europa central y oriental, y que, como ya sucedió en el pasado, está impregnado de antisemitismo" (1991) palabras que ahora alcanzan la máxima actualidad.

El *Diálogo entre Grass y Juan Goytisolo* es la transcripción del acto que se celebró el 6 de noviembre del año 1997, en los locales del Círculo de Lectores de Madrid, con motivo del setenta cumpleaños del escritor alemán. Juan Goytisolo coincide con Grass en su inconformismo, en el rechazo de la concepción mercantilista de Europa, en su independencia.

Grass alude al término "antisocial", que se aplicó en Alemania a "aquel que no quiere trabajar", aunque "el antisocial de hoy conduce un Mercedes, asiste al consejo de Administración de Daimler-Benz o de Siemens y se vanagloria ante los accionistas de la empresa de no haber pagado impuestos en Alemania".

Por su parte, Juan Goytisolo entiende que "la sociedad española presenta una imagen de nuevos ricos, nuevos libres y nuevos europeos, y la mezcla de las tres cosas es explosiva". Ambos creadores sintetizan una corriente, cuya influencia en la literatura joven parece, hoy por hoy, escasa, aunque su calado es profundo.

Joaquín MARCO

POESÍAS COMPLETAS

EMILIO PRADOS

Ed. de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira. 2 vols. Visor, 1999. 2.087 págs., 10.000 pesetas

Todos los movimientos literarios tienen un purgatorio para los rezagados, los afines y los de menor cuantía; en el de la generación del 27 se encuentra Prados junto a Altolaguirre, Hinojosa, Moreno Villa o Villalón. En su caso, las causas de ese destino son dos. En primer lugar, su escasa conciencia de pertenencia al grupo, revelada tanto en la célebre fotografía ante la Residencia de Estudiantes, en la que raspó su propia imagen, como en su negativa a aparecer en la antología de Gerardo Diego. En segundo lugar, el hecho de que no publicara libros entre 1927 y 1936, y su trayectoria atípica. Al cumplirse el centenario de su nacimiento se ha celebrado, en Málaga y en la Residencia madrileña, una exposición acompañada de un excelente catálogo; y ha aparecido esta edición, que reelabora la mexicana de 1975-1976, debida a los mismos preparadores. Visor nos ofrece, en la "serie mayor" que la incluye, un producto de notable calidad en papel, impresión y encuadernación, además del indispensable aparato crítico. El joven Prados entró en contacto con la Vanguardia —más allá de lo que pudiera aportarle el Ultraísmo español— en Suiza, París y Friburgo. Eran los años del Creacionismo, de la apoteosis y disolución de Dadá, de la politización del arte en la República de Weimar. Es de suponer que asimilara entonces los tres estímulos que iban a configurar sucesivamente su obra: la búsqueda de la esencialidad expresiva, el compromiso revolucionario y la orientación filosófica del Romanticismo alemán. Al regresar a su ciudad natal, Málaga, fundó con Manuel Altolaguirre la Imprenta Sur y la revista *Litoral*, se convirtió en impresor del 27, colaboró

en el centenario de Góngora. Su obra de la primera época explora la estética del poema puro, la concisión del haikú y un popularismo análogo al de Lorca y Alberti, con indicios del conceptismo y de la reflexión sobre la experiencia y el conocimiento del amor cuya expansión distinguirá sus libros del exilio.

En 1927 entró Prados en una crisis personal y literaria que le impidió publicar los dos últimos libros escritos en aquella década y le hizo sentirse ajeno a la actividad del 27, al considerarla excesivamente estética y conservadora. Buñuel y Dalí tuvieron una actitud similar, de acuerdo con la definición revolucionaria del Superrealismo, y sin duda hubo mucho de ello en Prados, como en Alberti, especialmente cuando el Superrealismo se politiza explícitamente en la época del *Segundo Manifiesto*, cuyos antecedentes aparecen desde 1925 en la revista *La Révolution Surréaliste*, que Prados seguía. A partir de 1930 se convirtió en un poeta comprometido, y adoptó el romance como forma de raigambre popular y capaz de llegar a un público mayoritario de cultura proletaria. *Calendario incompleto del pan y el pescado*, escrito entre 1933 y 1934, se abre con la imagen espectral de un niño muerto en el mar, sobre el que se ciernen la hoz y el martillo como instrumentos de una futura venganza justiciera. Los temas del libro son el hambre, la pobreza y la explotación de pescadores, campesinos y ganaderos; el absentismo, la culpa y la mala conciencia de los propietarios que carecen de amor al mar y al campo pero disfrutan de sus productos sin esfuerzo ni mérito. A la llamada "revolución de Asturias" dedicó poco después *Llanto de Octubre*, y la guerra civil hizo

de él un poeta combatiente, autor de romances de circunstancias sobre los asuntos habituales en el género. En 1937 recopiló su poesía comprometida en *Llanto en la sangre*, editó —con Rodríguez Moñino— el *Romancero general de la guerra en España*, y asistió en Valencia al Segundo Congreso de Escritores Antifascistas, donde presentó, junto a Miguel Hernández, Juan Gil Albert y otros, la "ponencia colectiva" que reclama el compromiso intimista frente al arte de consigna y propaganda. A ello debe el suyo su evidente autenticidad.

El exilio de 1939 llevó a Prados a México, donde trabajó en la editorial Séneca —que publicó la primera edición de *Poeta en Nueva York de Lorca*— y en la revista *Cuadernos Americanos*. *Mínima muerte* (1944) inicia una tercera época, concluida en *Signos del ser* el mismo año de su muerte (1962). Es ahora Prados un poeta metafísico preocupado por la percepción de la propia identidad, la comunicación amorosa o la ficticia pervivencia en la memoria de la realidad sujeta al paso del tiempo. Utiliza tanto las formas heredadas de la poesía cancioneril de los siglos XV y XVI como el poema extenso de verso caudaloso, y extrema la influencia de Juan Ramón Jiménez, que lo acompañó desde sus comienzos. Esta edición tiene el interés adicional de un extenso apéndice (trescientas cincuenta páginas) de dispersos e inéditos, desde la etapa purista hasta 1962, entre los que destacan los poemas de corte superrealista. Ojalá contribuya a conseguirle a Prados —especialmente al último, el mejor y el más difícil— la presencia y la consideración que merece.

Guillermo CARNERO

ARIADNA

(<http://ariadna.cjb.net>)

Finalista en la categoría de mejor página personal en los premios 1998 de la Asociación de Usuarios de Internet de España, esta revista cultural, que no sólo ofrece poesía, realiza una renovación total de sus contenidos literarios de acuerdo con las diferentes estaciones del año. Secciones de prosa, verso, convocatorias, reseñas y artículos... se dan cita en esta web, que invita a participar en ella a todos los aficionados a la escritura. Para ello se actualiza mensualmente con trabajos seleccionados entre los que reciben antes del día 25 de cada mes.

JAMES JOYCE

(<http://www.ariadna.com.pe/ChamberMusic>)

Si bien la entrada es oscura, esta página esconde mucha poesía entre sus redes. Está plenamente dedicada a la faceta poética de Joyce en versión bilingüe —inglés y español. Los admiradores de la obra del autor de *Ulyses* podrán perderse entre más de una treintena de poemas ilustrados, o más concretamente, por los 36 poemas que componen *Música de cámara* (1907), obra que, además, da título a la página.

MÉXICO

(www.columbia.edu/~gmo9/poetry/)

Estupenda referencia para todos los interesados en la poesía mexicana del siglo XX, los que quieran adentrarse en ella no se arrepentirán: Octavio Paz, Alfonso Reyes, Gorostiza, Villaurrutia o Pacheco, entre otros. Ofrece versiones en español, inglés y francés, algunas de las traducciones con sello de garantía (Tablada es traducido por Beckett). También de gran calidad son los "links" de poesía que se proponen, y la completa bibliografía que acompaña la página. Una visita obligada por la poesía contemporánea latinoamericana. C. J.



MATERIAL RESERVADO

J. M. MUÑOZ QUIRÓS

Premio Gil de Biedma. Visor
70 páginas, 800 pesetas

La memoria resulta protagonista en la última entrega de Muñoz Quirós, un poeta abulense, nacido en 1957, que publica su primer libro, *Extraña ternura*, en 1983, y que recientemente ha reunido su obra poética en el volumen *Quince años no es nada*. Sólo en uno de los poemas esa memoria se concreta en una anécdota de sabor muy generacional: "Era la señal que se esperaba;/ salir huyendo de las calles/ seguidos de los grises./ Y en la plaza/ gritar, alto y sin miedo:/ no pasarán, no pasarán,/ como cantaba dulcemente/ Joan Baez, coreada de todos..." Los otros poemas —no por eso mejores— prefieren incurrir en una vaguedad casi absoluta, en una poética imprecisión a la que ayuda la ausencia de títulos.

Buena parte de la memoria de Muñoz Quirós en este *Material reservado* está dedicada al amor, con abundantes resonancias de San Juan de la Cruz. El poema que comienza "Tú me acostubraste" (p. 24) habla de "llegar hasta mi casa/ por la secreta escala y en silencio", de que "se hacía imprescindible, ciervo herido,/ salir sin ser notado", de la "oscura noche"; "y también pasé fuertes y fronteras", se nos dirá en el poema siguiente. No parece, sin embargo, que tenga mucho que ver la vaguedad expresiva de Muñoz Quirós, su preferencia por la formulaciones abstractas, con el vigoroso y sensorial simbolismo de San Juan. Algún homenaje puede encontrarse también a otro gran poeta del amor, Pedro Salinas.

Tiene este libro el mérito de prescindir de nombres propios, de anécdotas, de externo culturalismo, de humor, de virtuosos alardes rítmicos o de rasgos de ingenio. Muñoz Quirós, con sobria palabra castellana, ha querido reducirse a lo esencial, sin miedo a incurrir en la monotonía ni en lo convencionalmente poético. Sus poemas aspiran "a un mirar sin límites", donde "la claridad es consumida / como un agua que fluye, como un tiempo esencial / en la memoria". **J. L. G. M.**

LOS DIOS DERROTADOS

PEDRO J. DE LA PEÑA

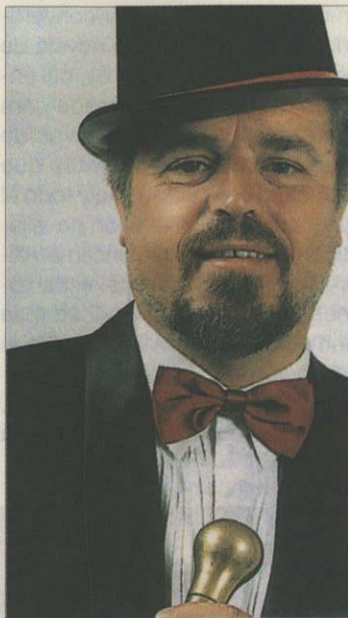
Accésit del premio Gil de Biedma. Visor. Madrid, 2000. 70 páginas, 800 pesetas

El primer libro poético de Pedro J. de la Peña, *Fabulación del tiempo*, apareció en 1970, en la valenciana colección Hontanar, junto a otros libros de Jenaro Talens y César Simón. Desde entonces la bibliografía poética del escritor valenciano no ha dejado de crecer, y no sólo la bibliografía poética: ha cultivado la novela, el libro de viajes, la investigación y la divulgación literarias, y ha participado también muy activamente en las polémicas que han sacudido el mundo de la poesía en los últimos tiempos. Esa variedad de intereses ha perjudicado no poco su prestigio en cada uno de los géneros, en los que a veces se le ha visto como un intruso o, más injustamente, como un apresurado improvisador.

En la pluralidad, nada monocrorde y sí con un cierto riesgo de dispersión, de la obra poética de Pedro J. de la Peña, *Los dioses derrotados* continúa la poesía,

que se quiere épica y trascendente, de *El soplo de los dioses* (1992). Uno de los mejores poemas del nuevo libro, "Envejecemos juntos", podría formar parte de la sección "Mester de Caballería" que inicia el libro anterior (pocos poetas han cantado al caballo con tanta verdad y tanto amor como Pedro J. de la Peña).

Poesía viajera y culturalista la que encontramos en *Los dioses derrotados*. El comienzo del primer poema, "Éxtasis y abismo de San Petersburgo", trata de responder al previsible reproche de algunos lectores: "¿Para qué propagar palacios suntuosos/ que fueron ya exaltados según normas novísimas?" ¿Para qué insistir, podríamos parafrasear, en un tipo de poesía que fue ya frecuentando hasta la saciedad por cierta poesía del setenta? Pero Pedro J. De la Peña quiere darle un temblor nuevo, lejos del exotismo evasivo, del decorativismo y del hermetismo, a esa poesía. Hay en sus versos una in-



En este libro que habla de cátaros, druidas, sufíes, de Alma Mahler y de Silvia Plath, de la diosa Luna y de todos los dioses, los poemas que más emocionan son los más intimistas

quietud social, incluso una preocupación ecológica, que a veces parece lastrarlos de buenas intenciones; hay también una cierta ingenuidad, como en la diatriba contra el dinero que encontramos en "El becerro de oro", el poema que cierra el libro: "Hoy ni Jupiter, ni Minerva, ni Isis/ tienen nada que hacer ante ti, Becerro de Oro,/caudal de las monedas, fuente de los billetes,/ extensa jerarquía universal del dólar,/ dios único y supremo de este mundo".

Los dioses derrotados es un libro ambicioso, lleno de nombres propios, de grandes temas, de solemnes palabras. A veces nos recuerda la poesía de Luis Alberto de Cuenca o de Julio Martínez Mesanza, dos poetas que también han entonado la elegía de una España sin héroes ("el país de los héroes era un país sin gloria / y entre sus propias gentes cundía el estupor"). A veces parece que quiere emular a Luis García Montero dedicándole también al Jovellanos prisionero en Bellver un largo poema.

Pero la comparación entre "El insomnio de Jovellanos", de *Habitaciones separadas*, y "Lo invisible" deja lugar a pocas dudas, aunque el poema de Pedro J. de la Peña, de los mejores del libro, no es en absoluto desdeñable. Menos logrado resulta "A los exiliados románticos españoles", otro texto en el que se pone en verso un episodio de la historia literaria española; el final parece especialmente desafortunado: "Donde quiera que van, son españoles. / Lo saben porque gustan hacia dentro / la sangre que se muele lentamente / con una lengua blanda / en la boca sedienta y malograda".

En este libro que habla de cátaros, bonzos, druidas, sufíes, de Alma Mahler y de Silvia Plath, de las noches de Bangkok y de la Selva Amazónica, de la diosa Luna y de todos los dioses del Olimpo, los poemas que más emocionan al

lector son quizá los más intimistas, los menos enciclopédicamente pretenciosos. "Vacío de la casa de los muertos", por ejemplo, que lleva como subtítulo una dirección, "Jorge Juan, 4" que fue durante muchos años la dirección del autor, o el ya citado "Envejecemos juntos".

Hay algún otro pasaje emocionante en *Los dioses derrotados*, pero el autor no parece seguir a menudo el consejo que se da a sí mismo en el poema "Les belles choses de la vie", que no son, afirma, monumentos ni joyas ni grandes obras de arte, sino sencillos descubrimientos personales como "esa piedra insegura que la corriente arrastra".

El oro del poema no se fabrica con el oro de los grandes temas, su bondad no se consigue enunciando buenas intenciones. El poeta verdadero convierte el lodo en oro; Pedro J. de la Peña, a veces, no siempre, parece empeñado en convertir el oro en oropel.

José Luis GARCÍA MARTÍN

DAFNE DESVANECIDA

JOSÉ CARLOS SOMOZA

Finalista del Premio Nadal 2000. Barcelona, 2000. 239 páginas, 1.875 pesetas

Dicen que fue Gide quien dijo que "lo difícil es inventar, allí donde lo real le retiene a uno". Nada más cierto, y nada menos que dos novelas, cada una con su *realidad* a cuestas, han logrado desafiarla. Porque este año el Nadal parece haberse inclinado por dos modos de inventar historias regidas por el principio de realidad. Para saltárselo, detenerlo, o desautorizarlo. El primero, Lorenzo Silva, cuenta ya con un más que probado censo de habilidades narrativas. El segundo, José Carlos Somoza (La Habana, 1959, aunque instalado en España desde 1960), reaparece cargado de expectativas.

Así lo confirman sus más recientes trabajos, *Dafne desvanecida*, la novela finalista del premio Nadal, y la que le precede, *Cartas de un asesino insignificante* (Debate, 1999). Nos referimos al tratamiento, en ambas, de una realidad desacostumbrada como trama novelesca, pero siempre su gerente: la que concierne al acto mismo de la ficción. Así el asunto —tan wittgenstiano— que las propicia tiene que ver con la ilusa realidad de las palabras, con la relatividad de sus significados y con el delirio en el que desembocan cuando se proponen desdeñar la lógica de lo real con el lícito engaño de lo fantástico. Con esa baza logra imponer equívocos como el que desata la protagonista de la primera historia mientras juega a confundirnos con la misteriosa identidad de ese "insignificante asesino" que parece acosarla nombrándole su "muerte" en cartas a las que ella misma responde, hasta lograr detener su presencia. Y sale airosa, pues lo que resulta de ese discurso epistolar es un argumento que se complace en la frescura de personajes y situaciones.

El mismo tono lúdico, la misma sustancia metaliteraria, domina el "tremedal" novelístico que se desata en *Dafne desvanecida*. Consiste su trama en un juego de efectos, sugestivo por engañoso, creado a partir de la idea una-

muniana de un escritor convertido en personaje de la novela de otros y víctima, por tanto, del enredo de una ficción creada para cercarle con los imperativos de ésta. Con los ingredientes que constituyen la sustancia y todo el proceso de la invención novelística: personajes que encarnan diversos puntos de vista, situaciones tomadas de la realidad más inmediata, un móvil que otorgue dirección a la intriga, un poderoso editor manejando las riendas, y la búsqueda urgente de una

protagonista que colme de sentido el enigma planteado. Que será él quien, en virtud del conocimiento de su oficio y de los postulados que de él devienen, tendrá que desentrañar con las únicas armas de que dispone. Las palabras serán, pues su material de venganza, con ellas crea la única mentira que le permite defenderse. La que le lleva a invertir los términos inherentes al acto de la creación, pues lo que él hace es convertir la invención de otros en realidad suya.



M.R.

Consiste la trama en un juego de efectos, sugestivo por engañoso, creado a partir de la idea unamuniana de un escritor convertido en personaje de la novela

El argumento, enorme y ambicioso, que bebe en abundantes referencias literarias y en múltiples dilemas de la literatura, confirma la capacidad imaginativa de su autor pero anuncia posibilidades expresivas de las que cabe esperar más. Porque avanza presidido por el deseo de abarcar innumerables cuestiones, de abordar tantos episodios como postulados pretende exponer; de hacer frente al pliego de intenciones que hace explícitas dispersando el sentido de esta emboscada tentadora en que consiste el relato de cómo se hace esta novela.

Pilar CASTRO

QUÉ LEER

NÚMERO 41

500 pesetas

El escritor Vila Matas delata las claves de su último libro *Bartleby y compañía*, en el que "bautiza como *Bartleby*s a los escritores que preferirían no hacerlo". El profesor José Luis Sampedro se enfrenta ante la pizarra a las jóvenes preguntas del alumno que fue en una original entrevista de Gabi Martínez quien trata de profundizar en su novela, *El amante lesbiano*. Otro de los protagonistas de esta entrega es José Antonio Marina, autor del *Diccionario de los sentimientos*, quien nos desvela cómo sentimos el común de los mortales a través de un "catálogo" de las emociones humanas. La eminente llegada de la segunda parte de *El diario de Bridget Jones*, *La edad de la razón*, reafirma la existencia de un nuevo estilo de literatura protagonizado por treintañeras neuróticas en un divertido reportaje que retrata a autoras tan de moda últimamente como Helen Fielding. Y más, mucho más "que leer" este mes.

LEER

NÚMERO 109

475 pesetas

El último número de la revista "Leer" centra sus contenidos en los nacionalismos, máximos expertos en el tema —Jon Juaristi, autor de *El bucle melancólico* y *Sacra Némesis*, el politólogo Francisco Bobillo, el filósofo Gabriel Albiac y el escritor César Alonso— exponen sus opiniones al respecto. En entrevista: la voz de lujo de Plácido Domingo, la humana de Aute, y la histórica de Javier Tusell. Además se recuerda el centenario del fallecimiento de Oscar Wilde, así como el cuarto centenario de Calderón de la Barca, que se celebrará en múltiples escenarios con nuevos montajes de sus obras más importantes. "Para Leer": los balances de un siglo o la poesía en *Días y sueños* de Eugenio de Nora, o la Enciclopedia Akal de los *Emblemas españoles ilustrados*. C. J.

EL HUECO DE TU CUERPO

PAULA IZQUIERDO

Anagrama. 240 págs., 1.950 ptas.

La primera novela de P. Izquierdo (Madrid, 1962), *La vida sin secreto* (1997), tuvo una recepción crítica con valoraciones dispares. *El hueco de tu cuerpo*, la segunda, aborda la revisión íntima de la vida de una mujer a la altura de los 40, como las cuatro protagonistas de la última novela de A. Grandes. Aunque su construcción narrativa adopta la perspectiva distanciada de un narrador en tercera persona para desvelar el proceso psicológico de la protagonista enfrentada con su pasado de frustraciones y su presente de soledad en busca de ancla donde amarrar su proyecto de una nueva vida.

Por su dedicación a la fotografía artística Blanca Vallejo sabe que la captación del presente permite fijar un momento en su relación con la experiencia vital. Ella sale de la cama donde ha pasado la noche con su amante, dejando entre las sábanas el hueco de su cuerpo. En esas horas de insomnio recrea su aprendizaje de la vida hasta su matrimonio fracasado, la muerte prematura de su hija y el desencuentro amoroso con los hombres que se han cruzado en su camino. La novela ensancha el tiempo del discurso frente al tiempo de la historia. Pues el presente narrativo dura sólo unas horas de esa madrugada, mientras que la revisión del pasado, en subjetivo desorden, desborda tan estrecho marco cronológico en el tiempo convencionalmente requerido tanto por su recreación como por su lectura.

Creo que la narración en primera persona hubiera mejorado el texto en intensidad y hondura, bajo la perspectiva interior de la protagonista. Hay excesiva descompensación entre pasado y presente, pues los textos referidos al presente son demasiado breves, un mero pretexto para encabezar cada capítulo y servir de trampolín para saltar al pasado. Y algún episodio resulta inoportuno, como el dedicado al viaje a la isla de Crótola, porque desvía el interés de lo que es el conflicto novelado, más interior y poco permeable a escapes más o menos exóticos.- A. B.

EL SOCIALISTA SENTIMENTAL

FRANCISCO UMBRAL

Planeta. Barcelona, 2000. 200 páginas, 2.200 pesetas

Desde *Los dioses de sí mismos* (1989), de J. J. Armas Marcelo, y *Muchos años después* (1991), de J. A. Gabriel y Galán, que fueron pioneras en la revisión generacional de la historia española reciente, hasta la novela que estos días publica J. L. Cebrián, *La agonía del dragón*, abundan ya los proyectos literarios de abordar por vía novelesca los años de la transición política del franquismo a la democracia y del posterior desencanto con los gobiernos del PSOE en los años 80 y principios de los 90. Francisco Umbral ha dedicado una parte importante de su obra a construir una suerte de episodios nacionales de los tiempos de la dictadura desde la inmediata posguerra, con libros que han dado lugar a controversias por sus arriesgadas opiniones personales. Esta especie de episodios nacionales se extiende también a los años de la transición política y con *El socialista sentimental* se adentra de lleno en la decepción provocada en muchos militantes de base a finales de los 80 y comienzos de los 90 por la caída de altos cargos socialistas en la corrupción y el hambre de enriquecimiento y por la renuncia de los gobiernos del PSOE a practicar una política de izquierdas, atraídos por la seducción de una moderna Europa capitalista. De ahí el subtítulo de la obra de Umbral: *Una novela sobre el desencanto político*.

El desencanto se encarna aquí en dos personajes que marcan dos épocas en la historia socialista. Bustarviejo y Asís representan, respectivamente, al viejo militante histórico del socialismo y al nuevo miembro del partido algo extraviado entre tanta desorientación. Ambos viven en un pueblo serrano del noroeste de la provincia de Madrid. Aquél, aislado y preterido, como callado depositario de las viejas esencias del socialismo. Éste, empleado de banca, casado y en chalet adosado, extinguido su matrimonio y muerto finalmente su viejo maestro, encuentra consuelo en bra-

zos de la joven maestra defensora del ecologismo. Este final encierra un claro simbolismo. Bustarviejo muere el día en que el Partido Socialista pierde las elecciones de 1996. Con él se va una época de integridad y honradez, una forma de entender el socialismo. Asís, abandonado por su mujer, encuentra refugio en brazos de la joven maestra y en su modo natural de vida en armonía con la naturaleza. Atrás quedan algunos episodios de la actuación política de Asís y Susan en favor del Partido Socialista desde la célebre manifestación contra la OTAN y la victoria en las elecciones generales de 1982 hasta el apretado triunfo en las de 1993 y la "derrota dulce" en 1996, pasando por la huelga general del 14 de diciembre de 1988, la caída de Guerra, el escándalo de la corrupción, el destape de los GAL y el giro político del PSOE hacia la derecha, entre otros sucesos y fe-



La novela resulta ejemplar en su adecuación al propósito de historiar un nuevo episodio nacional con un estilo fluido, espontáneo, periodístico y apegado a la diaria realidad

nómenos que configuran la historia de España en los últimos veinte años.

Con personajes reales en la historia reciente, más la invención de los principales, que también responden a modelos sociales y políticos verificables en estos años, Umbral ha construido una novela representativa de nuestro tiempo, sustentada en el resumen narrativo y en la elipsis combinados con escenas desarrolladas en ágiles diálogos cargados de la tensión de cada momento. Ello favorece el resumen de una historia conocida, saltando lo superfluo, para concentrar la atención en las situaciones más relevantes. Y así se configuran los dos planos de significación de la novela, con una dimensión colectiva que repre-

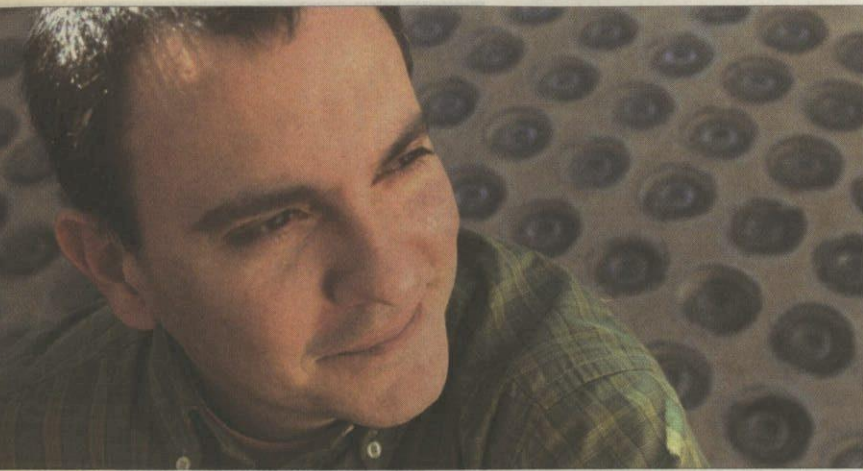
senta el histórico devenir de España bajo los gobiernos de F. González y otra dimensión individual centrada en las conflictivas relaciones de pareja del matrimonio protagonista en consonancia con el signo feminista de los nuevos tiempos. Umbral, que en tantas páginas ha dejado brillante muestra de su imaginación y creatividad verbales, ha escrito una novela ejemplar en su adecuación al propósito de historiar en un nuevo episodio nacional —algunos de Galdós son lectura habitual del narrador y protagonista— nuestro pasado reciente con un estilo fluido, espontáneo, periodístico y apegado a la diaria realidad.

Ángel BASANTA

EL ESTRENO

PABLO J. D'ORS

Anagrama. Barcelona, 2000. 231 páginas, 1.950 pesetas



M.R.

La temática culturalista sigue siendo una de las corrientes de moda de la narrativa castellana actual. Esta afición a hablar de la literatura desde la misma literatura, aunque en puja ahora con el documento costumbrista preferido por los narradores más jóvenes, continúa con bastante fuerza, como lo prueba el primer libro de Pablo J. D'Ors, *El estreno*, cuyas siete narraciones se vinculan por sus temas o por sus argumentos con esta ilustre nómina de escritores: Bernhard, Kundera, Dante, Pessoa, Goethe, Calvino y Dickens. Además, Grass y Eckermann desempeñan también papeles notables.

No todos los relatos guardan la misma relación respecto del escritor con el que se vinculan. Algunos aportan una auténtica lectura del autor a quien van dedicados: ocurre con Bernhard, Kundera y, sobre todo, Pessoa. Un día en la existencia del portugués cala en sus claves artísticas y revela con fuerza e imaginación notables el secreto de los heterónimos como consecuencia de un vivir marginal, abismado en el cultivo de la prosa. En otros relatos la relación es casi anecdótica, aunque se usen elementos que la refuercen. Así ocurre con la historia de una chica que hace una tesis sobre *La divina comedia*: la estudiante se llama Beatriz y vive en propia carne el absurdo de un infierno dantesco, por lo cual podría haberse dedi-

El estreno anuncia un futuro lleno de promesas por su habilidad constructiva, por su desenfadado y por una visión de la vida homogénea

cado con propiedad a Kafka.

La referencia literaria llega incluso a constituir un pretexto en un par de situaciones. Sólo como en sordina aparece Italo Calvino en *La lógica de los pies*. Y daría igual que, en lugar de Dickens, se tratara de otro autor para el desarrollo anecdótico de *El estreno*, del cual toma el título el libro. En este relato, que tengo por el más flojo de todos, el propio autor aparece con su nombre y protagoniza un episodio imaginario (algo kafkiano también) pero bastante insustancial. Se diría que está pensado para protestar contra el olvido de su abuelo, Eugenio d'Ors, lo cual puede decir mucho de la buena condición del nieto, pero importa menos que nada a un lector corriente. He aquí el mayor problema de esta clase de literatura, centrarse en un universo reducido y endogámico.

Está muy bien que a nuestro joven narrador le caiga gordo Goethe y que lo diga y lo recree con plasticidad. Y que denuncie

con una feliz parodia el egocentrismo de Grass. Pero el precio está en que tantos relatos monocordes en uno de sus ejes producen una cierta fatiga. Acaba uno cansado de tanto escritor y tanto guiño literario. Y hasta se tiene la sensación de que se abusa de ese pie forzado para conseguir un libro unitario. Hay piezas valiosas pero otras decaen en su exigencia. Entre éstas se hallan *El estreno* mencionado, la relativa a Eckermann, con su desenlace obvio y plano y con el humorismo pobre e ingenuo de llamar Juan Volfango al autor del *Werther*, y la referida a Kundera, que acaba con ingenio, pero menor.

Todo ese mundo tan restringido no es casual ni un simple juego. Obedece a una espina dorsal que se explicita en las notas añadidas al pasaje sobre Pessoa. Ahí se dice sin tapujos que para la gente común, para "los millones de Nadies de la historia, la vida es más importante que la literatura", mientras que para los escritores "es más importante la escritura que la vida". D'Ors, por supuesto, está con los últimos y ello lleva a la hipertrofia culturalista de sus narraciones. Éstas, es verdad, hablan de los fantasmas eternos de nuestra existencia, pero se hunden un tanto en el artificio autista del letraherido, que alcanza el valor de un absoluto. Es paradójico, por eso, que el relato más acabado de todos, excelente por su humorismo y emocionalidad, y por su final con una sorpresa de la mejor ley, sea el menos apegado a la literatura, *La lógica de los pies*.

Por ésta y por alguna otra narración hay que darle la bienvenida a Pablo J. D'Ors: este "estreno" suyo, en sí mismo interesante, anuncia un futuro lleno de promesas por su habilidad constructiva, por su capacidad de desenfadado y por una visión de la vida homogénea, aunque por el momento resulte un tanto limitada.

Santos SANZ VILLANUEVA

HARRY POTTER Y LA CÁMARA...

J. K. ROWLING

Trad. de A. Muñoz y N. Martín. Emecé. 286 págs., 1.600 ptas.

El misterio y la magia son dos de los ingredientes esenciales del mundo de la infancia. Transcurren los años, la realidad físico-matemática nos invade y estos componentes se diluyen irremediabilmente. Por eso, la lectura de libros como éste nos retrotrae a ese espacio de la preadolescencia en el que los libros de aventuras nos enganchaban a la lectura sin pausa.

Rowling, en esta segunda entrega de las aventuras de Harry Potter, nos ofrece una narración clásica y muy bien escrita. Harry Potter es un joven aprendiz de mago que cursa su segundo año en el Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería, y tiene que enfrentarse a las eternas fuerzas del mal, encarnadas en Lord Voldemort, a quien ya había derrotado en *Harry Potter y la piedra filosofal*. Harry vive con sus odiosos tíos *muggles*, humanos sin una sola gota de sangre mágica en las venas, para quienes tener un mago en la familia es algo vergonzoso, y que le hacen la vida desgraciada. A la espera de volver a su amado colegio, recibe la visita de un elfo que le advierte de peligros inquietantes...

Asistimos a una auténtica obra maestra en el género de la literatura juvenil de misterio, pues la intriga y el suspense son sabiamente dosificados con episodios de humor socarrón, donde discurre una galería de personajes que refleja las cualidades y defectos humanos. Desde la vanidad enfermiza del profesor Lockhart hasta las diversas tipologías de maldades infantiles y adultas, mágicas y humanas. Rowling demuestra así una fina intuición a la hora de reflejar las debilidades humanas, las necesidades en el mundo infantil de unos valores universales, y un muy notable sentido del humor. El resultado es un libro que no debe perderse ningún lector. Lástima que no existan colegios como Hogwarts para poder matricularse.

Beatriz HERNANZ

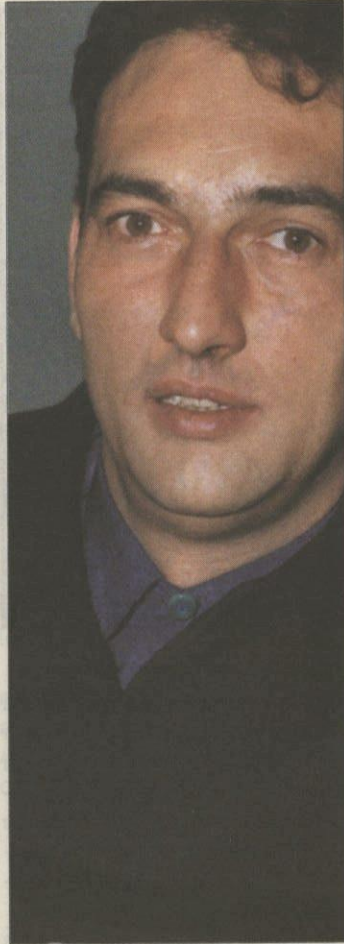
AL AMPARO DE LA GINEBRA

JOSÉ LUIS SERRANO

Planeta. Barcelona, 2000. 263 páginas, 2.200 pesetas

He aquí otra novela con detective femenino. La protagonista es joven, guapa, rojilla, aficionada a la ginebra con tónica y muy dada a enamorarse de hombres lamentables, que a veces terminan siendo el malo de la historia. Tiene una secretaria y un secretario, y ambos parecen más listos que ella. Con ella –Sara– mantiene una relación que roza el lesbianismo. Con él –Gustavo–, la camaradería más desconcertante. Juntos se enfrentan a un “malo” de los que salen todos los días en la Prensa: políticos corruptos, mafias rusas y abogados que se dejan utilizar como cebos. La intención del autor, José Luis Serrano, andaluz casi cuarentón, además de profesor de la Universidad de Granada, jurista y filósofo reza la solapa, era la de llamar la atención del lector sobre todo aquello que sucede en la trastienda de la opinión pública, lo que hay detrás de las historias que cuentan los periódicos.

¿Lo consigue? Es indiscutible que la historia que nos propone Serrano capta al lector con algunas de las argucias que se esperan de ella: agilidad, suspense, un hábil sentido del “tempo” narrativo... Como



No puedo evitar preguntarme, aunque me pese, para qué se escribe una novela en la que la trama no aporta nada nuevo al lector informado

también lo es que su autor sabe caracterizar de un plumazo a sus personajes con eficaces descripciones que no dejan lugar a la ambigüedad. Y ahí tenemos la llaga donde poner el dedo: nada en esta historia permite la ambigüedad. La trama, plagada de referencias a la actualidad y de personajes ficticios asimilables a populares personajes públicos, no deja ni un resquicio a la sorpresa. Todo sucede como cientos de veces antes ha sucedido en muchas novelas policíacas anteriores. Los personajes son de una llaneza y una contundencia tales que resultan ridículos, rozando en ocasiones lo esperpéntico, y del todo inverosímiles. Especialmente indefinida, contradictoria e insulsa resulta la protagonista, Amparo Larios, que a ratos parece una heroína capaz de enfrentarse al peor de los mafiosos marbellies y de inmediato aparece como la novia abnegada de un imbécil, que no duda en

llamarle en cuanto alguien le levanta la voz. Más patéticas aún son contradicciones como la que sigue, y que denotan una negligencia imperdonable en un novelista: “Amparo, que vivió en Bonn hacía ya muchos años” (pág. 22) y “Recién cumplidos los treinta años, Amparo Larios había vivido diecisiete en Ronda y trece en Elvira” (pág. 66). No puedo evitar preguntarme, aunque me pese, para qué se escribe una novela en la que la trama no aporta nada nuevo al lector, en la que los personajes cumplen la función de resortes al servicio de un encadenamiento de tópicos, en la que el lenguaje se ha descuidado y el argumento no se ha afinado lo suficiente. Creo que los lectores deben exigir a cualquier autor que se tome todas las molestias que estén en su mano. Como lectora, la mento que Serrano no lo haya hecho.

Care SANTOS

TODOS SON CUENTOS

VARIOS AUTORES

Calambur. Madrid, 1999. 153 páginas, 1.750 pesetas

Como señala José María Merino en el prólogo a este volumen, en cualquier concurso de relatos breves “por encima incluso del propio galardón [...], la publicación del texto premiado le da la dimensión pública, y el contraste lector a que todo texto literario normalmente aspira.” Eso es lo que se pretende con este libro: aprovechar los dos lustros que hace que se convoca el Concurso Teruel de Relatos para conmemorarlo del mejor modo posible: publicando los relatos que merecieron la atención del jurado, tanto los ganadores como los accésits.

Naturalmente, la heterogeneidad debía ser la principal característica

de un libro como este, que conforman 16 relatos de muy distinto signo, firmados por 14 autores cuyas fechas de nacimiento oscilan entre los albores de los 50 y los últimos 70. También las facturas de los relatos van del costumbrismo más descarnado –“Aquel verano; entre el tío del fagot y el árbol de las genealogías”– al expresionismo narrativo –“Atravesar Castilla”–, del realismo mágico –“Eduvigis Lindavista”– al relato histórico de corte clásico –“Gettysburg”– o al de carácter intimista –“Asumiendo a Veva”– y, seguramente por aquello de que todo comienzo es un homenaje, hay ecos literarios muy claros en

algunos de estos cuentos: de Juan Rufo –“Días de difuntos”– o de García Márquez –“El tuerto”...

No hay nombres muy conocidos entre los ganadores, ni sorprende descubrir los de algunos a quienes ya conocemos por su obra posterior, como Antonio Gálvez (*El paseo de los caracoles*, Alba, 1999) cuyo cuento fue el ganador de la primera edición. Destaca la calidad del trabajo de Luis Leante, quien obtuvo el premio en dos ocasiones, en 1993 y 1995, con dos magníficos relatos incluidos más tarde en un volumen que vio la luz en 1996 en Ópera Prima: *El criador de canarios*, y *Tiempos modernos*, de ambiente

rural. Sin olvidar los textos de Esperanza Mendieta, quien desarrolla un hermoso argumento sobre el amor y la rivalidad entre amigas de la infancia en “Al otro lado del pretil” o de Elifio Feliz de Vargas, “Fermín Durán, cazador de dragones”. Son sólo algunas recomendaciones de un volumen donde apenas hay salidas de tono y en el que sólo se echan en falta las fichas biobibliográficas de sus incipientes autores.

Con todo, libros como este señalan no sólo el esfuerzo de sus organizadores y editores, sino también, acaso, y como señala Merino, “cierta recuperación editorial del cuento literario”. Ojalá. – C. S.

EN CUERPO Y ALMA

LUIS ESCOBAR

Temas de Hoy. Madrid, 1999. 492 páginas, 2.400 pesetas

Si Luis Escobar fue un bohemio, lo fue dentro de un orden: el del veraneo monárquico en La Granja, los cócteles en casa de marquesas y el levantarse tarde después de una noche gloriosa. Como González Ruano, además fue siempre un pagano católico, que es una definición inexacta para aproximarse a esa figura del vividor franquista atrapado por Chicote y el Club Puerta de Hierro. En la trastienda de su optimismo siempre guardaba el último minuto para dedicarlo a la vida social, porque para él, como hombre de mundo, la vida social, la sentimental y la profesional poseían fronteras indefinidas. Sus *Memorias*, por eso, son la biografía de la alta sociedad madrileña, de una parte del teatro español de esta época y, por supuesto, de las peripecias desvanecidas de su vida íntima y familiar.

Como le sorprendió la muerte cuando las estaba escribiendo, estas *Memorias* han quedado divididas en dos partes (una autobiografía y otra diarística) pero manteniéndose en ellas el mismo aliento. Un aliento que huye de cualquier introspección y se convierte en el recuerdo centelleante o en el rápido apunte sobre sus actividades profesionales, salpicadas por los imprescindibles "sa-



Estas memorias huyen de la introspección y son el recuerdo de sus actividades profesionales, salpicadas por los "saraos" de la vida social madrileña

raos" de la vida social madrileña de las últimas décadas. Hombre de teatro ante todo, fue sin duda uno de los que logró levantar nuestra escena en los duros años de la posguerra franquista sin romper con los presupuestos ideológicos imperantes.

Desde su dirección del teatro de Falange, por orden de Dionisio Ridruejo, hasta la dirección del María Guerrero o la posterior del Eslava, en estas páginas se repasa y se recuerda la historia de

nuestro teatro desde la guerra civil, y la asunción de todas unas generaciones de directores y actores de primerísima línea: Narros, Roderó, Marsillach o Rabal. Eso sin contar sus conocidas interpretaciones cinematográficas, arte en el que tampoco se guarda sus opiniones: "Voy a ver *El ángel exterminador* de Buñuel, que como todas sus películas no me gusta nada. Si eso lo llegamos a hacer uno de derechas..." ¡Vaya plancha!

Sus posiciones políticas siempre fueron mundanas como si sólo quisiera defender con ellas a sus amigos y a su memoria familiar. La ideología para él era el trasunto de la amistad, del mundo "delicioso" que había creado. Por eso fue un conservador. Ese mundo en el que Luis Escobar, alternaba con la realeza, con ministros y políticos franquistas y con los personajes más destacados de nuestra democracia. Y en el que, como en todo, tuvo sus grandezas y miserias. Grandezas y miserias que también se reparten en estas *Memorias*, escritas con la misma levedad que la vida que vivió o que una noche en Bocaccio. Y con la misma sonrisa que todos recordamos.

Diego DONCEL

LOS ELEGIDOS DE LA FORTUNA

MARTA ROBLES

Planeta. Barcelona, 2000. 264 páginas, 2.300 pesetas

Los estudios sobre las elites españolas son escasos por más que el influyente libro de C. Wright Mills *The Power Elite* viera la luz en 1956. Si bien es cierto que la estructura de las elites burocráticas ha sido analizada en dos interesantes trabajos por M. Beltrán (1977) y M. Baena (1999), los estudios sobre financieros, con excepciones como la de Mercedes Cabrera, son casi inexistentes, y lo poco escrito adquiere tintes bien

de crítica monolítica como el volumen de Jesús Ynfante, *Los muy ricos* (1998), bien de alabanza a destajo como leemos en las 26 historias de vida de empresarios editadas por "Cinco Días" en 1996.

En el horizonte cultural anglosajón, la abundancia de biografías dedicadas a empresarios llama la atención, pero en España el mundo financiero es muy hermético y dado más bien a la hagiografía, de ahí que este volumen de conversa-

ciones neutras y tranquilas con 19 empresarios españoles merezca, de entrada, un aplauso.

Marta Robles entrevista con su peculiar estilo a 15 hombres y 4 mujeres: Inmaculada Álvarez, Margarita López Almendáriz, Rosa Sugrañes y Elena Benarroch. Esta gavilla de opiniones y trozos de vida se inicia con un prólogo de Rodrigo Rato y se cierra con un capítulo en el que Marta Robles sobrevuela a sus entrevistados y

saca conclusiones mostrando alguno de los rasgos más comunes, tal como la necesidad de protección o la gigantesca motivación de logro. Me permitiría añadir, a lo señalado por Robles, la excelente salud de todos los retratados. El aliciente añadido de estas páginas está en ver a nuestra periodista a través de sus preguntas. Es muy revelador.

Bernabé SARABIA

CUENTOS COMPLETOS

KATHERINE MANSFIELD

Traducción de Clara Janés, Esther de Andreis, Francesc Parcerisas y Alejandro Palomas. Alba Ed. Barcelona, 2000. 781 págs., 4.900 ptas.

Pocas veces fueron 34 años tan intensamente vividos como los de Katherine Mansfield [seudónimo de Kathleen Beauchamp, (Wellington, Nueva Zelanda, 1888-Foin-tanebleau, Francia, 1923)]. Desde su primer matrimonio con el cantante George Brown, quien la abandonó la misma noche de bodas (según otra versión fue ella quien decidió romper la relación el primer día de matrimonio), hasta la complicada y enrevesada relación con su último marido, el editor John Middleton Murray, después de haber mantenido numerosos escarceos amorosos con músicos, traductores, personalidades literarias..., la desbocada y bohemia vida de la hermosa Katherine Mansfield era objeto de comentarios y morbosas especulaciones en los círculos intelectuales londinenses, fundamentalmente entre algunos componentes del reputado grupo de Bloomsbury, con quienes se encontraba próxima (también ella estudió en el Queen's College, como la mayoría de las pertenecientes al grupo), aunque muchos la consideraban la rival más directa de Virginia Woolf. La fascinación, al tiempo que la envidia y admiración, que su persona motivaba fue tal que autores de la talla de D. H. Lawrence, de quien era vecina en Cornwall, o Aldous Huxley, la utilizaron como modelo en el diseño de alguno de sus personajes. La propia autora, tal como recoge Ana María Moix en la "Introducción" del volumen afirmó: "Dado que no soy una intelectual, parece que siempre deba aprender las cosas arriesgando mi vida." Sea como fuere no es de extrañar que Mansfield sea considerada como la primera feminista que tuvo el coraje de intentar llevar, y en buena parte lo consiguió, la entonces quimérica "igualdad de sexos" hasta sus últimas consecuencias. En palabras de Elizabeth Bowen, "Katherine Mansfield no era una rebelde, era una innovadora."

Pero todos estos detalles biográficos, pese a ser atractivos, no resultan sino meras anécdotas cuando nos acercamos a la be-

lleza de sus cuentos y relatos, un género, prácticamente ignorado en la Inglaterra del XIX, que ella ayudó a perfilar y logró elevar a categoría literaria. Los lectores hispanohablantes tenemos ahora la suerte de contar con la traducción completa de todos sus cuentos, tanto los que publicó en vida como aquellos póstumos que fueron editados por su marido. En la disposición formal de esta publicación se ha respetado el orden cronológico de cada uno de los volúmenes que aparecieron por separado y la intervención de distintos traductores apenas si es perceptible para los lectores.

En un balneario alemán (1911) recogía los relatos publicados durante dos años en "The New Age". Aunque Katherine Mansfield rechazó tentadores contratos para

Hay que subrayar la belleza de estos cuentos y relatos, un género prácticamente ignorado en la Inglaterra del XIX, que Mansfield ayudó a perfilar y logró elevar a categoría literaria

nuevas reediciones, sobre todo tras la I Guerra Mundial debido a la aversión que se sentía hacia los alemanes, alegando que ni ella misma se reconocía en aquellos primeros cuentos, lo cierto es que ya en ellos podemos apreciar buena parte de los temas y preocupaciones que se repetirán en volúmenes futuros. Ello sin mencionar el estilo, exquisito y elegante hasta el infinito que será su definitiva marca de agua. Acomodadas familias de clase media, personajes caracterizados por una terrible soledad espiritual, complicadas relaciones amorosas, la dificultad de sus personajes para comunicar, para hacer partícipes a los demás de sus deseos y emociones, pequeños detalles que motivarán la

concienciación de los personajes... Todo esto ya es posible encontrarlo en este primer volumen en relatos como "Frau Brechenmacher asiste a una boda", tal vez el mejor relato del volumen. Después de asistir a una boda los Brechenmacher regresan a casa cuando "Una fría ráfaga de viento le arrancó de un golpe la capucha, y ella, de pronto, recordó cómo habían vuelto a casa la primera noche. Ahora tenía cinco hijos y el doble de dinero; pero...".

En *Felicidad y otros cuentos* (1920) regresa a su Nueva Zelanda natal, donde es considerada la gran dama de las letras neozelandesas, y evoca su infancia junto a su hermano, muerto durante la Gran Guerra. Sin duda al-

guna, "Preludio", el primero de los cuentos, destaca poderosamente sobre el resto y apreciamos la clara influencia de Chejov, algo que suponía un motivo de orgullo para la propia autora. Pero si bien "Preludio" es uno de los grandes relatos de Katherine Mansfield (para numerosos críticos el mejor), esta colección en su conjunto queda un tanto ensombrecida si la comparamos con *Fiesta en el jardín y otros cuentos* (1922) publicado poco antes de morir y donde Katherine Mansfield se revela como una escritora tan sólida como madura mostrando un total y absoluto dominio de todos los resortes necesarios en el género. "En la bahía"

es un relato de elaboración ciertamente compleja debida al elevado número de personajes protagonistas, toda la familia Burnell. "Fiesta en el jardín" es el más claro ejemplo de cómo cualquier incidente puede cambiar la vida de los personajes. Laura Sheridan tiene una pequeña fiesta en el jardín de su casa cuando un obrero sufre un accidente y muere dejando mujer y cinco hijos. El incidente motivará que Laura, hasta entonces un personaje anodino, trivial y pueril, adquiera una novedosa conciencia social: "¿Qué le importaban ya las fiestas, las canastillas de emparedados o los vestidos bordados? Se hallaba muy lejos de todas aquellas cosas. Y era espléndido, hermosísimo."

También incluye esta colección que se acaba de publicar los dos volúmenes de cuentos que editó su marido después de muerta. Se trata de *El nido de la paloma y otros cuentos* (1923), con más de la mitad de los relatos inacabados y *Algo infantil y otros cuentos* (1924), creo recordar que lo único conocido hasta ahora de Mansfield en nuestro país.

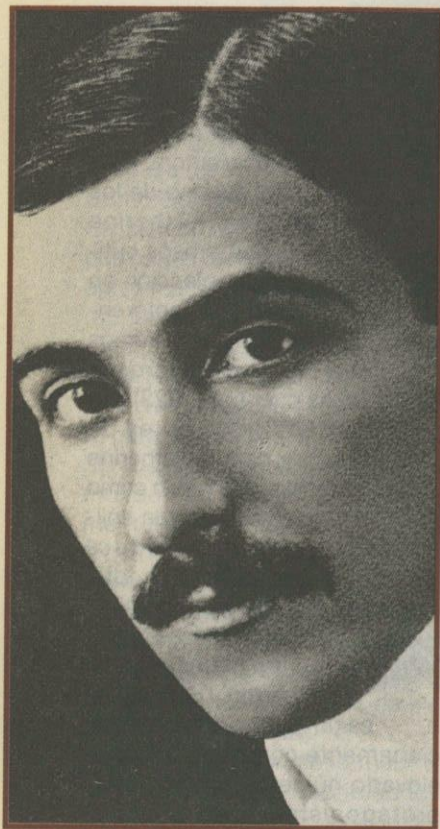
José Antonio GURPEGUI



LUCHA CONTRA EL DEMONIO

STEFAN ZWEIG

Traducción de Joaquín Verdaguer. El Acantilado. Barcelona, 2000. 332 páginas, 3.000 pesetas



cida o incluso la en su momento avanzada, *La confusión de los sentimientos*. Pues hay algo que no se debe olvidar en nuestro autor (y que prefacia el libro que voy a comentar) su afán, no minoritario, de entrar e iluminar sendas raras, incluso sendas prohibidas.

La lucha contra el demonio. (Hölderlin. Kleist. Nietzsche), editado en 1921 y dedicado significativamente a Freud, es mucho

Es un libro claro y eficaz, muy literario, no demasiado denso, a veces un tanto retórico para los gustos del ensayismo actual. A Zweig hay que agradecerle la nitidez con que expone sus tesis

No bien recordado hoy —pese a algunos intentos de recuperación, como el libro de Jean-Jaques Lafaye, *Nostalgias europeas. Una vida de Stefan Zweig*— el autor austríaco, cuyas novelas nutrieron hermosas películas —*Carta de una desconocida*— y cuyo suicidio, en 1942, exilado en Brasil, conmocionó al mundo doliente de entonces, tan célebre en vida, tan popular y al tiempo tan discretamente atrevido, no ha vuelto a encontrar aún hoy su espacio. Que Zweig —nacido en Viena en 1881— merece, como parte de aquella ciudad, antes de la 2ª Guerra Mundial, portentosa. Claro que junto a la fuerza o envidia de Musil o de Roth, en Zweig, en su obra narrativa o en su ensayismo, se percibe una ligereza, un viento alado, que más parece francés que centroeuropeo. Quizá lo que más perviva de la obra de Zweig sean sus biografías más sólidas —*María Antonieta*— y algunas de sus novelas cortas, como la citada *Carta de una descono-*

más un ensayo que tres biografías. De hecho más que narrarnos la vida de esos tres grandes y desgarrados alemanes —apenas bosquejada en las páginas— lo que Zweig pretende es trazar la radiografía de tres espíritus violentamente románticos, que lucharon contra su propio demonio y al fin perecieron en esa lucha. Hölderlin y Nietzsche murieron en la locura y Von Kleist, el poeta dramático, se suicidó de un disparo en la sién. Como convenientemente se aclara en la *Introducción* que precede a los tres estudios, el demonio al que se refiere Zweig, no es el mal de los cristianos o los católicos, sino el *daimon* de los griegos, ese lado oscuro de la conciencia —el *ello* freudiano— que empuja al ser hacia el infinito o hacia el caos, de donde procede, y cuya máxima significación el creador busca. Hölderlin sueña una Grecia ucrónica y utópica que no es sino el absoluto reino del espíritu; como Kleist solo busca la inmensidad

que lo aleje de lo cotidiano y Nietzsche no desea sino una euforia que, hija del dolor, sea el sentimiento de un nuevo mundo. Quiméricos, desasosegados, terribles, los tres —en cierto modo *poetas*— deben a su lucha con el demonio la creación de sus mejores obras, pero también su caída en el abismo, su imposibilidad para la vida. *La lucha contra el demonio* es un libro claro y eficaz. Pero si ahí radica su virtud, ahí estaría también hoy su defecto. Muy literario, no demasiado denso, a veces un tanto retórico para los gustos del ensayismo actual, a Zweig hay que agradecerle la nitidez con que expone su tesis, y hay que reprocharle cierta ausencia de datos que las hubieran solidificado y —sin abandonar lo literario, siempre muy plausible como vehículo ensayístico— un algo más de envidia o (quizá venga a ser lo mismo) un punto más alto de concentración. Con todo, se trata de un libro sencillamente iluminador.

La lucha contra el demonio se publicó ya en la traducción (que suena muy bien) de Joaquín Verdaguer, en la Editorial Apolo de Barcelona en 1935, en pleno éxito mundial de Zweig y en la editorial que editó entonces parte de su narrativa entre nosotros. La presente edición es una mera reimpresión de aquella, con un pequeño descuido (raro en colección tan cuidadosa) y es que en el estudio sobre Nietzsche falta el último capitulillo, titulado *El educador de la libertad*. El último apartado de la edición presente, *La danza sobre el abismo*, es en realidad el penúltimo. Faltan, pues, unas cinco páginas. No obstante aquí está la lección daimónica de Zweig (que contrapesó en otro libro, *La curación por el espíritu*) que oponía a la firmeza, equidad y templanza de un Goethe, el delirio pánico, atractivo y perturbador de estos tres románticos abismáticos, indudablemente altos e indudablemente seductores.

Luis Antonio de VILLENA

LA SALA RESERVADA

JAVIER PORTÚS

Museo del Prado, 1999
342 páginas.

En 1762, Carlos III ordenó que se eligiera, de las colecciones reales, los cuadros “que mostraban demasiada desnudez” para quemarlos. Entre las pinturas destinadas a la hoguera se encontraban el *Adán y Eva* de Durero y la *Dánae* de Tiziano, junto a obras de Correggio, Rubens... Mengs, a quien se había encomendado aquella depuración, se llevó los cuadros a su casa “por liberarlos del incendio” y logró disuadir al rey de su intento, aduciendo que era mejor que los pintores aprendieran el desnudo en unas perfectas figuras pintadas antes que desnudando imperfectas mujeres. Los cuadros se salvaron, pero quedaron semiocultos, a buen recaudo.

Para entender este incidente es preciso recorrer una larga historia. La gran aportación de este libro de Javier Portús, joven conservador del Museo del Prado y figura emergente en los estudios de historia del arte, es reconstruir una tradición de segregación espacial de la pintura de desnudo. Desde el siglo XVI, hasta la centuria pasada, se impone en las colecciones de pintura la necesidad de un espacio de reclusión para guardar los cuadros “indecorosos”.

La investigación de Portús posee un enorme valor, no sólo por su exhumación de documentos inéditos, que somete a un minucioso análisis crítico, sino como ejemplo de la actual renovación metodológica en la historiografía del arte. La historia del coleccionismo y de los espacios expositivos se enlaza aquí con el estudio de la recepción y la fortuna crítica de las obras de arte, así como con la indagación antropológica de la variedad de respuestas ante las imágenes. Siguiendo las huellas de David Freedberg Portús nos muestra cómo la actitud estética es una conquista tardía y frágil de la civilización frente a la hegemonía social de otras reacciones ante las imágenes, sean éstas o no obras de arte.

Guillermo SOLANA

EMPRESAS POLÍTICAS

DIEGO SAAVEDRA FAJARDO

Edición de Sagrario López Pozas. Cátedra. Madrid, 1999. 1076 páginas, 2.500 pesetas

La personalidad y la obra de D. Diego Saavedra Fajardo (1584-1648) se yergue en el siglo XVII como una de las más prestigiosas de la España barroca. Diplomático, viajero y escritor, incide decisivamente en la vida pública europea —embajador en Roma, Baviera y Milán, plenipotenciario de España en el Congreso de Múnster para la Paz de Westfalia (1643)...— y en las letras castellanas. Es prototipo de hombre reflexivo, que vive intensamente, y saca de la vida lecciones de verdad y páginas aleccionadoras. Muchos le conocen por su *República literaria* (1655) —¿pero es seguro que ese libro ingeniosísimo sea suyo?—, por su *Corona gótica* (1646), y por diversos poemas de circunstancias, folletos y panfletos. Pero su obra cumbre es la *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640 y 1642: 2 redacciones), de la que S. López Pozas acaba de hacer una edición importante.

Y lo es, ante todo, por la pureza de su texto —basado en la edición de Milán, 1642—, las variantes que lo enriquecen, y el buen criterio con que enfoca y resuelve cuestiones polémicas. El aparato de notas es amplio y clarificador, evitando el exhibicionismo de saberes superfluos, pero encarando todas las dificultades con buen dominio de la materia. De esa manera, el libro resulta inteligible y vivo para un lector avisado. Estamos ante una edición que habrán de tener presente quienes se acerquen en adelante a esta obra de una de las cimas de nuestro Conceptismo literario.

El estudio preliminar es un ensayo de 162 páginas que recoge, discute y sintetiza cuanto sabemos de la materia. A veces, su misma extensión le hace caer en repeticiones evitables, como sucede con lo relativo a la dificultad de las técnicas calcográficas de la época (págs. 88-89 y 129). Pero, en general, sus planteamientos son científicos y modernos, y aparecen imbricados en un andamiaje que va desde la biografía y personalidad del escritor al panorama de su obra literaria, en el que sitúa coherente-



“El príncipe Baltasar Carlos con un enano”, de Velázquez

mente las *Empresas políticas*, explicando su género literario, lengua y estilo, erudición y fuentes, fortuna editorial, etc. Más que por sus aportaciones originales —que tampoco faltan—, esta Introducción brilla por su acierto de síntesis, claridad expositiva, orden y sentido crítico. Su lectura constituye una buena propedéutica para entender el libro al que sirve de pórtico.

Abundan en tan extensa Introducción los análisis de temas vivos, que estimulan el posicionamiento de los lectores. Así sucede, por ejemplo, con la contextualización de las *Empresas* en la órbita de los

tratados “de regimiento de príncipes”, la literatura emblemática y los discursos ensayísticos a estilo de Montaigne y F. Bacon. Toda la complejidad intelectual de Saavedra se revela en estas páginas, que lo presentan como lector asiduo de clásicos y modernos, dueño de un pensamiento que aúna el contrarreformismo y la modernidad centro-europea, maduro de opiniones y atento a la realidad contemporánea, tan rica y dinámica.

Parece claro, en todo caso, que Saavedra dedicó largas horas al trabajo intelectual. Que elabora sus libros en el ajetreo de sus viajes no

Para la personalidad de Saavedra es indispensable el impresionante *España y Europa en el siglo XVII. Correspondencia de Saavedra Fajardo* de Q. Aldea, Madrid, 1986. Como enfoque general del tema recomiendo el *Diego Saavedra Fajardo* de J. Dowling, Boston, 1977. Mantiene su vigencia *Don Diego de Saavedra Fajardo y la diplomacia de su época*, de M. Fraga Iribarne, Madrid, 1955 (reed. 1998). Muy útil en lo literario es *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, de J. M^a González de Zárate, Valencia, 1985. Véase en lo ideológico A. Joucla-Ruau, *El tacitismo de Saavedra Fajardo*, París, 1977.

es sino un tópico literario aplicado también a Boscán, Garcilaso, los místicos y los escritores de Indias. Lo que sí es cierto es que, para él, el estilo lacónico, preñado de “conceptos” y parco en palabras, tiene un alcance, no sólo estético, sino ético, pues su ascetismo verbal trasluce un hondo deseo de verdad, con renuncia a toda garrulería sofisticada. El príncipe Baltasar Carlos —muerto a los 17 años—, destinatario de las *Empresas*, hubo de sacar de ellas lecciones de política cristiana opuesta a los principios de Maquiavelo, con cimientos de justicia, valor, sabiduría, lealtad y prudencia. Todo ello compatible con la sagacidad y cautela indispensables en un político. Por eso aconseja que, ante peticiones que no piensa conceder, nunca dé un “no” por respuesta, sino que encomiende al paso del tiempo el desengaño de pedigüeros osados o importunos.

Cristóbal CUEVAS



MELISSA BANK

Manual de caza y pesca para chicas

Entre Woody Allen y Chéjov, la gran revelación norteamericana

PAULA IZQUIERDO

El hueco de tu cuerpo

Una novela arriesgada, ambiciosa, que hipnotiza al lector



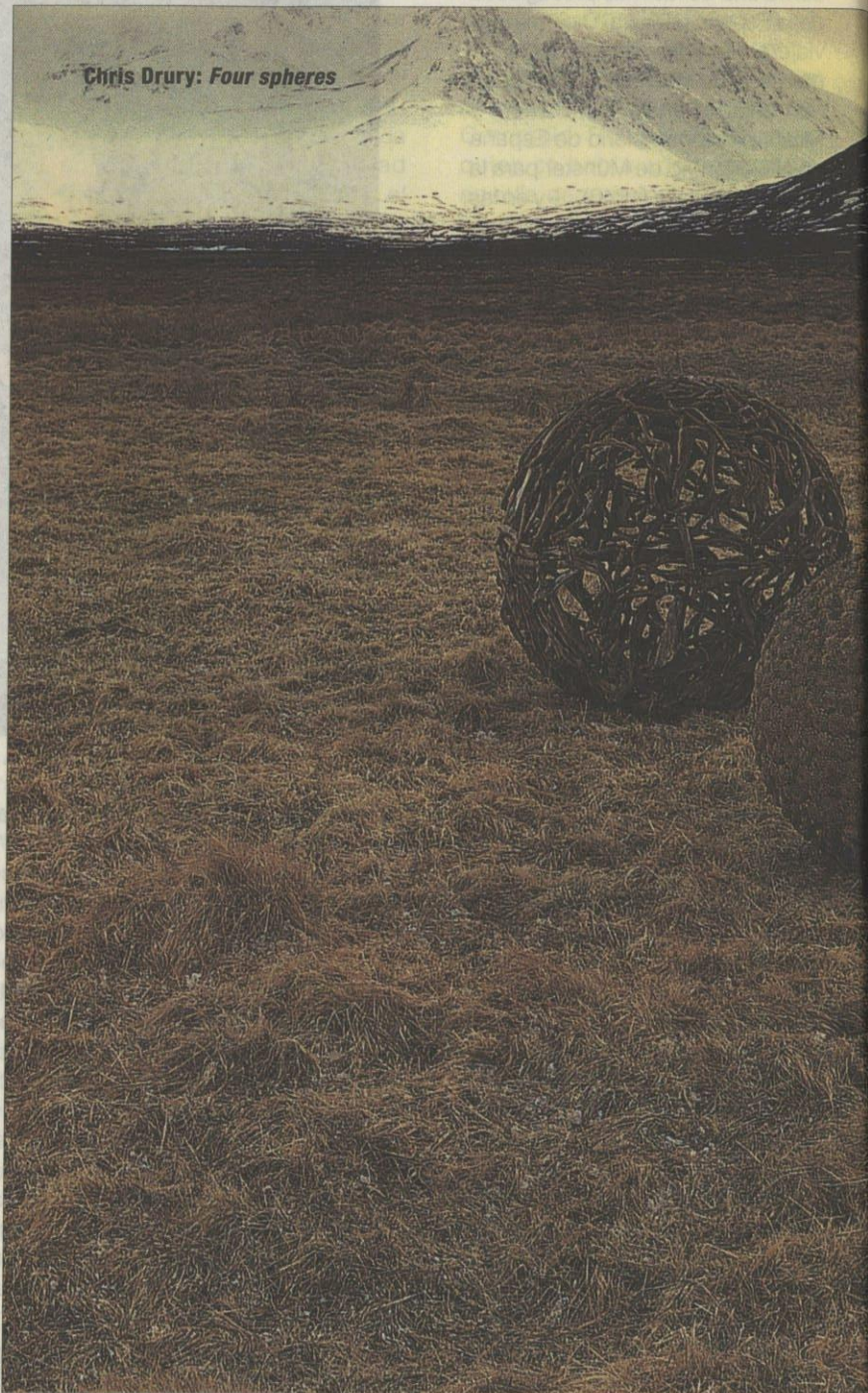
ANAGRAMA

FUKUYAMA, GARTON ASH, COOPER, HOBSBAWM, HASSNER

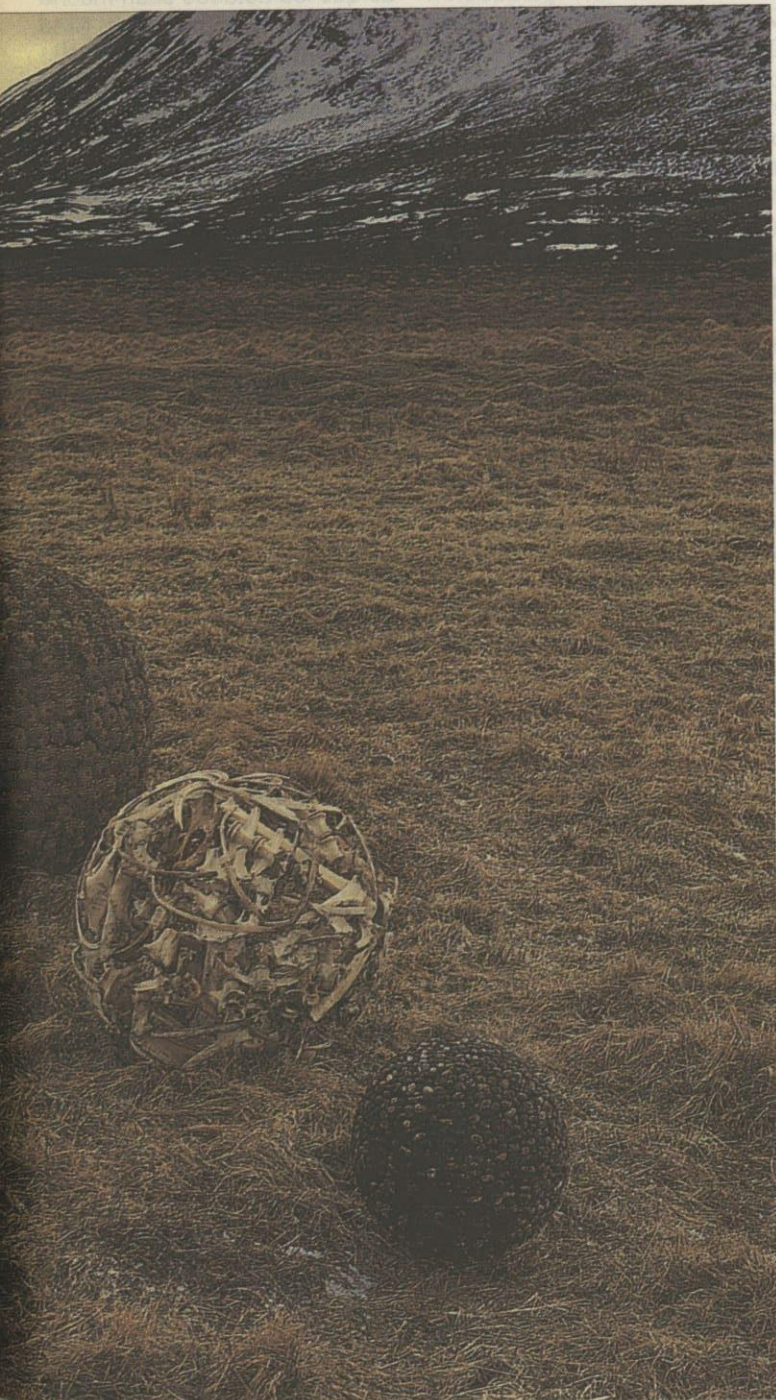
EL ORDEN GLOBAL

A veces, a pesar del vértigo de las novedades editoriales, quizá incluso por él, es necesario detenerse en las grandes cuestiones pendientes, intentando trazar, por ejemplo, una suerte de historia del futuro. En esta ocasión el tema a debate es la tan traída y temida globalización. Las nuevas tecnologías han convertido al planeta en una inmensa aldea en la que ya no existen ni problemas particulares ni políticas autistas. Son abundantes los retos y las dudas: ¿triunfarán los valores liberales de Occidente en todo el mundo? ¿Cuál será el papel de los Estados nacionales? ¿Cómo serán las guerras del próximo siglo? ¿Qué significa la globalización? Es el turno de Robert Cooper, director de la Región Asia-Pacífico en el Ministerio del Exterior de EE. UU; Francis Fukuyama, autor del polémico *El fin de la historia*; Timothy Garton Ash, catedrático en Oxford; Pierre Hassner, profesor en el Centro de Estudios de Investigación Internacional en París; Eric Hobsbawm, profesor emérito de Historia, y Edward Luttwak.

¿Conclusiones? Quizá que en el futuro los ciudadanos podrían preferir ser miembros de una ONG antes que de un Estado. Que la globalización económica y cultural es imparable –ningún país puede permitirse el lujo de aislarse–, aunque la política resulta más compleja. Que la identidad está en crisis. Que Europa puede desaparecer demográficamente, pero jamás culturalmente... En fin, un apasionante debate que publicamos por cortesía de la revista mexicana "Letras Libres", en versión de Laura E. Pacheco.



Y LUTTWAK DEBATEN LA HISTORIA DEL FUTURO EN EL SIGLO XXI



Robert Cooper: La pregunta fundamental es si el nuevo consenso liberal —la democracia, el imperio de la ley y la cooperación internacional— se aplicará en todas partes o si seguirá siendo algo es-

pecífico de Occidente. En Europa hay una gran afluencia de Estados que quieren limitar su propia soberanía uniéndose a la Unión Europea. Pero el resto del mundo todavía tiene sentimientos ambi-

valentes hacia estos nuevos valores. Samuel Huntington afirmó que en vez de converger en torno a normas liberales, ahora tenemos bloques de valores que chocan.

Edward Luttwak: Creo que ahora las premisas liberales alcanzan una gran proyección, quizá no en el mundo islámico, pero sí en toda Iberoamérica, con las posibles excepciones de Colombia y Haití. Al menos esos gobiernos sienten la necesidad de discutir que suscriben esos principios.

Cooper: Aquí hay que hacer una distinción. Las ideas liberales no son indiscutibles, pero sí gozan de gran popularidad. Por otra parte, fuera del núcleo que conforman algunos países occidentales, la idea de que los Estados pueden intervenir en los asuntos de otros Estados cuando no les gusta lo que pasa, no es bien aceptada.

Timothy Garton Ash: Sí, este es el punto crucial. Por ahora, Europa es el único continente en el que los Estados aceptan la interferencia rutinaria de otros Estados en sus asuntos internos. Pero Robert está en lo cierto al preguntar si se trata de una tendencia que otros van a seguir, o si el Estado liberal posmoderno seguirá siendo característico de Occidente. En otras palabras, ¿vivimos en un mundo huntingtoniano de bloques de valor que compiten, o en un mundo fukuyamesco de convergencia en torno a normas liberales? Desde luego, Huntington afirmaría que el de Kosovo fue un conflicto entre las "civilizaciones" ortodoxa e islámica.

Francis Fukuyama: La intervención militar en otro país constituye un paso tan serio que no es un examen justo para la tesis de la convergencia liberal. Pero hay ciertas normas que ahora pueden aplicarse de manera transnacional: no necesariamente por los Estados que usan bombas, sino por organismos no gubernamen-

tales y por todo tipo de cuerpos internacionales. Por ejemplo, en Indonesia era imposible criticar al gobierno de Suharto, pero la Prensa podía publicar las acusaciones de la Organización Mundial de Comercio contra el gobierno, y eso se ha vuelto una especie de norma internacional. Aun los Estados más autoritarios tienen que abrirse a factores como prácticas internacionales de contabilidad porque, de lo contrario, no hay inversión.

Cooper: Quiero que abordemos estos temas económicos. Una de las conclusiones que he sacado de la crisis asiática es que la globalización económica implica un grado de "valor" de la globalización: nadie va a invertir en un país a menos que vea algo parecido al imperio de la ley; a menos que haya criterios internacionales de contabilidad, etcétera.

Fukuyama: Creo que es cierto. Uno de los retos a la tesis del *Fin de la Historia* vino del éxito que tuvieron los regímenes de mercado neoliberal en Asia. El Este asiático aún conserva muchas instituciones culturales distintivas: el empleo vitalicio de los japoneses, los chaebols de Corea del Sur, y los arreglos entre "camaradas". Sin embargo, uno de los efectos de la crisis asiática es que, lentamente, todo eso se está erosionando. Para decirlo en términos simples: las firmas de contabilidad coreanas que antes utilizaban métodos contables específicos de Corea están siendo reemplazadas por Arthur Andersen y la kpmg.

Cooper: De modo que, tal y como Microsoft y la IBM establecieron las pautas para el funcionamiento de las computadoras en todo el mundo, ¿los Estados Unidos van a establecer las pautas de la economía?

Luttwak: Quizá, pero no va a ser tan sencillo. Veamos el caso de Microsoft. En los Estados Unidos hay un capitalismo "turbo",

dinámico y poderoso, que funciona bien por dos razones que no pueden traducirse a muchos otros lugares. Una es la existencia de un estricto control antimonopolios. En Gran Bretaña Bill Gates sería lord Gates y tendría libertad de hacer lo que se le viniera en gana. Si Microsoft fuera una empresa gala, todas las embajadas francesas estarían a su servicio. Pero en los Estados Unidos el Departamento de Justicia se lanza contra la yugular de Microsoft y no cede. Y mientras, hace todo lo posible para destruir la imagen de la compañía de Gates para que los jóvenes talentos no se vayan a trabajar allá. La segunda razón es que fuera de los Estados Unidos no hay un espíritu calvinista que haga que los perdedores se sientan culpables dentro del sistema competitivo darwiniano. En otros países, los perdedores se sienten furiosos y eso puede arruinar su política fiscal, por no decir algo peor. Los perdedores no van a destruir al sistema, aunque ciertamente pueden causar dislocaciones.

Fukuyama: Pero eso no ocurre en Asia. Los tailandeses están escribiendo nuevas leyes para regular los bancos; los coreanos del sur están adoptando la transparencia.

Luttwak: Es cierto, y ahí se está gestando algo parecido al calvinismo. Pero en Argentina, por ejemplo, cuando a la gente la despiden de su trabajo, no se dedica a engordar, como hacen los norteamericanos, ni se culpa a sí misma; los argentinos se lanzan a las calles. Así es que el modelo funciona de distintos modos en distintos lugares.

Hobsbawm: Bueno, hablando de modelos, me parece que lo que ha sucedido en el siglo XX es que se han eliminado dos de ellos. Uno es el de la planificación total sin mercado. El otro es el modelo opuesto de un *laissez-faire* total. Ambos han pisoteado a los rusos, aunque al menos el segundo se eliminó más rápidamente que el primero. Creo que en el próximo siglo ninguno de los dos va a funcionar. Aunque es probable que en todas partes sobreviva algún tipo de economía mixta, el tema de los valores sobre los cuales operarán la economía, la sociedad y la política es mucho más incier-

Hobsbawm: “Más importante es el problema de la democracia. Se ha convertido en una de esas palabras de algodón que está en boca de todos, pero nadie sabe qué significa”

to. Hay una tendencia incuestionable hacia la globalización de la economía, y aun de la cultura, pero no existe una tendencia equivalente que globalice a las instituciones políticas, o de otro tipo. Esto significa que, en el futuro inmediato, todavía viviremos una era en la que las fuerzas de la globalización tienen que coexistir y negociar con los Estados-nación, que siguen siendo los únicos centros de autoridad política real, aun si es bastante reducido el número de naciones-Estado que cuentan en este tema de la negociación global.

Pierre Hassner: Coincido en que el modelo europeo de capitalismo benefactor es el más atractivo. Pero me temo que los norteamericanos tienen razón cuando argumentan que, para que el sistema funcione, se necesita un grado de flexibilidad más alto; que Alemania atraviesa una gran crisis, etcétera. De modo que no veo la solución en este tipo de *butskellismo* moderado, pero tampoco puedo concebir la armoniosa dispersión del modelo norteamericano. En vez de eso, tendremos una gama de modelos de mercado, aunque algunos estarán distorsionados y tendrán tintes mafiosos. Coincido con Eric en que el Estado sigue siendo fundamental, pero también creo que está en crisis y que hay una ausencia de instituciones, tanto a nivel global como nacional, que intercedan entre las fuerzas de la globalización económica y las especificidades de cada país.

Cooper: Eric y Pierre imaginan un mundo en el que todo se globaliza excepto la política. Yo no estoy tan seguro. Ahora podemos ver a un conjunto de instituciones

internacionales, más poderosas y más importantes que cualquier forma anterior. Si me piden que precise qué es soberanía hoy, utilizaré la definición de Max Weber sobre el monopolio del uso de la fuerza, y casi diré que se ha convertido en el monopolio de la cooperación. Por ejemplo: el derecho a sentarse en la Organización Mundial de Comercio, en el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, en una infinidad de otras Instituciones, como las que establecen las normas para la telefonía global.

Luttwak: El sistema global se ha convertido en lo que antes solía ser la vida pública británica: algo gobernado por comités.

Fukuyama: Pero no sólo los comités globales constriñen la soberanía del Estado. ¿Recuerdan a Brent Spar o las tierras de Ogoni en Nigeria? La compañía petrolera Shell no tuvo que enfrentarse a una agencia global de protección del ambiente, sino a algo igual de poderoso: la opinión pública. Hasta ahora, la OMC realmente no se ha encargado de temas laborales ni del medio ambiente, pero es posible que la opinión pública la obligue a hacerlo. Si se tiene un capital con movilidad global y una fuerza de trabajo que no la tiene, es necesario proteger esos intereses laborales a través de la política.

Hobsbawm: Estoy de acuerdo. Pero esto contradice la teoría general de la globalización, que insiste en que todos los factores de producción deben ser plenamente móviles. ¿Por qué la fuerza de trabajo tiene mucha menos movilidad hoy que la que tenía hasta antes de 1914?: por razones políticas. En las naciones democráticas los electores no lo toleran. Aun en los Estados Unidos, donde durante algún tiempo se trató de admitir la libre inmigración, se enfrentaron a que constituía todo un problema. No hay que subestimar la diáfana resistencia de la política.

Cooper: Claro que el Estado sobrevive, pero se ha vuelto más permeable y transparente.

Garton Ash: Una de las ironías de la Europa contemporánea es que hay más naciones que nunca en su historia. Si comparamos el mapa de 1999 con el de 1899, en-

contramos por lo menos a quince recién llegados. Es posible que se trate de Estados menos efectivos, pero allí están, y su existencia sirve de antídoto contra las afirmaciones más simplistas de la teoría de la globalización en el sentido de que el Estado va a desaparecer.

Cooper: No estoy tan seguro de que los Estados sean mucho menos efectivos que antes. Creo que los Estados nunca han sido muy efectivos. Me pregunto si en el futuro la gente preferirá pertenecer a las organizaciones no gubernamentales en vez de a los Estados.

Hobsbawm: No.

Luttwak: Lo dudo.

Cooper: Bueno, antes la gente pertenecía a un partido político y hoy esa ya es casi una práctica olvidada. Creo que la gente prefiere pertenecer a una ONG que a un partido político.

Luttwak: Desde luego, tienes razón: todos los Estados son menos efectivos de lo que solían ser, y algunos, de una manera dramática. Cualquiera que hable con quienes toman las decisiones en Moscú quedará impresionado por la falta de poder del Estado ruso. Y hay que ver a China. En Gran Bretaña el Estado gasta cerca del 40% del producto interno bruto; en China, alrededor del 2% del P.I.B va al gobierno de Pekín. Pekín puede pedir cosas o iniciar campañas, pero no controla China en la forma en que el gobierno británico rige a Gran Bretaña. Pero hasta Gran Bretaña está limitada por todas las organizaciones internacionales de las que es miembro; por todas las leyes internacionales a las que está sujeta, sin mencionar las presiones políticas

Cooper: “No estoy seguro de que los Estados sean menos efectivos que antes. Me pregunto si en el futuro la gente preferirá pertenecer a las organizaciones no gubernamentales en vez de a los Estados”

domésticas ante las que debe responder. Si trato de imaginar un Estado verdaderamente poderoso, un Estado con un alto grado de poder absoluto dentro de sus propias fronteras, pienso en el Irak de Saddam Hussein antes de que se metiera en problemas. Hussein tenía pocos recursos y decidía si gastarlos en armas, salud, o lo que fuera.

Hobsbawm: A partir de mediados del siglo XVIII y hasta mediados de 1960, se fortificaron todo tipo de Estados, sin importar su ideología, en el sentido de que fueron más capaces de saber que sucedía en su país y pudieron administrarlo mejor para organizar aspectos crecientes de la vida social y movilizar a la gente a todo tipo de tareas, incluida la guerra. Esto ocurrió independientemente de la política. El Estado liberal británico de mediados del siglo XIX era mucho más poderoso que la monarquía absoluta francesa del XVIII. Esta tendencia se revirtió sólo a partir de 1970.

Luttwak: ¿Por qué? Porque el conflicto era el combustible de esta maravillosa entidad. A menos que tuviera un enemigo poderoso, en 1914 el gobierno británico no podía haberle ordenado a millones de personas que se pusieran un uniforme que se veía raro, cruzaran el Canal de la Mancha y empezaran a cavar trincheras.

Cooper: Pero no es sólo el fin de la guerra lo que ha comprometido la autoridad del Estado. También está lo que Francis describe en su nuevo libro: una especie de resquebrajamiento social. Los Estados han perdido poder porque la sociedad se ha vuelto menos coherente.

Fukuyama: Sí, esto es importante. Pero antes que nada, si te refieres a la efectividad cada vez menor de los Estados, no debes olvidar el punto fundamental de la globalización económica. Francia ya no está en completa libertad para determinar la naturaleza de su Estado benefactor, porque si reduce a 35 horas la semana laboral, las compañías simplemente se llevan su inversión a otra parte. Quizá el país pueda soportarlo, pero tiene que pagar un precio. Antes eso no existía. Para volver a lo que Robert señaló en el sentido de que la sociedad se ha

Hassner: “La otra cara de la democracia liberal es la tentación totalizadora; la gente quiere una identidad más coherente y estable. El problema es que en nuestra era posmoderna, todo el mundo sabe que las identidades son artificiales”

vuelto menos coherente: el punto aquí es la erosión de la jerarquía. Cuando se tiene una sociedad altamente tecnificada, y una sociedad y una economía muy complejas en las que los ciudadanos y los trabajadores tienen un nivel educativo alto, no se les puede organizar por imposición. Los programadores de Microsoft saben más de su trabajo que sus gerentes, y para eso se requiere una forma de administración más plana y descentralizada. Las sociedades de información son enemigas del autoritarismo o de un jefe autoritario que se siente en la cima de un sistema jerárquico. La inteligencia debe distribuirse de una manera mucho más amplia a través de la sociedad, y, por lo general, eso tiene un efecto profundamente democratizador.

Cooper: Y conforme una sociedad se vuelve mejor educada, la identidad de las personas también se vuelve más compleja. Se pierden la sencillez y la unidimensionalidad de la identidad nacional.

Garton Ash: Esto no quiere decir que la gente vaya a identificarse como ciudadana de Greenpeace. Quizá para los eslovacos o los kosovares optar por su propio Estado no sea una elección racional, pero eso es lo que han elegido. La gente todavía ve en el Estado su núcleo principal de identidad y su prospecto de autogobierno democrático. Si contamos las estructuras políticas que rigen o complementan a una economía globalizada, entonces tenemos que abordar los temas de identidad y demo-

cracia, internacional o estatal. No estoy en absoluto convencido de que ni las ONGs ni las regiones puedan hacer esto. Europa me convence a medias. Quizá la UE sea lo más lejos a que hemos llegado en la construcción de una identidad y una democracia parciales de un tipo significativo y durable, a un nivel distinto al del Estado nacional.

Luttwak: Nací en Transilvania, así es que para mí eslovacos y albaneses, kosovares y rutenianos, son poblaciones campesinas clásicas. Ellos no participan en el mundo de las ONGs, de las identidades múltiples ni en nada de eso. Para ellos resulta sensato proteger su identidad de la única manera en que pueden comprenderla: a través del Estado. Si hablamos de los catalanes o de los escoceses, ellos participan en otros cuerpos que moderan la intensidad de su deseo por constituir una entidad autónoma. Cuanto más desahogo económico y más educación tiene la gente, menos depende de una sola identidad.

Garton Ash: Sería un error sugerir que sólo los campesinos quieren su propio Estado.

Luttwak: Desde luego. Pero un eslovaco sólo puede ser eslovaco, mientras que un checo puede pertenecer o no a Greenpeace.

Hobsbawm: Bueno, no sé. Para mí la identidad es una especie de problema de segundo orden. Más importante es el problema de la democracia. Se ha convertido en una de esas palabras de algodón que está en boca de todos, pero nadie sabe qué significa. De modo

Fukuyama: “Yo creo que el poder geopolítico occidental se incrementará. Su superioridad tecnológica quizá va en ascenso y eso alimenta el desempeño económico, el poder militar. La pregunta que subyace a todo esto es una pregunta moral”

que permítanme exponer una tesis. La ciudadanía civil está floreciendo en el sentido de los derechos humanos, de los valores compartidos, de las convenciones internacionales y todo eso. La ciudadanía social también ha demostrado su adaptabilidad. A Thatcher y a Reagan se les dificultó echar atrás la función redistributiva de los estados ricos. El verdadero problema está en la ciudadanía política. ¿Qué significa ahora para el ciudadano tener un efecto sobre su gobierno? Cada vez menos. Aquí es donde la globalización y la sustitución de la soberanía del consumidor por la soberanía del ciudadano se volvieron un problema. El solo hecho de vivir en un país que tiene elecciones multipartidistas no genera automáticamente una ciudadanía política. La participación en el mercado ha sustituido a la participación en la política, de manera que tenemos que repensar todo el problema de la democracia.

Fukuyama: ¿Eso no refleja una elección democrática de las poblaciones? La gente quiere la soberanía del consumidor. Y no es algo despreciable o siquiera no político.

Hobsbawm: No niego que eso sea lo que quiere la gente, pero ¿es compatible con lo que antes se consideraba un sistema político democrático?

Hassner: Yo creo que tanto la democracia como la identidad están en crisis. El problema de la identidad no es de segundo orden. Es un problema básico para todos: la relación entre el cambio y la continuidad, entre lo global y lo particular. Nos debatimos entre lealtades que compiten. Para mí, como judío errante que también es francés, rumano, etc., eso está muy bien, pero no creo que las sociedades puedan basarse en identidades tan múltiples. Es por eso que la otra cara de la democracia liberal es la tentación totalizadora; la gente quiere una identidad más coherente y estable. El problema es que las identidades deben crearse o sentirse como algo natural, pero ahora, en nuestra era posmoderna, todo el mundo sabe que son artificiales. En cuanto a la democracia, yo no comparto la visión de Eric. Las gran-

des ideologías están muertas, de modo que sólo queda una lucha entre la tecnocracia y el populismo. Para cumplir de manera eficiente, la tecnocracia invita a las limitaciones de la integración europea, la moneda única, la globalización y todo lo demás. Esto le da armas a los LePens y a los Haiders. Hoy lo particular, lo local y lo nacional coexisten con lo universal y lo global. Pero sí coincido con Eric en que hay un problema con las instituciones que deberían mediar entre los dos niveles. Quizás esto explique la crisis en la participación política.

Cooper: Aquí hay un eslabón con el punto en el cual iniciamos. El asunto de los consumidores que tienen una identidad débil, en vez de ciudadanos con identidades fuertes, explica por qué tenemos estas guerras de soberanía del consumidor. Pero quiero terminar volviendo al famoso ensayo de Francis sobre el *Fin de la Historia* de hace diez años, en el que describe el triunfo del consumismo y de la democracia liberal. Quiero preguntarles si justo en el momento en que Occidente triunfó empezó su implosión.

Lutwak: Evocas un argumento elemental y te daré una respuesta elemental. Desde el punto de vista demográfico, Occidente está desapareciendo. En los sitios en donde esto no ocurre, se debe a que están recibiendo inmigración de países no occidentales. Pero la cultura occidental sobrevivirá. Cuando el último occidental haya muerto, todavía encontraremos a Lucrecio publicado en Corea.

Hobsbawm: A partir del siglo XVI y hasta principios del XX, el porcentaje de la población global representada por europeos, y por descendientes de europeos, se mantuvo en ascenso hasta que alcanzó el 30%. Ahora ha descendido a alrededor de un 15%. El otro gran cambio es que la gente ya no obedece: nacional o internacionalmente. Se acabó la época

Garton Ash: “¿Vivimos en un mundo huntingtoniano de bloques de valor que compiten, o en un mundo fukuyamesco de convergencia en torno a normas liberales?”

en que las personas comunes y corrientes estaban preparadas para aceptar la autoridad de un gobierno legítimo. Gran Bretaña e Italia enfrentaron problemas con las guerrillas insurgentes en sus colonias somalíes, pero nunca se puso en duda que Gran Bretaña e Italia pudieran mantenerse ahí como administradores efectivos. Esto se acabó. Lo veremos en Kosovo, donde, en la práctica, el Ejército de Liberación de Kosovo se negará al desarme. Ésta será una de las características del siglo por venir. Habrá grandes zonas de África y Asia, e incluso partes de Europa, donde las grandes potencias internacionales, y hasta las regionales, serán incapaces de imponer su voluntad.

Hassner: Occidente está padeciendo un declive geopolítico, pero las ideas occidentales, la democracia liberal, la economía de mercado, los derechos humanos, tienen un valor universal. Francis está en lo correcto cuando afirma que no hay alternativas creíbles. De modo que la pregunta es: ¿cómo recogerán y transformarán los chinos u otras culturas en ascenso el legado de Occidente? ¿Cómo manejarán otras culturas las debilidades de las ideas e instituciones occidentales? Quizá me obsesionan las experiencias totalitarias de este siglo, pero fueron reacciones a la modernidad, a la debilidad de la democracia liberal individualista. En las condiciones modernas el Estado totalitario no resulta viable, pero esto no significa que las pasiones totalitarias vayan a desaparecer.

Garton Ash: Al igual que Pierre, soy un liberal universalista. No creo que haya valores asiáticos, no creo que haya valores africanos: creo

en un núcleo de valores comunes a la humanidad. Y creo que la globalización, y en particular la revolución en las comunicaciones, nos da una oportunidad extraordinaria de diseminar esos valores. Para Occidente la prueba crucial es si podemos ayudar a crear un camino que vaya de la tribu premoderna al Estado cooperativo liberal posmoderno, sin que implique vadear en sangre. Los eventos en los Balcanes sugieren que aún no hemos encontrado otra alternativa a esta ensangrentada ruta hacia la modernidad. Mucho depende de nuestra capacidad para encontrarla.

Fukuyama: Bueno, estoy en desacuerdo con casi todos ustedes. Yo creo que el poder geopolítico occidental se incrementará porque no depende de la población. Está basado en el capital humano y en los rendimientos cada vez mayores del desarrollo del capital humano. La superioridad tecnológica de Occidente quizá va en ascenso y eso alimenta el desempeño económico, el poder militar, y muchas otras cosas. La pregunta que subyace a todo esto es una pregunta moral. Contamos con un alud de riqueza y de poder material, pero ¿tenemos el temperamento para usarlo con sabiduría? ¿O seguimos los pasos del Imperio Romano? Bajo la superficie, ¿existe una especie de descomposición moral? Occidente todavía tiene una gran autoseguridad moral en sus instituciones y valores pero hay una cantidad enorme de tendencias perturbadoras: el consumismo excesivo, el incremento de la desintegración familiar, el deterioro del deber y de la solidaridad.

Cooper: Como Tim, me declaro liberal internacionalista, hijo de la Ilustración, y por eso, a diferencia de Tim, creo que estamos condenados. Porque nos ata lo irracional más que lo racional. Creo que fue Gellner quien dijo que lo que define a una comunidad es su creencia en algo falso. Cualquiera

puede creer en algo verdadero, pero hay que ser católico para creer en la transustanciación del alma; hay que ser nacionalista para creer en un mito nacional. Y si todos nos volvemos racionalistas liberales universales, entonces terminaremos por no creer en nada.

Lutwak: La visión de Francis sobre el Imperio Romano y la decadencia es demasiado pesimista. Hasta los males culturales tienen arreglo. Los romanos orientales del imperio hicieron justo eso, y su cultura siguió floreciendo durante muchos siglos. Pero le hemos restado legitimidad a algo muy importante: la gloriosa experiencia de la guerra. Yo fui combatiente y me alegra admitir que la guerra fue la experiencia más disfrutable de mi vida. Pero le hemos prestado atención sólo a quienes se traumatizaron con ella.

Garton Ash: Para que ese tipo de conflicto “heroico” fuera posible otra vez, tendría que desinventarse mucha tecnología.

Lutwak: Lo único que digo es que si una elite se concentra en un problema cultural, puede resolverlo. Si queremos hacer más Kosovos y aceptar pérdidas humanas, podemos reorientar nuestra cultura para que suceda.

Hassner: En cierto sentido tienes razón, pero en otro lo que dices es falso. No es posible resolver un problema como ese sin antes resolver muchos otros también. Este fue el dilema al que se enfrentó Hegel a principios del XIX. Como tú, él afirmó que la guerra dejó de ser placentera, que se volvió prosaica y tecnológica. Kosovo es la culminación de eso. Pero ahora hay que desinventar no sólo mucha tecnología militar, sino también al individuo egoísta, incapaz de sacrificarse por una causa colectiva. Nietzsche describió esto con gran elocuencia en un lema que Francis tomó prestado para su libro: el *último hombre*. El hombre que sólo busca el bienestar material, que no tiene interés en el sacrificio ni en la grandeza. Nietzsche dijo que era necesario corregir eso, que era necesaria una aristocracia planetaria: las bestias rubias. El resultado no fue muy bueno.

Cooper: Ese debe ser el comentario final. Muchas gracias a todos.

Lutwak: “Si una elite se concentra en un problema cultural, puede resolverlo. Si queremos hacer más Kosovos podemos reorientar nuestra cultura para que suceda”

UNA HISTORIA CULTURAL DEL HUMOR

JAN BREMMER Y HERMAN ROODENBURG (Ed.)

Sequitur. Madrid, 1999. 256 páginas, 3.745 pesetas

Uno ha comprobado que cualquier libro en el que colabore o participe Jacques Le Goff es un libro importante, y *Una historia cultural del humor* no es la excepción. Así, la ironía, el ingenio y lo cómico son analizados en esta obra desde diferentes perspectivas y en distintas épocas, pero entre todos los ensayos reunidos brilla con luz propia "La risa en la Edad Media" de Le Goff, quien explica por qué la Edad Media fue una era de tristezas y melancolías, donde la hilaridad y la carcajada estaban perseguidas por la Iglesia.

Junto a Le Goff encontramos a otros eruditos como Peter Burke, autor del ensayo "Fronteras de lo cómico en Italia, 1350-1750", que revisa la noción de la "beffa", y Aaron Gurevich, quien en "Bakhtin y el carnaval medieval" presenta las investigaciones del medievalista ruso Mikhail Bakhtin, un gran historiador casi desconocido hasta que llegó la perestroika. Hasta aquí los autores de los trabajos más destacados.

Sin embargo, en el conjunto de una obra donde se abarca el humor desde la Grecia Clásica hasta la política prusiana del siglo XIX, se extraña la ausencia de una mira-

da sobre el humor español o ibérico. Al fin y al cabo, uno suponía que aquí habría más gracia que en otros lugares de Europa, pero parece ser que la jocosidad holandesa del XVII, los libros de bromas ingleses del XVIII y los chistes alemanes del XIX "no se podían aguantá", que diríamos en Andalucía. ¿Por qué es así en realidad? Porque los autores no analizan la capacidad de reírse de alguien sino la capacidad de reírse a secas. Y acá en España siempre nos hemos reído de los demás.

En cualquier caso, un libro de estudios históricos sobre el humor no tiene por qué ser un libro gracioso. Ni siquiera agudo. ¿Interesante? Por supuesto, como aquel famoso libro que Gaston Bachelard dedicó a los sueños o

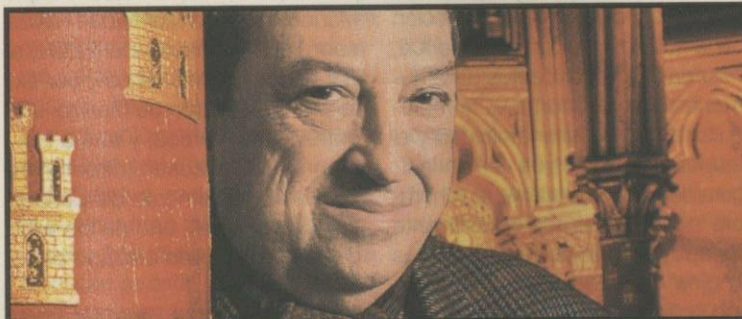
La ironía, el ingenio y lo cómico son analizados en esta obra, pero entre todos los ensayos reunidos brilla con luz propia "La risa en la Edad Media" de Le Goff

el que Jean Delumeau escribió acerca del miedo. No obstante, uno sigue con la duda sobre si el hombre nace divertido y la sociedad le aburre, o si más bien nace aburrido y la sociedad le divierte.

Por otro lado, echo de menos una reflexión inspirada en *La Ilíada* acerca de la risa de los dioses, una risa terrible que sólo augura calamidades. Las colaboraciones de Bremmer—"Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia"—y Fritz Graf—"Cicerón, Plauto y la risa romana"—no rozan siquiera el tema.

Finalmente, es curioso comprobar cómo en el único ensayo dedicado a las sociedades tradicionales y rurales—"Humor, risa y trabajo de campo..." (Driessen)—los chistes se clasifican en misóginos, étnicos y crueles (los inspirados en los defectos físicos), y aquí sí encontramos ejemplos del mejor (?) humor ibérico. Una de dos: o la risa vuelve a ser—como en la Edad Media—políticamente correcta, o sigamos riéndonos con chistes como: "Un inglés, un francés y un español fueron a una casa de putas enanas en la que..."

Fernando IWASAKI



LA TEOLOGÍA HISTÓRICA DE ELLACURÍA

JOSÉ SOLS LUCIA

Trotta. Madrid, 1999. 372 páginas, 2.000 pesetas

Era éste un libro necesario. Para minorías, sumamente especializado. Pero tenía que existir. Por dos razones: primero, porque el asesinato de Ellacuría en 1989 ha relegado a un segundo lugar su pensamiento; segundo, porque había un equívoco con el que hacía falta acabar. En 1984, en la Congregación Romana para la Doctrina de la Fe se publicó una *Instrucción sobre algunos aspectos de la teología de la liberación* en la que varios teólogos de la liberación no se reconocieron, entre ellos Ellacuría. Lo que allí se ex-

ponía no era lo que ellos pensaban. Hacía falta precisarlo. Ahora bien, en este libro no se precisa lo que es la teología de la liberación, sino lo que fue la teología del jesuita español. Porque acaso el principal disidente del conjunto fue Ellacuría, y ello por la formación filosófica que había recibido.

La teología de Ellacuría que describe Sols, con multitud de matices y con la paciencia de quien rehace una larga elucubración, no era una teología heterodoxa; incluso sus hallazgos parecerán menores a quien conozca la teología que estuvo en

la base del Vaticano II. Ellacuría acentuaba el carácter histórico de la realidad, como hacía Zubiri; lo trasponía al entendimiento de la Revelación, como quería Rahner, y hacía suya la preocupación por la "praxis", que no era patrimonio de Marx.

Lo que ocurre es que, como pone de relieve Sols Lucia, a la luz de ese pensamiento examinó la respuesta de la izquierda radical, en gran parte marxista, a los problemas económicos y políticos de Centroamérica. ¿Por qué no interpeló, a la luz de su teología histórica, otras respuestas, distintas a las de la gue-

rrilla revolucionaria, a esos problemas? Probablemente, la respuesta tiene que ver con el reduccionismo principal que se aprecia en esta teología: la exégesis de la Biblia en que Ellacuría buscó respuesta redujo de hecho el concepto de "pobreza" a la carencia de medios materiales o libertad política. No consiguió abarcar todas las facetas del sufrimiento humano que existía en la propia Centroamérica. Ni, por tanto, abarcó la totalidad de las respuestas—históricas, reales—al sufrimiento.

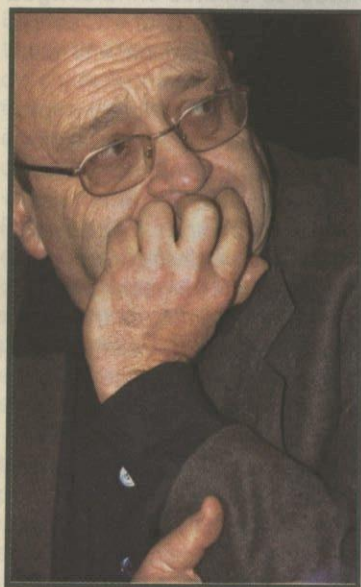
José ANDRÉS-GALLEGO

MARCOS: EL SEÑOR DE LOS ESPEJOS

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Aguilar. Madrid, 1999. 285 páginas, 2.700 pesetas

Las reflexiones de Vázquez Montalbán gustarán a unos e irritarán a otros, pues están escritas con apasionamiento como lo demuestran sus continuos juicios de valor. Para él, haber encontrado al EZLN es como recobrar las ilusiones de su juventud revolucionaria



El texto de Vázquez Montalbán se inscribe claramente entre aquellos para los que el subcomandante Marcos y el EZLN suscitan sus simpatías. Incluso se ufana en declarar que el libro es un "panfleto"

Los acontecimientos de Chiapas se han convertido en un tema de amplio debate en los últimos años. Las interpretaciones de los hechos acaecidos en los altos de Chiapas y la selva lacandona han sido múltiples y de todos los gustos, mientras que la información fidedigna sigue siendo deficiente y en algunos casos contradictoria. Unos defienden al subcomandante Marcos como el héroe de la primera revolución realizada a través de Internet, mientras que otros lo etiquetan de genial impostura. Unos ven en el subcomandante al salvador que ha venido a luchar contra el pensamiento único, la globalización, el neoliberalismo y ha comenzado a diseñar la construcción de la nueva sociedad del siglo XXI, basada en los conceptos de la humanización del hombre, la multiculturalidad, la pluriétnicidad y el respeto al otro. Otros ven en la figura del subcomandante a un hombre indeciso que con el justificante de apoyarse en la defensa de los "indios" trata de captar protagonismo político para situarse mejor en el nuevo escenario de fuerzas de finales del siglo XX. Unos apoyan las denuncias del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y a los "indios" como una estrategia política para denunciar los abusos del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en el gobierno de México desde 1929. Otros culpan al subcomandante de retrasar la modernización de las comunidades indígenas, su plena incorporación a la sociedad del siglo XX, dilatar las negociaciones de paz, deteriorar la imagen internacional de México, haber provocado una retracción en las inversiones internacionales y con ello haber ayudado a colapsar la economía mexicana a partir de 1994.

Unos reclaman la entrada de observadores internacionales para garantizar la información veraz e impedir los abusos de poder del gobierno, mientras que otros ven

en ello una injerencia en la soberanía mexicana y se sienten dolidos en su nacionalismo. Unos hablan del avance en la transformación del régimen político mexicano, mientras que otros interpretan que, con motivo de los sucesos de enero de 1994, el sistema político mexicano ha entrado en crisis y como consecuencia se puede ir hacia la ingobernabilidad y la anomia.

El texto que nos ofrece Vázquez Montalbán se inscribe claramente entre aquellos para los que el subcomandante Marcos y el EZLN suscitan sus simpatías. Incluso el autor se ufana en declarar que el libro es un "panfleto". El texto está compuesto por las consideraciones que Manuel Vázquez Montalbán realiza sobre el movimiento del EZLN, el Subcomandante Marcos y por extensión la situación de México; una entrevista a Marcos; y otra a Hermann Bellinghausen (director de Ojarasca, suplemento del periódico "La Jornada", uno de los vehículos de expresión utilizado por el EZLN).

Las reflexiones que Vázquez Montalbán hace de México y del EZLN gustarán a unos e irritarán a otros, pues están escritas con apa-

Existe una amplia historiografía sobre el EZLN y Marcos. *Subcomandante Marcos*, de Y. Lebot (Anagrama, 1997) y *¡Zapata vive!*, de G. Rovira (Virus Editorial, 1994) son ejemplos de textos zapatistas. *Subcomandante Marcos. La genial impostura*, de B. de la Grange y M. Rico (El País, 1998) trata de desmitificar a Marcos. Los análisis más documentados son los de C. Legorreta, *Religión, política y guerrilla en las Cañadas de la selva lacandona* (Espasa, 1998); y Viqueira y Humberto (Eds), *Chiapas*. (UNAM, México).

sionamiento. Para el autor el haber encontrado al EZLN es como haber recobrado las ilusiones de su juventud revolucionaria.

La entrevista con Marcos es indudablemente el centro del libro (la de Bellinghausen es interesante pero representa una adenda) y lo que realmente le da sentido. La calidad literaria está asegurada tanto por el entrevistado como por el entrevistador. A su vez la polémica está garantizada por el tema. El que identifique a Marcos con el personaje capaz de liberar al mundo del neoliberalismo disfrutará con estas páginas. El que vea en Marcos una genial impostura con seguridad acabará su lectura con la bilis vuelta. Obviamente, no se trata de un análisis objetivo, pero hay que aclarar que ninguna de las partes que participan en su guiso lo pretende.

El defecto aparente del libro es que a veces el entrevistador pierde su papel y acaba siendo el entrevistado entrevistado, por lo que en algunos pasajes el lector llega a pensar que quizás hubiera sido mejor que el libro hubiera estado firmado por Marcos en vez de por Vázquez Montalbán. Sin duda se trata de un juego múltiple de espejos entre entrevistador y entrevistado. Las declaraciones de Marcos son un documento importante, pero el texto está pensado y construido para polemizar. La fotografía de la portada (la mano de Marcos en primer plano haciendo un gesto obscuro y su cara tapada por el pasamontañas en un segundo plano desvaído) resume este espíritu. El que quiera ver un análisis frío de lo que sucede en Chiapas y de cómo surgió y por quién está compuesto el EZLN mejor que no lo lea. El que sólo pretenda escaparse de los discursos cerrados a los que nos tienen acostumbrados los "analistas científicos" que se sirva una copa y disfrute.

Pedro PÉREZ HERRERO

SER ESPAÑOL

JULIÁN MARÍAS

Planeta. Barcelona, 2000. 368 páginas, 2.200 pesetas

Ser español, que se reedita ahora en versión ampliada, es una excerta de ensayos, artículos y conferencias de su autor. El más antiguo de esos trabajos data de 1947; los más recientes de 1999, si bien la mayoría de ellos son de la primera mitad de la década de 1960. No es infrecuente que colecciones de este tipo se caractericen por una cierta heterogeneidad, a veces simple dispersión, que hace del conjunto algo artificioso y de ficticia unidad. No es el caso. Todos los trabajos aquí reunidos son piezas nacidas en razón de circunstancias diferentes, pero se presentan cosidas por un doble hilo que les otorga conexión. Por un lado, su temática: todos se refieren de modo directo o indirecto a cuestiones propias de la historia intelectual de España y su interpretación. Por otro, lo que cabría llamar el enfoque personal de su autor respecto al sentido de su obra. Marías, en una conferencia de 1971 aquí recogida, decía que su disposición a reimprimir se basa en la fidelidad a los propios proyectos y metas, una especie de paladín frente a modas e inconsecuencias. Lo que parece incuestionable es que los mismos o muy parecidos asuntos han ocupado continuamente su interés a lo largo de toda su biografía intelectual.

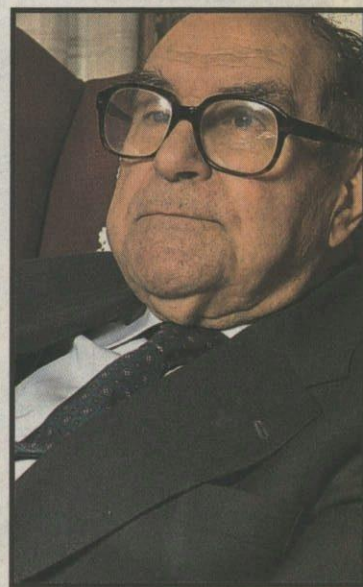
Como tanto en la producción de Marías, los puntos básicos de esta recopilación remiten al estilo y a conceptos orteguianos con su característica combinación de sugestión e incertidumbre. Así, un concepto de tan inequívoco cuño como "proyecto", sale al paso una y otra vez en forma de "proyecto español", pero en vano se buscará cualquier concreción precisa sobre el contenido de tal proyecto, por quiénes, cuándo y cómo se proyectó, en qué habría que reparar para juzgarlo cumplido o fracasado. Mayor calado tienen las nociones tan orteguianas de "ideas y creencias", presentes en el subtí-

Todos los trabajos de Marías aquí reunidos son piezas nacidas en razón de circunstancias diferentes, pero se presentan cosidas por su temática: todos

se refieren de modo directo o indirecto a cuestiones propias de la historia intelectual de España y su interpretación

tulo del libro y vertebradoras de un ensayo de 1982 sobre el mundo hispánico, también incluido aquí. Ese texto es muy indicado como muestra del argumento implícito que subyace a todos ellos. Según Marías, la diferencia de la historia de España y de los países hispanoamericanos tras su emancipación respecto a otros occidentales se cifraría en un "arcaísmo" cultural derivado de la incapacidad para desarrollar una lengua filosófica propia que a finales del siglo XVIII pudiera tomar el relevo del pensamiento de matriz escolástica y expresión latina que había sido el suyo durante las centurias anteriores. Tal cosa habría concluido en una situación intelectual vicaria, de "ideas recibidas" y escindidas del "sistema credencial" de españoles y americanos. Ya es sabido que, según la explicación orteguiana, ideas y creencias son dos niveles cognitivos distintos, racional y consciente el uno, vital e inconsciente el segundo: "las ideas se tienen, en la creencias se está", diría él. Las ciencias sociales han llamado a ese conjunto de nociones y actitudes colectivas que para Ortega eran creencias, "mentalidades" y han

sistematizado mucho su conocimiento teórico y rastreado su papel en el pasado. De todo ello cabe deducir al menos una cosa cierta; las mentalidades o las creencias son mucho menos sólidas e inmutables de lo que puede suponer el observador desavisado y las generalizaciones al respecto, sin un buen examen empírico de por medio, acaban por resultar engañosas. Si hay creencias españolas, o mejor, de los españoles, son necesariamente circunstanciales, mutables. Así, las identidades, una expresión concreta de esas creencias, y la manera de expresarlas se suceden en el tiempo. Por ello, es difícil seguir a Marías en algunos puntos de su argumentación. Si es claro al explicar que la condición de español es algo que "acontece históricamente", es decir, es producto de cambios históricamente registrables, se hace complejo asentir, en la misma página, a que "el español se reconoce en cualquier forma española de cualquier tiempo", o cuando pregunta ante determinado acierto expresivo de Cervantes "¿no es esto España?" Es decir, no todos los persuadidos de lo indudable de una realidad histórica constituida por España y los españoles llegarán a compartir la visión esencialista —a base de estoicismo senequista, idealización e individualismo, según la interpretación menendezpidaliana que Marías glosó— a que parece derivar su planteamiento. Ni tampoco a su convicción de que la historia de España es esencialmente anómala, más sin haber explicitado cuál es el patrón de normalidad. Marías supone que la reflexión historiográfica ha sido poco lúcida para éstas y otras cosas por poco perspicaz al ver la literatura como documento. Algunos historiadores creerán que lo suyo es ante todo literatura, aunque pocos discutirán que lo es brillante y de la mejor.



Como tanto en la producción de Marías, los puntos básicos de esta recopilación remiten al estilo y a conceptos orteguianos con su característica combinación de sugestión e incertidumbre

Julián Marías (Valladolid, 1914) fue discípulo de Xavier Zubiri, García Morente y José Ortega y Gasset, con quien fundó, en 1948, el madrileño Instituto de Humanidades. Es miembro de la Real Academia Española desde 1964 y de la Real Academia de Artes de San Fernando y en 1996 recibió el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades. Entre sus obras destacan *Historia de la filosofía* (1941), *Una vida presente* (1988), *Cervantes clave española* (1991), *Mapa del mundo personal* (1994) y *Persona*.

Demetrio CASTRO

JOSÉ MARÍA MERINO

"ANTES HABÍA MIEDO A LA IMAGINACIÓN, AHORA ESTÁ INVENTADA LA VACUNA"

Pregunta: Adrián, el protagonista de *Los invisibles*, "no podía imaginar que aquella misma noche se iba a volver invisible". ¿Como Samsa al despertar convertido en cucaracha?

Respuesta: No lo había pensado, pero me sentiría orgulloso si en *Los invisibles* hubiese una sombra válida, por pequeña que fuese, de *La metamorfosis*, una de las grandes novelas del siglo.

P: ¿Alguna vez ha deseado ser invisible? ¿qué haría que no haga ya?

R: Cuando era niño. Me parecía un don de libertad e invulnerabilidad. Ahora me daría angustia. Aunque podría saltarme algunas cosas odiosas, y descubrir a muchos hipócritas.

P: Cuando despertó —en este caso, cuando se miró en el espejo— ¿la realidad estaba allí?

R: Toda la literatura, incluso la fantástica, ordena la realidad y nos ayuda a entenderla. La realidad siempre está ahí.

P: ¿Cuándo tuvo conciencia precisa, como el protagonista, "de lo que significaba no ser un niño"?

R: Cuando supe que era mortal. La niñez es el reino de la intemporalidad, de la inmortalidad.

P: ¿Cómo se supera el miedo "de aquella soledad recién inaugurada"?

R: No se supera nunca, porque es una forma profunda de conciencia. Pero dijo Walt Whitman que "Quien camina una sola legua sin amor, camina amortajado hacia su propio funeral".

P: ¿La memoria lo mejora todo?

R: En contra de las leyes de la naturaleza y de la ciencia, los humanos infringimos la irreversibilidad del tiempo gracias a una máquina llamada memoria. Es lógico que un viaje tan infractor modifique las situaciones vividas.

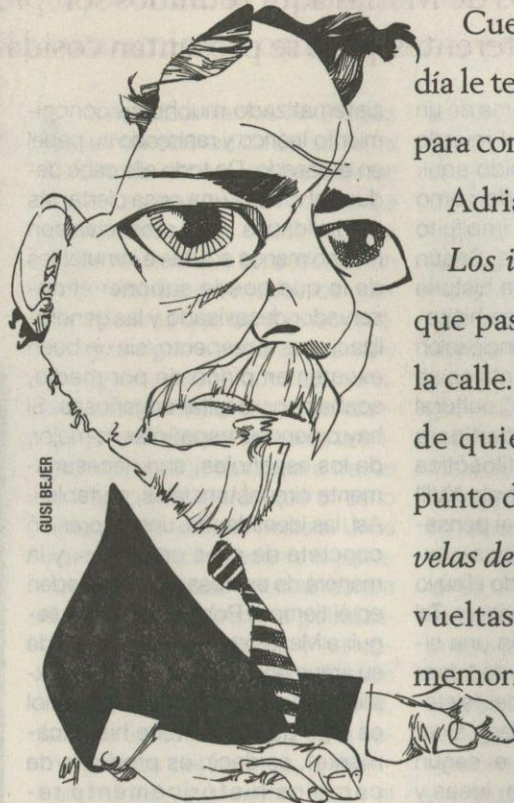
P: ¿Cuándo la memoria le ha sido más impertinente? ¿Más terrible?

R: Cuando no he conseguido modificar la imagen de una conducta de la que me arrepiento, convertida en fantasma.

P: ¿De qué le ha salvado?

R: De la estupidez de vivir sólo lo que llaman el presente.

P: ¿Cuáles eran los territorios vedados de su infancia?



Cuenta Merino que un día le telefoneó un invisible para contarle su historia. Era

Adrián, protagonista de *Los invisibles* (Espasa), que pasado mañana sale a la calle. Es la última novela de quien, además, está a punto de recuperar *Las novelas del mito* (Alfaguara), a vueltas con la infancia, la memoria y el amor.

"el país de la vida y el país de la literatura"?

R: Un espacio que siempre hay que cruzar con salvoconducto, con los papeles en regla.

P: ¿Se puede jugar entre ambos impunemente?

R: Soy partidario de buscar el equilibrio de vida y literatura, que una enriquezca a la otra. Además, no olvido que, aunque digan que el arte puede ser largo, la vida es breve.

P: Escribe: "En el puro decurso de lo cotidiano, nuestros comportamientos pueden alcanzar abismos de mezquindad, cimas de abnegación y mesetas de estupidez que es ahí, en el terreno de la realidad y no en el de la ficción, despliegan todos sus matices"...

R: La grandeza de la literatura, su calidad simbólica, no puede alcanzar la visión de ciertas pequeñeces, demasiado poco literarias. Esas solamente se pueden vivir, sufrir, no leer.

P: ¿Le ha vuelto a llamar "el invisible"? ¿Cree que le gustará su libro?

R: No he vuelto a saber nada de él. Espero que el libro se difunda mucho. ¡Atención, invisibles, leed *Los invisibles*!

P: Acaba de aparecer un volumen con sus cuentos completos. ¿Existen géneros menores o autores menores?

R: Quienes sólo ven "gran aliento" en las ficciones de muchas páginas, confunden la literatura con el atletismo. Y el tamaño del autor depende de la referencia comparativa: ¿Shakespeare, Dickens, Kafka,...? Otra cosa es la visibilidad.

P: ¿Qué le van más, las distancias cortas o las largas? ¿Y en literatura?

R: En lo personal no me molestan las distancias cortas, pero sin agobio. En el viaje, largo o corto, depende de cada uno hacer del trayecto una aventura significativa. Al escribir, me gusta alternar distancias y registros.

P: ¿Qué relato le dedicaría a Aznar, a Almunia, a Frutos y a Arzalluz?

R: A todos les recomendaría *Vuelo nocturno*, de Saint-Exupéry. Al señor Arzalluz, que lea también a un gran vasco llamado Pío Baroja, a ver si se entera de que se puede ser, a la vez, vasco, español, europeo y universal.

P: ¿Cree, con Muñoz Molina, que miente "quien dice escribir para nadie, quien dice hacerlo sólo para su placer y suplicio"?

R: Si el escritor secreto existe, nunca lo sabremos ni conoceremos su obra. Un tema para un cuento.

P: ¿Es la imaginación el último refugio contra la vulgaridad? ¿Contra la muerte?

R: Antes había miedo a la imaginación, ahora ya está inventada la vacuna: hemos sustituido los sueños por cosas. A más cosas, menos sueños. A más espectáculo, menos imaginación.

P: Ya le ha telefoneado un invisible para contarle su historia, pero ¿se ha cruzado alguna vez con sus personajes de ficción? ¿Y a ese doble que todos podemos tener y que tal vez nos aceche?

R: A veces he tenido extraños vislumbres. Pero de eso es mejor no hablar, "para que no haya nengun d'aquel", como decían en el pueblo de mi abuelo leonés.

Nuria AZANCOT

Declaración de
mayorazgo del
marqués de
Villena, 1515.
Es uno de los
originales de la
muestra *El
documento
pintado* que se
puede ver en
el Museo del
Prado



LA PINTURA EN LOS LIBROS

ARTE

Sigmar Polke, los estratos de la pintura 30-31 La magia del libro iluminado 32-33 Alcaín 35 Colección Sandretto 37 Francesco Clemente 40-41 "Blanco sobre blanco", de Malevich, por John Milner 42-43 Subastas 44-45 Isozaki, el espacio metamórfico 46



SIGMAR POLKE

LOS ESTRATOS DE LA PIN

Sigmar Polke. Die Alten. Fundación Joan Miró. Parque de Montjuïc, s/n. Barcelona. Hasta el 1 de mayo



Fantasma, 1982. Técnica mixta sobre tela, 150 x 180

Esta exposición es un homenaje a la pintura o, si se quiere, una reflexión sobre las imágenes. En una conversación, Gloria Moure, comisaria de la muestra, comentaba que para Polke la pintura era una suerte de palimpsesto medieval, esto es, un pergamino que conserva las huellas de escritura anterior borrada para escribir de nuevo en él. Así, la pintura no es solo lo visible al ojo, sino también lo que permanece oculto bajo su superficie y sin embargo está implícito en la misma: la pintura como una superposición de capas y capas, una encima de otra como una cebolla. Pero no se trata simplemente de una condición material de estratos de pigmentos, sino especialmente de capas de sentido, o de memoria, que, aunque invisibles, configuran el contenido de la imagen. Bajo la superficie de las imágenes existe una dimensión misteriosa que les infunde vida, es el mundo secreto de la pintura. Un mundo no visible, pero que sin duda alguna el espectador atento captará intuitivamente.

La presente exposición posee un punto de partida, el cuadro de Francisco de Goya, *Las viejas* también conocido como *El tiempo* (1812). Esta pieza representa a dos ancianas decrepitas mirándose a un espejo cuyo reverso irónicamente dice: "¿Qué tal?" y al fondo, amenazante, una figura que los especialistas han identificado con Saturno, el Tiempo, devorador de sus hijos. Pues bien, Polke, inquieto y fascinado por esta obra, intuyendo algo más, mandó realizar una radiografía que desveló otra pintura soterrada: un Cristo resucitado y una Virgen. La superposición de Saturno –la muerte– con la divinidad católica y/o la Resurrección podría dar lugar a muchas interpretaciones. Interesa destacar por el momento que los motivos de las dos capas de pintura se interrelacionan.

No es la primera vez que con la voluntad de desvelar el secreto de la fascinación de las imágenes se recurre a la radiografía; de existir una clave tendría que estar oculta en la misma imagen. Salvador Dalí elabora una tesis sobre otra pintura, *El Ángelus* (1858-59) de Jean-François Millet, una obra cautivadora que, según



Goya (Die Alten), 1984. Fotografía, 127 x 180

Dalí, expresa un sentimiento trágico. Ya sé que el discurso del pintor catalán es mucho más complejo, pero según su hipótesis, lo que explicaría la angustia "inexplicable" del cuadro de Millet sería un objeto ausente, un ataúd originalmente previsto pero "escamoteado" bajo una capa de pintura. En este caso la radiografía no resuelve el misterio, más bien lo confirma. En el punto exacto señalado por Dalí –donde tendría que estar el ataúd– la radiografía muestra una masa oscura, una mancha que a pesar de no poder identificarse con el ataúd expresa la idea de algo sub-

terráneo y oscuro, un secreto que a la vez es o puede ser la clave de la pintura.

Muy a grandes rasgos la idea de la pintura como capas de pintura implica en el caso de Polke un método de investigación o reflexión. Un ejemplo, aunque sea una faceta mucho más amplia, se expresa didácticamente en estrategias próximas al pop art, ampliaciones, tramas, fotocopias, etcétera con los que Polke manipula la imagen de Goya. Como en el caso de la radiografía, se pretende saber cómo es por dentro la imagen, captar aquellos aspectos que pasan desapercibidos a primera vista. Por lo demás, Goya pone en marcha un mecanismo de asociaciones y un repertorio temático –el tema de Saturno, el "coloso", el fantasma (como alusión a lo que habita tras la pintura), etcétera– que Polke trabaja obsesivamente y que complementan la pintura de Goya. Pero además la idea de la pintura como estratos también representa una práctica, una manera de hacer la pintura; cuando Polke realiza sus propias piezas también opera por capas de elementos muy diferentes que superpone una tras otra, de ahí que su obra se haya calificado de mezcla, de síntesis, de fragmento, de nomadismo. El círculo de la pintura se cierra. La diferencia es que Polke hace evidente el proceso, Goya y Millet lo ocultan.

Sigmar Polke (1941) es juntamente con G. Richter, uno de los artistas más significativos de la escena alemana. Su obra versátil y ecléctica es de difícil calificación, pero sintoniza con lo que se ha denominado cultura postmoderna: ruptura con la idea de pureza, ironía, la cita historicista, la recuperación de la subjetividad y manualidad. Así, Polke hace convivir lo popular con lo culto, lo figurativo con lo abstracto; cualquier medio y estilo es legítimo, desde la pintura, la fotografía o el vídeo, desde los lenguajes experimentales o los tradicionales. En fin, Polke es, ante todo, un manipulador de imágenes.

Jaume VIDAL OLIVERAS

TURA

CINCO SIGLOS DE ARTE EN MANUSCRITOS

LA MAGIA DEL LIBRO ILUMINADO

El documento pintado. Museo del Prado. Paseo del Prado s/n. Madrid. Hasta el 2 de abril

Hoy, cuando la mayor parte de los coleccionistas se guían por el afán de ostentación de aquello que han adquirido, puede parecer difícil de comprender que en siglos pasados se invirtieran enormes cantidades de dinero y tiempo en la minuciosa ilustración de documentos y libros que muy posiblemente permanecerían cerrados en una estantería o en un baúl durante centurias. El documento iluminado es una de las invenciones más exquisitas de la imaginación suntuaria de todas las civilizaciones. Baste pensar en los papiros egipcios, en los rollos japoneses, en los beatos, o en las miniaturas persas. Con funciones variadas (religiosa, legal, laudatoria), a la pintura sobre pergamino o sobre papel le han quedado reservados momentos de verdadero esplendor en la historia del arte.

En esta exposición, organizada por AFEDA (Asociación para el Fomento de la Encuadernación de Arte) y comisariada por Elisa Ruiz, Javier Docampo y Carmen Espinosa, se han reunido 75 obras españolas fechadas entre los siglos XIV a XIX, del gótico al romanticismo. La muestra tiene un enorme valor, porque saca a la luz tesoros en su mayor parte desconocidos y de una calidad altísima, tanto en las ilustraciones como en las encuadernaciones, y porque contribuye en gran medida a paliar el vacío historiográfico en torno a esta modalidad artística con un catálogo con importantes ensayos sobre cada uno de los períodos que cubre.

El esquema básico del documento iluminado es tardogótico. Tras los privilegios rodados, grandes hojas de pergamino por lo general profusamente caligráficas que se plegaban y se autentificaban con sellos de plomo o cera, se impone a finales del siglo XV el folio con orla decorada con elementos casi siempre naturales y grandes capitulares ilustradas con retratos o figuras religiosas o ale-

A la izquierda, *Declaración de mayorazgo del Marqués de Villena, 1915*. A la derecha, *Título de Marqués de la villa de Valdeolmos a Don Joseph de Aguirry... Madrid, 1689*. Abajo, *Carta executoria de hidalguía a pedimento de Pedro López Verástegui. Granada, 1596*.



góricas. Este será el modelo que persistirá a lo largo de varios siglos, con variantes en los motivos, hasta la época de Carlos II, en la que convive con otros diseños de base más arquitectónica o paisajística.

Al margen e incluso por encima del valor artístico de los motivos principales —los retratos de los reyes (están todos los españoles, desde Pedro I hasta Fernando VII) o de los comitentes y las escenas religiosas—, que en tiempos más recientes fueron confiados a veces a pintores de renombre, como Francisco Pacheco o Luis Meléndez, quizá lo más fascinante sea la prodigiosa proliferación de menudencias, flores, pájaros, frutas, escudos de armas, roleos, motivos de raíz islámica, sirenas, putti y angelotes, representadas con una técnica miniaturista. El brillo del oro, la luminosidad de los pigmentos y, sobre todo en los ejemplares más antiguos, la intrínseca calidad ornamental de la caligrafía se integran en diseños



que pueden percibirse como abstractos, como mágicos mosaicos de pequeñas piezas sabiamente combinadas que, a pesar de su reducido tamaño, nos introducen en una dimensión distinta, fantástica, un tanto alucinatoria.

En los ejemplos seleccionados para la exposición, procedentes de importantes colecciones pú-

blicas y particulares, se recuerdan fundamentalmente vanidades genealógicas y privilegios, máxima expresión de las extremadas desigualdades sociales y económicas de otros tiempos, cuando los favorecidos por esa desigualdad, de la realeza para abajo, hacían buen uso de su fortuna actuando como comitentes o donantes de obras artísticas, unas veces modestas y otras auténticamente fundamentales. Buen ejemplo de ello son los documentos que se exponen en el Museo del Prado, entre los que abundan las propias ejecutorias de nobleza e hidalguía, con un período de especial esplendor a mediados del siglo XVI, cuando la entrada en vigor del estatuto de limpieza de sangre del cardenal Silíceo hizo que proliferaran las copias lujosamente iluminadas. Son, además, privilegios otorgados a villas y ciudades, títulos de nobleza, declaraciones de mayorazgo, cartas de profesión de monjas, etcétera.

Elena VOZMEDIANO

LOS PICASSOS DE MIKE BIDLO

Galería Arsnova XXI. Zurbano, 11. Madrid. Hasta el 8 de abril. De 4.000.000 a 50.000.000 pesetas

Abre sus puertas en Madrid una galería nueva con una exposición cuando menos polémica, por más que la controversia que pueda suscitar aquí ha sido no sé si resuelta o superada en su planteamiento de origen, pero sí debatida entre los últimos años 70 y a lo largo de los 80.

En el seno de las prácticas neoconceptuales, uno de los principales ejes de reflexión fue el de los aspectos sociológicos de la práctica del arte o, en otros tér-

En las prácticas neoconceptuales, el dilema de la originalidad y la autoría adquirió un lugar de preeminencia. Ligado a esta problemática estaría Mike Bidlo

minos, la crítica de lo que el arte "hace". En el análisis de los conceptos derivados de ese obrar, el dilema de la originalidad y de la autoría —prolongado hasta hoy por numerosos artistas—, adquirió lugar de preeminencia. Entre los nombres que podríamos mencionar ligados a esta problemática estarían, por citar a los más conocidos en España, Sherrie Levine o Cindy Sherman. Y, desde luego, a la vista de esta muestra, Mike Bidlo. Un rasgo común a todos ellos es lo que se ha denominado "apropiaciónismo", es decir, tomar las obras de otros artistas, generalmente predecesores, y copiarlas o reinterpretarlas sin desviarse formalmente de sus contenidos. Otro, que las imágenes de procedencia no son los originales, sino su reproducción por medios fotográficos o digitales.

Mike Bidlo no reinterpreta, sino que reproduce o "copia" con devoción digna de un lego, en sus mismas dimensiones, aquellas que le parecen las obras fundamentales realizadas por los artistas de las vanguardias y posvanguardias históricas. Desde Cézanne hasta Warhol, pasando por Matisse, Picasso, Kandinsky, Léger y, también, Pollock, Kline o Lichtenstein.

La muestra reúne una quinceña de *Not Picasso*, en su mayoría de 1987, dedicados a retratos o figuras femeninas de Picasso fechados entre 1906 y 1942. Les acompañan tres dibujos originales del malagueño pertenecientes a su última etapa. ¿Qué diferencia estas obras de las de un mero copista? Del todo no lo sé, pero creo que, de haberla, únicamente podría radicar, paradójicas de la creación, en lo que de Bidlo descubrimos en sus picassos, lo que de inevitable autoría asoma por sus pinceles. Es decir, aquello que le permitió a Robert Rosenblum —introducido en el catálogo, junto a Guillermo Solana, del pintor-saber que el pollock que vio en una discoteca de la Quinta Avenida no era "lo suficientemente bueno" para ser un Bidlo.

PEP AGUT

Helga de Alvear. Dr. Fourquet, 12. Madrid. Hasta el 11 de marzo. De 700.000 a 6.000.000 pesetas

Pep Agut (Tarrasa, Barcelona, 1961) rescata y adapta en esta exposición el proyecto *Bridge/Ruin*, que llevó a cabo para la Bienal de Sidney de 1998. Es un montaje bastante espectacular de dos grandes piezas en las dos salas de la planta inferior de la galería que, a pesar de ello, y al contrario de lo que supongo pretende el artista, no llega a apropiarse del espacio.

Las obras consisten respectivamente en una gran estructura de maderas que reproducen a escala reducida, y parcialmente, la arquitectura de las salas, sobre la que se ha adosado un friso de imágenes fotográficas bastante anodinas: de su propia casa en ruinas en la primera y de un puente sobre una rivera suburbial en Tarrasa en la segunda. Las fotografías se recubren de tres planchas superpuestas de metacrilato sobre y entre las cuales se disponen palabras o frases escritas en cinta Dymo, creando un interesante efecto de profundidad y una relación entre imagen y palabra que me parece lo más logrado de la propuesta. En el texto con el que presenta la exposición (mala cosa tener que dar pormenorizadas explicaciones sobre las obras de arte para que el espectador pueda orientarse a la hora de acercarse a ellas), Pep Agut habla de ética, de evento social, de escenario del arte, de diálogo con el lenguaje y de procesos de civilización, de hechos potenciales (el horizonte, los puentes) y de hechos consumados (la ruina). Un discurso meta-artístico e intelectual que soslaya la esencia de la creación, lo que tiene de vivencia, de expresión de una visión realmente personal de la realidad o del mundo de la imaginación, de revulsivo, de sentimiento, si se quiere. La ruina es un tema profundamente contemporáneo, muy ligado a la sensibilidad moderna desde el romanticismo. Las ruinas de Agut son frías, poco elocuentes, y pueden llegar a parecer un pretexto para dar contenido a un montaje que podría haber tenido mucho más impacto.



Not Picasso (La danza, 1925), 1986-87.
Óleo sobre lienzo, 215 x 142

M. NAVARRO

E. VOZMEDIANO

ALFREDO ALCAÍN, CUESTIÓN DE ESTILO

Galerías Egam, La Caja Negra, Estampa, Tiempos Modernos. La Fábrica. Madrid. Hasta mediados de marzo

Para celebrar el trigésimo aniversario de su primera exposición individual en la madrileña galería Egam, Alfredo Alcaín (Madrid, 1936), que ha realizado una docena de ellas en la misma sala en el transcurso de esas tres décadas, se nos ha despachado con una muestra quintuple, algo que, si la memoria no me engaña, no había hecho nunca antes en su larga carrera artística.

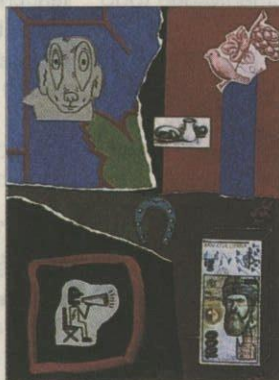
Cinco exposiciones diferentes en cinco galerías distintas. Cinco maneras de ser Alfredo Alcaín, que requieren del visitante el recorrido por tres o cuatro barrios de la capital. Barrunto que algo del amor de Alcaín por su ciudad y por los cada vez más difíciles paseos por sus calles hay en su decisión de suceder en fechas distintas las inauguraciones —que se han prolongado a lo largo de una semana— y, también, mucho de su discreción en su fidelidad a las pequeñas dimensiones de los espacios expositivos.

Señalar a estas alturas la alta talla y la posición ilustre de Alcaín en la España contemporánea bien puede resultar innecesario, pero quizá no lo sea tanto reiterarla, afirmar que es uno de los pintores más consecuentes, delicados, finos de oficio, de contenidos más diferenciados y siempre evidentes por la precisión de su hechura, dotado del más inocente y a la vez avisado sentido del humor y, por último, impagable conocedor tanto de la historia de su disciplina como de las nuevas aventuras emprendidas por los creadores jóvenes. Digo reiterarla porque, aunque pueda parecer mentira, aún, tras cuarenta y cinco años de actividad pública, no se le ha dedicado la gran muestra retrospectiva que a mi juicio merece, y de cuya contemplación bien podríamos extraer no sólo placer sino un entender más ajustado de nuestra realidad en tan extenso proceso histórico.

En la apretada muestra de collages reunidos en la galería



Paisaje de Cadalso de los Vidrios, 1975. Óleo sobre lienzo, 27 x 25



A la izquierda, *Collage de las mil pesetas*, de 1999. A la derecha, *Bodegón refrescante*, 1998. Gouache sobre cartel impreso, 97 x 66

Uno de los rasgos que definen la labor de Alcaín en los últimos años es la interpretación, levemente irónica, de los héroes de la modernidad

Estampa —que es, de las cinco, la que personalmente me parece más redonda y de visita inexcusable—, ocupa un lugar destacado el titulado *El observador*, fechado en diciembre del pasado año, que ha sido elaborado por el artista con las tarjetas en las que anota, con letra diminuta, las exposiciones



abiertas en la ciudad a las que piensa o debe acudir, inseparable de Fernanda, que ha escrito para esta ocasión un emocionado texto de presentación en uno de los dos catálogos editados. La pieza abunda en lo que antes apuntaba de sus conocimientos y acentúa uno de los rasgos que han definido su labor

de los últimos años, la interpretación o relectura, siempre levemente irónica, de los héroes de la modernidad, desde su memorable serie *Cézanne petit-point* de los primeros años ochenta, hasta, por ejemplo, sus actuales "homenajes" a Yves Klein o Paul Klee que cuelgan en la galería Egam. También el Morandi "reconstruido".

Igualmente emocionantes son la treintena de piezas, acuarelas, tres dibujos a lápiz y dos óleos, expuestas en Tiempos Modernos, fechada la más antigua en 1972 —con unas palmeras muy de época, a lo Hockney— y las más recientes en 1994. En la aparente ingenuidad indicada incluso en el título, *Paisajes de domingo*, subyace otra de las características de su labor. Nunca he estado del todo de acuerdo, o al menos con el paso del tiempo

más lo dudo, sobre la filiación pop de Alcaín en los últimos años sesenta y durante los setenta, que es cuando yo lo conocí. Le creo más próximo a un modo del realismo profundamente imbricado en la tradición española, que en su caso no se resuelve por las vías ni del naturalismo ni del expresionismo, sino que enfría, por así decirlo, las formas, las extrae en su mínima expresión estética o las reproduce confiriéndoles esa cualidad. Contemple el lector, a este respecto, los aguafortes de aquella primera época expuestos en La Caja Negra; alguno de sus

escaparates me recuerda a un Solana privado de su veta brava, apolíneo, clásico.

Compárense, también, aquellos con el que ahora, más liviano, ha montado en el de la galería La Fábrica.

Mariano NAVARRO

MITSUO MIURA, PAISAJE URBANO

Círculo de Bellas Artes. Marqués de Casa Riera, 2. Madrid. Hasta el 2 de marzo

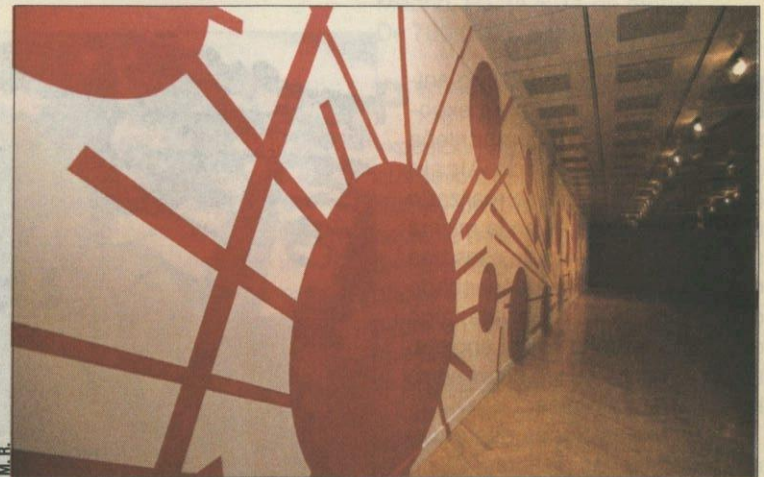
Mitsuo Miura (Iwate, Japón, 1946) es un escultor, pintor y artista experimental que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Tokyo y que está afincado en Madrid desde 1966, ciudad en la que también cursó estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando durante tres años. El creador nipón ha trabajado en los diferentes campos de la plástica, además de llevar a cabo intervenciones en el medio natural. permanentemente, realiza una investigación en el ámbito de la naturaleza que le sirve como materia, objeto y símbolo.

Su obra arranca del informalismo y en la misma resulta obvia una clara influencia de Pollock, para desembocar en unas experiencias próximas al minimal, el arte conceptual y el land-art, reivindicando sus raíces orientales en el amor-fusión con la naturaleza, el refinamiento técnico en el tratamiento de la materia y la ágil caligrafía.

El espacio del Círculo de Bellas Artes le ha permitido a Miura pro-

yectar su actual vinculación con los iconos que definen las ciudades modernas, constantemente en marcha hacia no sabemos qué utopías mientras sufren el marasmo que irrita a sus habitantes. Pero el artista japonés no critica la versatilidad cromática de nuestras calles, sino que estima que son un exponente distinto de la meditación con la valoración añadida del movimiento, porque las tres salas que acogen el montaje denominado *Show Window* son ventanas que inauguran una realidad más sutil que la que aparece ante nuestros ojos, engañados por la elegancia cromática innata de estos trabajos.

En la primera sala, coexisten cintas de seda multicolores que producen una sensación (aquí está la raíz oriental) de luz habitada, planteada como un laberinto piramidal en el que nunca nos perdemos, sino que en cada conjunción visual se consigue un hallazgo espacial, una obligada promesa de belleza inaprensible, de sueños imagina-



Una de las obras de Miura realizada en la pared del Círculo de Bellas Artes

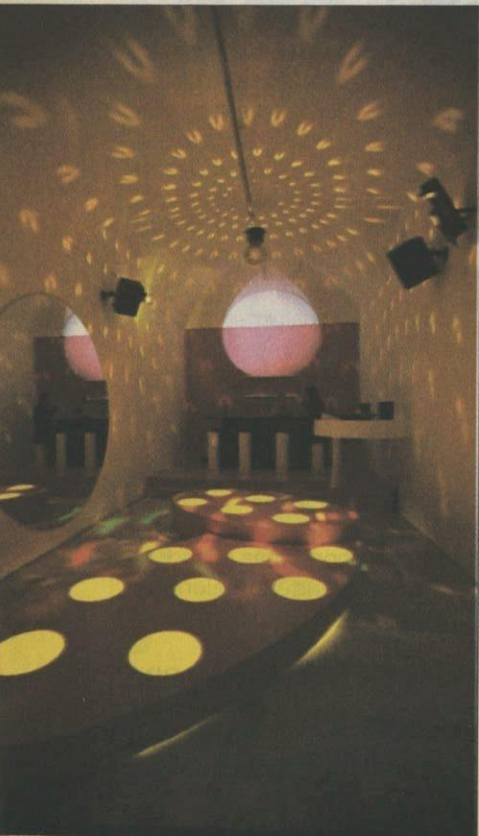
rios que no prohijan monstruos. En la segunda sala, las figuras geométricas en el espacio manifiestan, como aseguraban el poeta Jorge Guillén y el escultor Eduardo Chillida, que lo importante es el aire, ese frágil elemento que todo lo acoge, además de completarse la instalación con unos espejos, situados en las cuatro esquinas, donde las anchas franjas colorísticas determinan el campo de ac-

ción. La tercera sala reproduce la iconografía más oriental, círculos rojos (la representación de lo perfecto para los psicoanalistas y también el icono de la bandera de Japón, como si se quisiera plantear una metáfora de la patria) sobre fondo blanco, que ofrecen un frontispicio pasional que no da descanso a las miradas.

Carlos GARCÍA-OSUNA

DE COPAS CON ANA LAURA ALÁEZ

Espacio Uno. Museo Nacional Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 19 de marzo



Todo ajusta en esta función con que el MNCARS parece querer integrar de golpe y plumazo a una parte de la sociedad mucho más interesada en la hedonista "cultura de club" que en especulaciones intelectuales de cualquier género. Un "flyer" (término que se usa ahora para los folletos recargados de diseño gráfico con que se publicitan tiendas de ropa o locales) con el programa de los Dj's que van a pinchar es la única información que se proporciona. En él, destacados, los patrocinadores del evento: una gran multinacional del automóvil que va a lanzar al mercado productos como los que fabrica pero con nuevas líneas; y una de esas publicaciones

"de tendencias" en que el sumatorio del contenido es igual a su forma, difusa y efímera, cultivada informáticamente, pero sólo forma.

Ana Laura Aláez ha ambientado este Espacio Uno, un lugar cerrado y determinado por su arquitectura, transformando la immaculada sala en una suerte de laberinto de luz y sonido, un simulacro de multiespacio que, en teoría, puede facilitar el encuentro a la vez que la dispersión o el aislamiento. Su contenido: música techno, Dj's con sus platos, zonas almohadilladas, minúsculos y oscuros reservados, plataformas que iluminan desde abajo, proyecciones de contenido sexual ingenuo y elíptico sobre las paredes y un gran espejo presidiendo la pista principal, luna imposible de ser traspasada, monumento a la autocontemplación. La

artista parece interesada en la recreación de espacios que, como una tienda de ropa o esta discoteca, primero extrae de una vida cotidiana cada vez más marcada por el estigma de lo juvenil y lo falsamente inmediato. Pero su propuesta no tiene consistencia. Lo que hoy se muestra aquí es forma sin contenido, es decir: nada. No se trata de resucitar en estas líneas el viejo debate entre alta y baja cultura sino de negar la validez de una puesta en escena que, sólo desde la negación irónica, puede verse como la confirmación de que la moda (esa creación de forma efímera sin contenido) es la sublimación del espectáculo en que vivimos inmersos, y el nuevo signo de los tiempos.

Vista de la instalación *Dance & Disco* en el Espacio Uno

Abel H. POZUELO

UN BAILE DE MÁSCARAS

Identities futuras. Reflejos de una colección. Canal de Isabel II. Santa Engracia, 125. Madrid. Hasta abril

En el vestíbulo, suspendido sobre la cabeza del espectador, un letrero circular de neón de color incandescente reza: "In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni" (damos vueltas en la noche y nos consumimos en el fuego). Cerith Wyn Evans ha adoptado este antiguo verso palíndromo, que describe las penas de los condenados al infierno, como homenaje a Pasolini, supongo que como emblema de la pasión del artista y de su condición maldita. Con esta advertencia casi dantesca se abre una oportuna exposición (que coincide con la presencia este año de Italia en ARCO) de los fondos de la Fundación Sandretto. De esa colección, que aspira a recoger las tendencias artísticas más relevantes de los últimos veinte años, los comisarios Francesco Bonamico y Rafael Doctor han seleccionado un conjunto de piezas de catorce artistas; son todos ellos trabajos recientes (entre 1994 y 1999) y casi todo fotografías.

En la mayoría de las propuestas domina una teatralidad enfática e inquietante, que a veces cobra matices narcisistas y masoquistas. Puede ser el gran teatro barroco, frío y artificioso, de *glamour* un poco histérico, de la serie *Cremaster* de Matthew Barney; de su diva-travestido con los palcos al fondo o de su impecable *The Goodyear Waltz* (1995), que juega perversamente con la nostalgia *camp* de los años 50. No menos brillantes, pero mucho más cálidos, son los retratos de marginales de Catherine Opie (aquí está su famoso *Self-portrait pervert*) donde el tatuaje, el disfraz y la máscara no exaltan una aparición efímera, sino que encarnan el alma del personaje, su identidad última.

Varias piezas de la exposición despliegan el teatro de los gestos cotidianos, de esos momentos triviales que al ser aislados y enmarcados adquieren una extraña ambigüedad. Como la sonrisa equívoca de *Laugh?* (1998) de Sarah Lucas. O el abrazo —¿clínico, amoroso, violento?— de la pareja de Anna Gaskell. Saul Fletcher

convierte los fragmentos de cuerpos (una cabeza recostada en un sofá, una pierna que asoma tras la cortina...) en gestos de resonancias siniestras. Los pequeños ademanes cotidianos exacerbados, reducidos al absurdo, triunfan también en la instalación de vídeo *Bad Animal* de Doug Aitken, en el calvario de su protagonista, víctima propiciatoria de una serie de incidentes y rituales patéticos.

El teatro no necesita ni siquiera

actores; le basta con un espacio vacío, como esa elegante escalera de caracol de Gabellone, o como los interiores industriales desiertos de Luisa Lambri, donde siempre parece que va a suceder algo. El escenario puede ser la ciudad entera. Hiraakawa fotografía a ras de suelo los charcos sobre el pavimento —charcos al parecer de orina— mientras al fondo entreveamos, muy borroso, el perfil de los edificios. En uno de los mejores

trabajos de la exposición, la serie de fotografías de Gabriel Orozco, *Until You Find another Yellow Schwalbe*, podemos seguir el viaje de dos motocicletas amarillas por las calles de Berlín, como dos pequeños héroes en un periplo circular —siempre el círculo, como anunciaba el letrero de neón al entrar— a través del laberinto urbano.

Guillermo SOLANA



Matthew Barney: *Cremaster 1, The Goodyear Waltz, 1995*



José de León: *Mar de Galilea*, 1999

JOSÉ DE LEÓN

Galería Luis Gurriarán. Madrid. Santo Tomé, 6.

Hasta el 11 de marzo.

De 90.000 a 1.400.000 pesetas

Como si en nuestro diario caminar almacenáramos todo lo que aparece ante nuestros ojos. Como si el sueño más profundo permaneciera eternamente intacto en nuestra memoria. Así se presenta la obra última de José de León. Lienzos, cartones y tablas de variado formato conforman una exposición que deja traslucir el vastísimo universo del artista leonés (Carbajal de Fuentes, León, 1958). Sus grandes lienzos abordan profundas perspectivas de paisajes no tangibles en las que todo cabe. Como si los personajes más representativos de la mitología sacra, los iconos medievales y los signos, más cercanos, de nuestro siglo XX hubieran sobrevivido al frenético correr del tiempo para reunirse, todos juntos, en el "nacional-surrealismo" de sus telas. Las obras sobre cartón, entelado, ofrecen mayor sosiego, y un mayor lirismo, frente al vertiginoso ritmo de sus lienzos, con temas oníricos bañados por un magnético cromatismo también presente en sus tablas. La pintura de José de León nos traslada a la poética del Jardín de las Delicias o incluso, si cabe, a una extensísima Pradera de San Isidro que aglutina toda la fantasía imaginable. Un mundo en el que todo puede y está por suceder. **Javier HONTORIA**

PEDRO G. ROMERO

Palacio Condes de Gabia. Granada. Plaza de los Girones, 1.

Hasta el 9 de marzo

El Fantasma y el Esqueleto, un viaje, de Fuenteheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad, es un proyecto de Pedro G. Romero que viene a cubrir varias facetas: el taller-laboratorio EnconArte -Ile-

vado a cabo en el Centro Arteleku de San Sebastián— y dos exposiciones -LSDA y LCDM- que desarrollan las experiencias llevadas a cabo en el taller. Centrándonos en la exposición granadina, LCDM es la continuación de LSDA, que fue expuesta en la Sala América del Museo de Vitoria. Estructuralmente se configura en tres posiciones. En primer lugar, tres paneles fotográficos constituidos por una serie de imágenes en las que se analizan las señas de identidad del concepto "ser granadino" desde la base referencial de la muerte. Personajes ilustres de la historia de Granada, como Boabdil, que se llevó a sus muertos desde la Alhambra a Mondújar; Mariana Pineda y su doble entierro desde la iglesia de San Ildefonso a la Catedral granadina; o la controvertida localización del lugar último donde descansa Federico García Lorca. En total, diez piezas, formadas por simples fotografías sin ningún rigor compositivo, plástico y estético -postulado típico de Pedro G. Romero en base a su particular concepción de renunciar al habitual valor artístico de la obra- constituyen todo un complejo analítico donde se funden historia, arte, antropología, música y todo un entramado semántico y metafórico encaminado a la consecución del fin previsto, que no es otro que una teoría sobre la identidad. La exposición se completa con un texto y diez vídeos que apoyan literaria y visualmente el discurso fotográfico. **Bernardo PALOMO**

A. SALAMANCA

Galería M&R. Madrid.

Serrano, 120.

Hasta finales de febrero.

De 87.000 a 340.000 pesetas

Almudena Salamanca (Madrid, 1955) presenta una selección de veinte pinturas, todas ellas óleos sobre tabla, en las que refleja auténtica devoción por el antiguo género del bodegón. Salamanca se aproxima a esta temática desde un punto de vista hiperrealista. Sus cuadros muestran frutas, con especial predilección hacia las granadas y las chirimoyas que, en su madurez hacen visibles sus entrañas y son retratadas por la artista con grandes alardes detallistas. Aperos de carpintería, y una curiosa e interesante selección de fó-

siles completan una muestra de silencio y quietud embriagadores. Es interesante el uso de la luz produciendo vivísimos reflejos en paredes y objetos, especialmente en la obra titulada *Arcón viejo* en la que la cálida luz entra desde un ángulo, al más puro estilo tenebrista. Las pinturas de fósiles están, por el contrario, realizadas con un cromatismo mucho más austero empleando colores grises y verdosos creando atmósferas de cierto misticismo. **J. H.**

DAVID LECHUGA

Bat. Alberto Cornejo. Madrid.

Ríos Rosas, 54.

Hasta el 18 de marzo.

De 300.000 1.500.000 pesetas

Las esculturas de David Lechuga (Madrid, 1950) se centran en la representación de cualquier cuerpo vivo. Al principio se interesó por organismos en estado embrionario y después se advirtió una especial predilección por el mundo de los arácnidos. En la última década realiza esculturas configuradas por agrupaciones de seres antropomórficos, cargados de ironía y con nuevos componentes estéticos derivados de la estatuaria primitiva, la obra de Giacometti, el cubismo y el surrealismo. Aunque inicialmente trabaja en bronce, resina, hierro y hormigón, sus últimas obras estaban definidas en madera policromada, maridando temáticamente lo mitológico y lo cotidiano, con referencias al arte primitivo africano, a Picasso y a los expresionistas, cultivando una veta



D. Lechuga: *La puñales*, 1999

irónica desarrollada en los diálogos de los personajes de distintos conjuntos que son protagonistas de un humor inteligente. Entre las obras más destacadas de la exposición están *Egipcia con trompeta* y, sobre todo, *Con leve gesto sigiloso e impasible*, un frontal expresivo en el que se aprecian reminiscencias informalistas. **C. G.-O.**

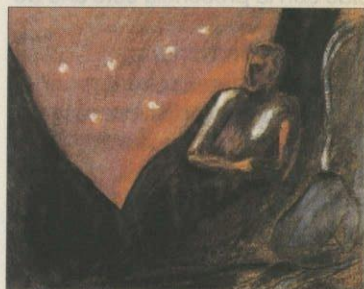
DIBUJO DEL S. XX

Casa de Cultura. Villagarcía de Arosa.

Alcalde Rey Daviña, 14-16.

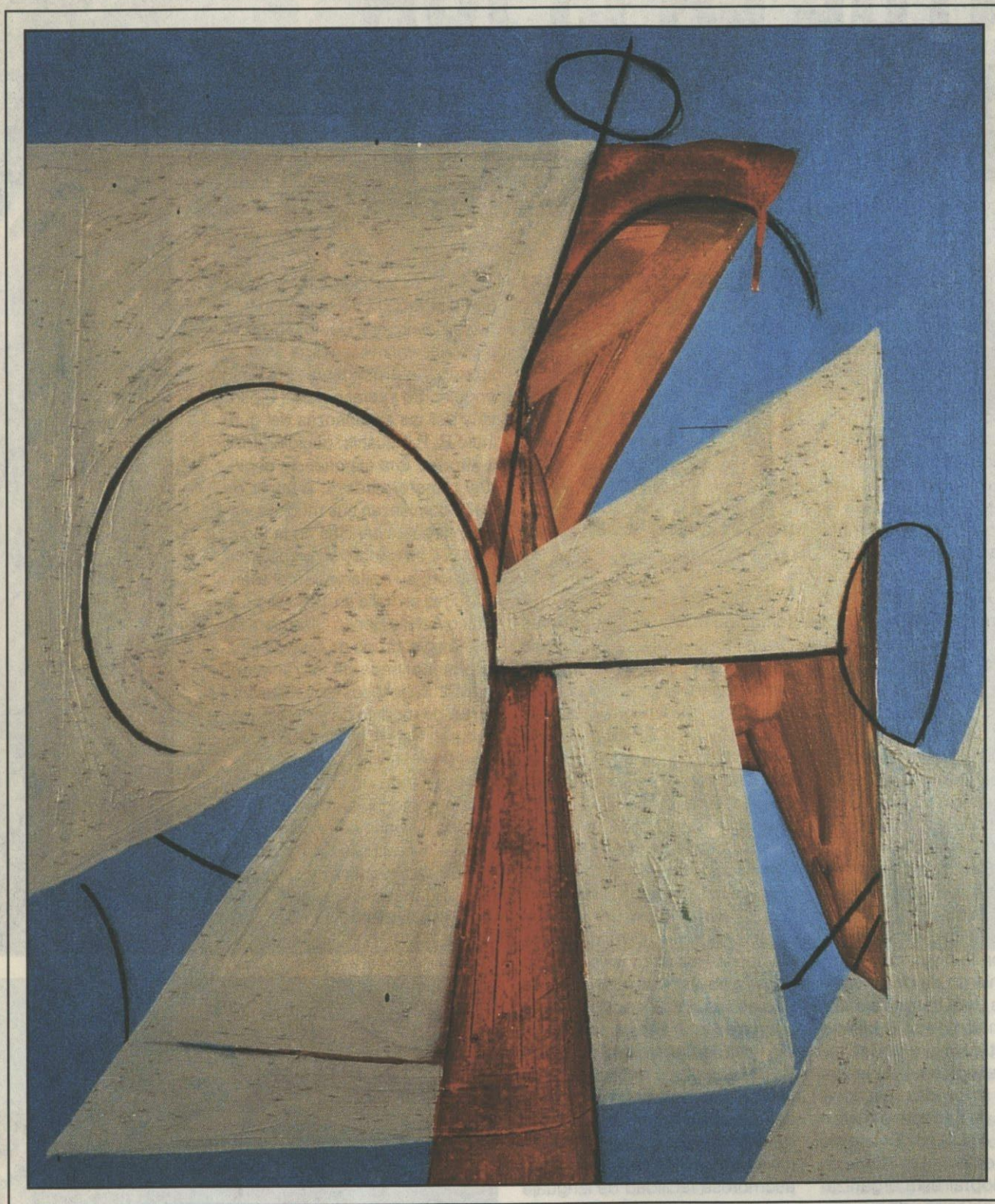
Hasta el 19 de marzo

En esta exposición, producida por el Centro Caixavigo y Orense, se recupera un siglo de dibujos, de pensamientos embrionarios, gérmenes ortográficos que represen-



Mimmo Paladino: *Dos figuras*, 1983

tan la extensión directa del cuerpo y la mente, el pulso, la escritura, la importancia del trazo intuitivo que antecede al resultado. Ajeno a cualquier dificultad técnica, el dibujo se presenta como principal aliado del sentimiento, porque dibujar es describir, como el croquis de un arquitecto o la primera forma de un escultor, es narrar desde lo bidimensional. Más de setenta obras sobre papel actúan como indicios que revelan las claves de los grandes movimientos estéticos de la contemporaneidad, una convivencia de diferentes estilos que permite la visión conjunta y, a la vez, individual y personal de cada artista, reflejando su paisaje interior, su autorretrato, su pensamiento. Así, se muestran obras de Gustav Klimt, Joaquín Sorolla, Manolo Hugué, Torres García, Francis Picabia, Fernand Léger, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Joan Miró, René Magritte, Alberto Giacometti, Richard Lindner, Hans Hartung, Salvador Dalí, Manolo Millares, Eduardo Chillida, Alex Katz, Christo, Luis Gordillo o Miquel Barceló. **David BARRO**



ROBERT MOTHERWELL

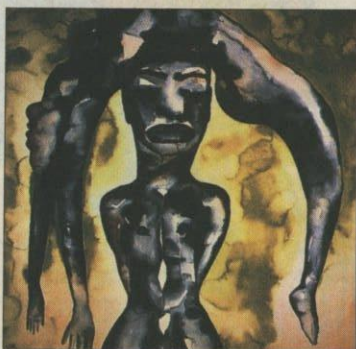
Figura lineal sobre azul turquesa, 1945. Óleo, esmalte y arena sobre lienzo, 61 x 50,8. Es una de las obras de Motherwell (Aberdeen, Washington, 1915-Provincetown, Massachusetts, 1991) que forma parte de la muestra *Surrealistas en el exilio* que, hasta el 27 de febrero, estará en el Museo Reina Sofía.

FRANCESCO CLEMENTE

ENTRE LA ÉPICA Y LOS GRAFFITI

Museo Guggenheim. Abandoibarra, 2. Bilbao. Hasta el 4 de junio

Esta es una retrospectiva de envergadura, globalizadora, una muestra total. Se contempla como un torrente de imágenes cambiantes y de color en movimiento. Es un laberinto de temas metafísicos, religiosos, alegóricos y científicos, un Panteón politeísta lleno de divinidades del Mediterráneo y de la India (tomadas de los bestiarios medievales, de la pintura renacentista, así como de la imaginaria budista y del arte mandálico), y un universo trufado de citas poéticas Beat (Ginsberg, Foye, Corso y Creelay, amigos del pintor) y de artistas dominantes de la posmodernidad (nuevos amigos y referentes de inspiración: Boetti, Beuys, Warhol y Twombly). Se mezclan tiempos (pinturas de 1975 con otras de 1999) y cultura (baja y alta cultura), desarrollándose la exposición atendiendo a los grandes ciclos temáticos del pintor: *Yo*, *Nonato*, *Pinturas de la India*, *Estancias*... Se subraya, así, la manera de trabajar de Clemente, basada en la fragmentación y en el nomadismo, en la diversidad y en la mezcla, en la discontinuidad y en el sentimiento de desorientación propios de la narrativa oriental, pero también de unas fuentes clásicas antiguas preferidas del pintor: los relatos entrecortados, de historias solapadas, caóticos, *El Satiricón*, de Petronio y *El asno de oro*, de Apuleyo. El propio Clemente declara el sentido deseado al adoptar esta organización –no cronológica– de la exposición, basada en la trayectoria de su narrativa: “El ciclo *Yo* es la base de la muestra. Primero, estableces el *Yo*. Después lo abandonas por el *Nonato*. A continuación atravesas un campo de transformación (*Bestiario*). Seguidamente



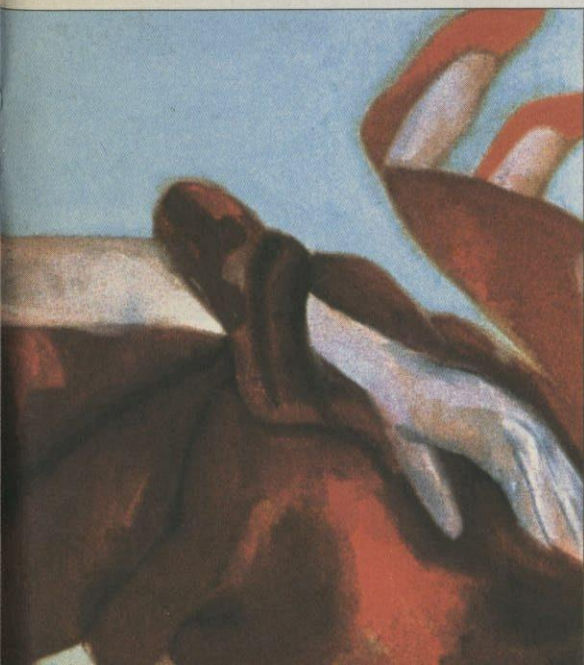
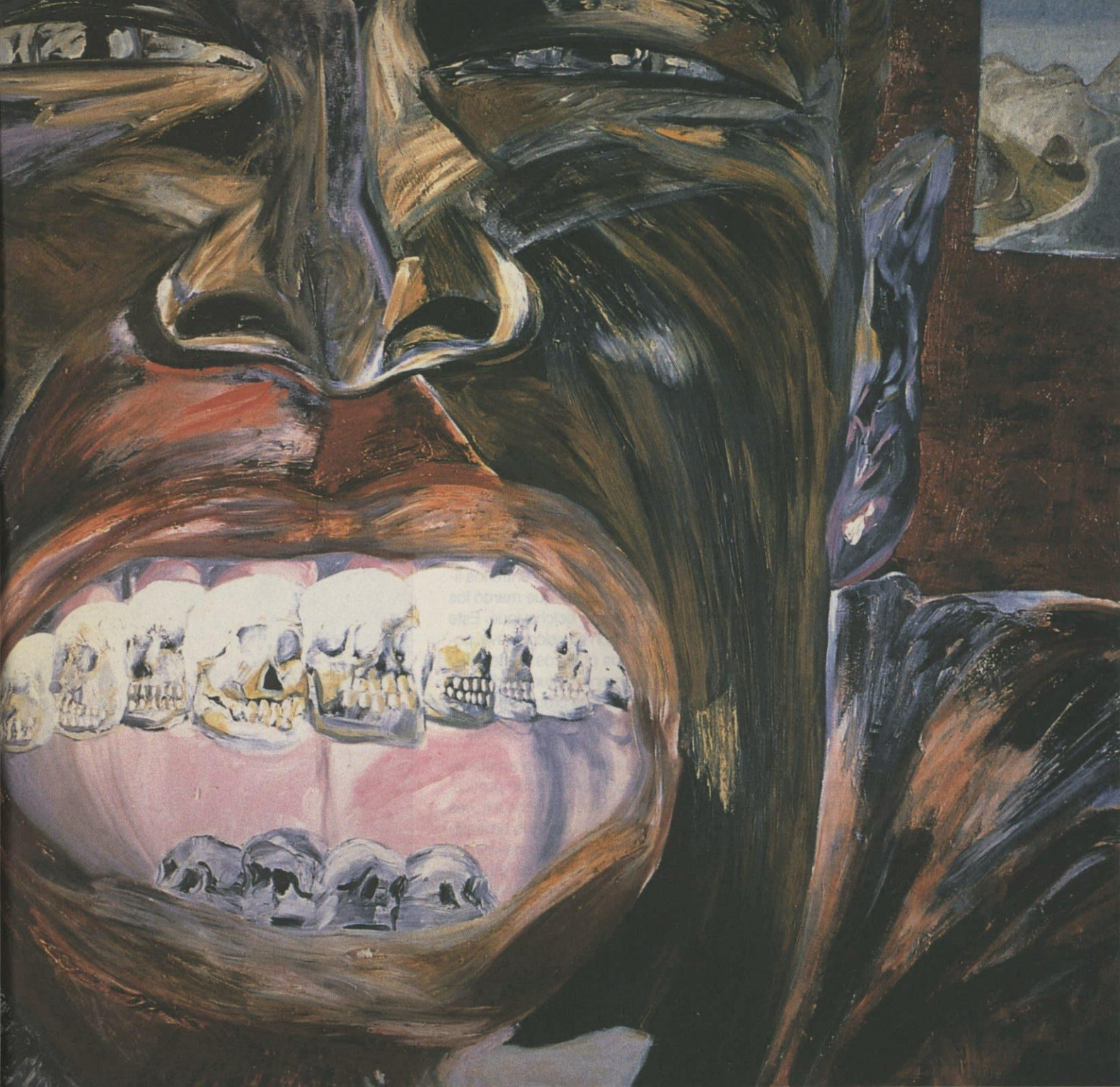
El rey y el cadáver, 1992

tomas posesión de tus poderes (*Transformación en ella*). En ese punto puedes recoger tus armas (*Amuletos y oraciones*). Y por último, todo se desintegra en la nada (*Cielo*). Una vez iniciado el viaje, ya no hay retorno”. Lo que pasa es que la pintura y su narrativa, sus imágenes heráldicas y su misma lógica interna, son tan abiertas que admiten otras lecturas. También lo ha declarado el pintor: “No creo en una verdad, sino en muchas verdades”. El ambicioso proyecto expositivo es el de interpretar nuestra época –los últimos veinticinco años– a través de la obra global de uno de sus artistas destacados.

En efecto, el arte, la cultura y la biografía de Clemente pueden servir de arquetipos del nomadismo (geográfico, cultural y estilístico), del eclecticismo de conceptos y de tendencias, así como de esa cierta iconoclastia y –a la vez– asombrosa facilidad de lenguaje que cuentan entre las características del arte de final de siglo. Nacido en 1952 en Nápoles, hijo único de una pintora y de un juez, desde su infancia viajó por Europa. En sus años de estudiante se aficionó a la literatura griega y latina, a la filosofía y a la historia antigua.

En 1970 se trasladó a Roma para estudiar arquitectura. En 1972, a raíz de conocer a Boetti, aprendió a pensar en imágenes, a amar lo arcano y a practicar la artesanía popular. Se interesó por la teosofía y por las enseñanzas del gurú indio R. P. Kaushik, decidiéndose a afrontar una experiencia espiritual transformadora. A partir de 1973 comienzan sus muchos viajes y largas estancias en la India. En 1975 se celebró su primera exposición, su epifanía. Su presencia fugaz en Italia en 1980 sirvió al crítico Achille Bonito Oliva para incluirlo en el grupo de nuevos figurativos italianos de la transvanguardia. Entre todos ellos, Clemente servía de modelo de artista transcultural. Pero Clemente se estableció en Nueva York en 1981, desarrollando un arte marcadamente personal, fuertemente narrativo, cultivado entre criterios de distancia y de dislocación, hecho de sutileza, amplitud y complejidad, a caballo entre misticismo oriental e imaginaria mitológica clásica.





**Las catorce
estaciones III,
1981-82.
A la izquierda,
Alba, 1997**

sica, mezclando con sus temas el retrato, el repertorio de asuntos humanos y sociales preferidos por el neoexpresionismo, y la iconografía más directa del arte erótico.

La exposición es fiel a ese complejo discurso; algunos de sus "capítulos" resultan esplendorosos, como el de las obras "índicas", dispuestas como un gran zócalo en la sala de paredes inclinadas de la segunda planta del museo; la falta de selección es notoria, pero tiene esta vez la virtud de dar la pulsación continuada de una práctica artística que se ejerce como un fenómeno de energías fi-

sicas y espirituales, y, además, pone —por contraste— en su valor obras que a veces se han discutido, como el decorativo conjunto de murales de *La estancia de la madre* que, en los fondos del Guggenheim Bilbao desde su inauguración, ahora se comprende en su fastuosa dimensión. Éste es el arte de Clemente, que se produce como una catarata de imágenes y vida, en que el sexo y la muerte batallan de nuevo, cuerpo a cuerpo, entre un nuevo tipo de pintura épica y los graffiti.

José MARÍN-MEDINA

Cuando el pintor ruso Malevich visitó la exposición *Arte no objetivo y suprematismo* en 1919 pudo contemplar seis años de su trabajo más radical, en el que confluían revolución artística y revolución política. Malevich expuso una serie de cuadros casi enteramente blancos. Sólo pequeñas variaciones de textura y color revelaban las formas geométricas que se desvanecían en un espacio profundo y blanco antes de volver a ser visibles.

Composición suprematista: Blanco sobre blanco, que forma parte hoy de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, es el cuadro más extremado y más influyente de esta serie. Su figura central forma casi un cuadrado, inscrito en el cuadrado del lienzo, que parece flotar ingrávido en una extensión ilimitada de luz. Esta pintura radical ejerció un profundo efecto en Rusia, en Polonia, en Alemania y en Holanda, y finalmente en los Estados Unidos, donde se expuso por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1935. Algunos estudiosos han calificado su audacia, su rigor y su energía de sublimes y espirituales, en el límite de la existencia. Ha sido admirada internacionalmente por los artistas minimalistas. ¿Pero cómo puede un cuadro que es casi puro blanco ser tan potente e importante? ¿Qué significa?

Hacia 1919 Malevich era un artista serio e innovador, a mitad de camino de su carrera y comprometido con la Revolución Rusa. Había estudiado la pintura impresionista, postimpresionista e incluso cubista en las colecciones de acaudalados hombres de negocios moscovitas. En vísperas de la Gran Guerra Malevich era un artista radical y experimental cuya obra oscilaba entre los modelos occidentales y las raíces rusas. Con los pintores Larionov y Goncharova, que pronto iban a trabajar para los Ballets Rusos de Diaghilev en París, se había convertido en una figura central del futurismo ruso, que combinaba temas campesinos, ideas místicas y las últimas especulaciones científicas sobre la naturaleza del tiempo y del espacio. La velocidad sensacional del transporte mecanizado exigía nuevas perspectivas que formaron la base de los "nuevos sistemas en el arte" de Malevich. Pensaba que la evolución humana atravesaba un período de aceleración en relación con la maquinaria. Como él dijo, el aeroplano había salido del cascarón del tren expreso. Al emprender el vuelo la humanidad había comenzado una nueva era.

En una ópera futurista, *Victoria sobre el sol*, que tuvo sólo dos representaciones en San Petersburgo en 1913, Malevich escenificó la captu-

ra del sol y el final de su tiranía sobre los ritmos de la vida humana. La alternativa yacía detrás del horizonte, flotando ingrávida a través del espacio. El espacio blanco de Malevich.

Malevich puso en marcha su más drástica propuesta pictórica durante la I Guerra Mundial. La dio a conocer en 1915, en la exposición *0.10, La última exposición futurista*, dominada por una pintura de un cuadrado negro. A este estilo le dio el nombre de suprematismo. En los cuadros dispuso sobre un fondo blanco formas geométricas en negro, en colores brillantes y, tres años después, en blanco. Las formas geométricas dan la impresión de volar sobre un espacio luminoso, eterno, sin límites, sin principio ni fin. Este nuevo y dinámico sistema pictórico tuvo muchos seguidores.

La Revolución Rusa reconoció por un breve período de tiempo, después de 1917, en el suprematismo un estilo que podía ser de utilidad. Malevich se situó pronto entre los líderes de la revolución cultural que marcó los primeros años del gobierno bolchevique. Este estilo limpio, dinámico, con su visión nueva, podía adaptarse a efectos políticos. Malevich y sus seguidores produjeron multitud de diseños suprematistas de carteles de propaganda, escenografías teatrales, cerámicas, vestidos y proyectos arquitectónicos.

Pero Malevich era ante todo un artista visionario, si bien ligado a la revolución política. Sus cuadros sugerían vuelos extáticos a través de un espacio sin límites. Buscando un equivalente pictórico a una sensación de infinito, comenzó en 1918 una serie final de cuadros suprematistas, *Blanco sobre blanco*, en la que las formas se evaporan en el espacio como si la materia pudiera desvanecerse en la nada y el espacio henchirse de una energía invisible. La claridad de esta visión confiere capacidad de convicción a *Blanco sobre blanco*: es un cuadro para una era de nuevas perspectivas en la física, en la política y en la evolución.

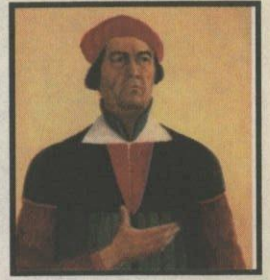
Malevich volvió a exponer esta obra en Moscú en diciembre de 1919. Menos de una década más tarde se le consideraría un místico inútil en un mundo materialista. Se le permitió viajar en 1927 a Polonia y después a Alemania, donde visitó la Bauhaus y donde acordó dejar sus cuadros. *Composición suprematista: Blanco sobre blanco* estaba entre ellos. Regresó a un incierto futuro en Rusia sin sus obras. Malevich murió el 15 de mayo de 1935. Su tumba quedó marcada con un cuadrado negro, signo del fin de una vieja era y del inicio de otra nueva.

John MILNER

1918

MALEVICH

Blanco sobre



Kasimir Malevich (Kiev, 1878 - Leningrado, 1935) es una de las más relevantes figuras artísticas de la Rusia pre y post-revolucionaria y uno de los pioneros del arte abstracto geométrico. En los primeros años del XX, partiendo de una orientación hacia la naturaleza, recorre un camino que parte del impresionismo y asimila influencias fauvistas, cubistas y futuristas, sin olvidar la tradición artística popular rusa. En 1915 expone sus primeras obras suprematistas, que le llevan en 1918 a un aparente punto final con la serie de pinturas en "blanco sobre blanco". Durante unos años se dedica a la escritura y a la enseñanza. En 1922 se traslada a Leningrado, donde vive el resto de su vida. Entre 1923 y 1926 dirigió el Museo de Cultura Artística del INKhUK. En 1927 publicó en Múnich el libro *El universo no-objetivo* y, a finales de esa década vuelve a la pintura figurativa, con retratos y temas campesinos, cayendo en desgracia políticamente con el apogeo del realismo socialista.

John Milner es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Newcastle, Inglaterra, y gran experto en el arte revolucionario y vanguardista soviético. Entre sus publicaciones figuran *Piet Mondrian* (1992), *A Dictionary of Russian and Soviet Artists* (1993) y *Kazimir Malevich and the Art of Mathematics* (1999).

Óleo sobre lienzo, 78,7 x 78,7. Museo de Arte Moderno de Nueva York

re blanco

LA NUEVA SALA APUESTA POR LAS OBRAS DEL XIX

ALCALÁ, SEGUNDA SESIÓN

Alcalá celebra esta semana su segunda venta en Madrid en la que, de nuevo, y debido al interés suscitado en la sesión anterior, habrá una importante presencia del arte del siglo XIX. Aunque, sin duda, serán un par de óleos de Francisco Bayeu los protagonistas de la subasta. Por otro lado, Velázquez ofrecerá las cuatro litografías de Goya conocidas como *Toros de Burdeos*, en una semana con catálogos interesantes también en Castellana y Durán.

Es probable que, en un futuro próximo, la calidad de las obras de arte y antigüedades que salen a subasta en Madrid mejore. El motivo no es otro que la creciente competencia en el mercado del arte con la llegada a la ciudad de nuevas salas, como Alcalá, que celebra su segunda venta este mes y ha manifestado su intención de continuar en la línea de sus primeras sesiones. Por supuesto, no es un objetivo fácil. El primer reto que se plantea es que haya suficientes obras de arte para completar un catálogo razonable; el segundo, asegurarse de que los trabajos sean del gusto de los compradores. Con respecto al catálogo, la casa ha intentado presentar una selección equilibrada, con una presencia importante de los artistas del siglo XIX. Esto se debe al interés demostrado por los coleccionistas por el arte de este período en la anterior venta de Alcalá. También el gusto del público ha sido determinante en la disminución de las pequeñas obras de arte, tales como esculturas y miniaturas, un fenómeno también evidente en los mercados de Nueva York y Londres.

Otro de los atractivos que presenta la selección de Alcalá son las obras de algunos viejos maestros del arte español. Un par de óleos de Francisco Bayeu son, indiscutiblemente, las estrellas de la venta. *Alegoría de la Felicidad Pública* y *Alegoría de la Virtud y Honor* son dos bocetos (finalizados) realizados por Bayeu hacia

1786 para los techos de los cuartos destinados al Infante Don Gabriel y a Doña Mariana Victoria en el Palacio Real de Madrid. Estos delicados lienzos se mantienen en buen estado y están valorados, con acierto, en 15 millones el par. De un estilo diferente es *Vanitas: Calavera sobre un libro con rosas...*, pintado por un artista sevillano del XVII. El cuadro muestra una sensibilidad característica del barroco que se hace evidente en el intento de hacer consciente al espectador su propia moralidad, algo que se contrarresta con elementos decorativos como las rosas o el candelabro. Es probable que la obra supere las 700.000 pesetas.

También conforman el catálogo algunas piezas notables de porcelana europea, incluyendo un par de jarrones de la Rusia Imperial de gran tamaño realizados en San Petersburgo en 1844 (salida 8 millones de pesetas) o una pareja de jarrones de porcelana francesa de Jacob Petit de la segunda mitad del XIX conservados en perfecto estado que saldrán en 6 millones de pesetas.

Sin moverse de Madrid, Castellana ofrecerá algunas obras de interés en su venta del 21 de febrero, como una vista del *Puerto de Málaga* del sevillano Manuel Barrón, firmada y datada en 1847 y que podría superar los 9 millones de pesetas del precio de salida. Entre los trabajos modernos, destaca la composición realizada en madera incisa titulada *Grafismo*

con *Caraco* de Joaquín Torres-García (1930). Ésta, con un precio estimado de 15 millones, ha aparecido recientemente en el mercado internacional, vendiéndose en Christie's Nueva York en 1998.

Cristal de La Granja

La subasta de Castellana de muebles y objetos (22 de febrero) incluye una buena selección de cristalería de La Granja a precios asequibles. Así, una bonita copa realizada entre 1755 y 1770 saldrá en 35.000 pesetas. Otro de los incentivos para los coleccionistas es una atractiva selección de porcelana de la Compañía de Indias.

Durán, el próximo 22 de febrero, ofrecerá *Aguadores gallegos* y *Lavanderas en el río Manzanares* (ambos de 1857), un par de óleos repletos de detalles característicos de la pintura costumbrista que probablemente gustarán a los coleccionistas españoles (estimados en 1,5 millones cada uno).

Para terminar, una rareza protagonizará la subasta de Velázquez del 24 de febrero: la serie completa de las cuatro litografías de Goya conocidas como los *Toros de Burdeos*, valorado en 16 millones. Un dato interesante: estas mismas obras se vendieron en 1996, en Fernando Durán (Madrid) por 9,8 millones. Desafortunadamente, el estado de tres de los papeles no es el ideal, aunque es probable que la naturaleza de la obra suscite el interés del público internacional.

Laura SUFFIELD



Alegoría de la Felicidad Pública y Alegoría de la Virtud y el Honor son los dos óleos de Francisco Bayeu que subasta Alcalá con un precio de 15 millones de pesetas la pareja



ALCALÁ

(Madrid, 23-24/2)

José Jiménez Aranda: *Retrato de caballero con una copa en la mano*, óleo sobre tabla, 1896. Precio de salida: 2.800.000 ptas.

José de Campeche: *Coronación de Santa Gertrudis*, óleo sobre lienzo. Precio de salida: 450.000 ptas.

Escuela sevillana del s. XVI: *Virgen con el Niño*, óleo sobre tabla. Precio de salida: 1.200.000 ptas.

Luis Tristán: *Crucificado*, óleo sobre lienzo. Precio de salida: 800.000 ptas.

Antoni Tàpies: *Variación*, grabado con relieve. Precio de salida: 300.000 ptas.

Carnero en loza policromada de Alcora, 1786-1798. Salida: 600.000 ptas.

Plato en cerámica de Talavera, mediados del XVIII. Salida: 400.000 ptas.

Pareja de sillas, Felipe V, 1730. Precio de salida: 300.000 ptas.

Lámpara de ocho brazos, época Carlos III en cristal de la Real Fábrica de La Granja. Precio de salida: 800.000 ptas.

Pareja de candelabros en malaquita y bronce dorado, Rusia, último cuarto del XIX. Precio de salida: 1.000.000 ptas.

CASTELLANA

(Madrid, 21-23/2)

Eugenio Lucas Villaamil: *Caballero bajo la lluvia*. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 300.000 ptas.

Francisco Soria Aedo: *Majas ante el Sacromonte*. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 6.500.000 ptas.

Monsu Bernardo: *Los borrachos*, siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 4.500.000 ptas.

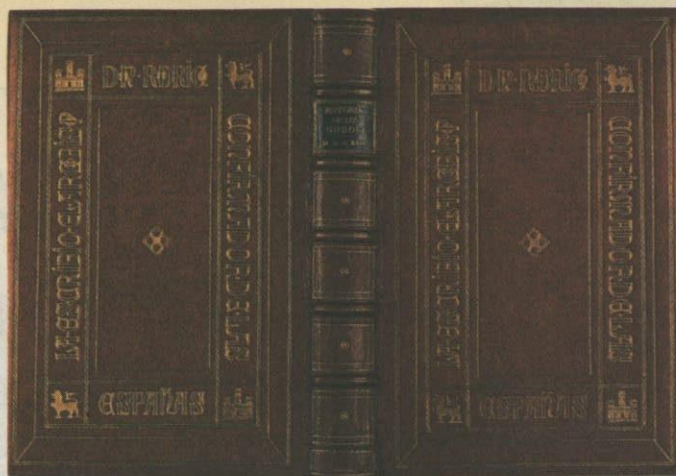
Ricardo Canals: *Escena de taberna*. Pastel, sanguina y carboncillo sobre papel. Precio de salida: 750.000 ptas.

Emilio Grau Sala: *La familia del pintor*. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 5.500.000 ptas.

José María Sicilia: *Flor blanca*, 1987. Acrílico sobre lienzo. Precio de salida: 3.800.000 ptas.

Jorge Castillo: *Poire*. Óleo y acrílico sobre lienzo, 1998. Salida: 750.000 ptas.

Andrea de Mena y Bitoria: *Ecce Homo y Dolorosa*, pareja de bustos en madera tallada y policromada de 1675. Precio de sa-



Códice castellano del XIII, que se subasta en Velázquez por 12.000.000 ptas.

lida: 360.000 ptas.

Alfombra española de la Real Fábrica de Tapices, 1940. 288x200 cm. Precio de salida: 225.000 ptas.

Escritorio español sobre mesa, finales del XVII. Salida: 1.400.000 ptas.

DURÁN

(Madrid, 21-24/2)

Manuel Hernández Mompó: *Composición*, técnica mixta, 1969. Precio de salida: 550.000 ptas.

Godofredo Ortega Muñoz: *Castaños*, óleo sobre lienzo. Salida: 1.800.000 ptas.

Álbum con 40 tarjetas postales de Madrid, finales del XIX-principios del XX. Precio de salida: 20.000 ptas.

Álbum fotográfico de Yugoslavia con escenas costumbristas y lugares, 1934. Precio de salida: 25.000 ptas.

Antonio y Manuel Machado: *Las Adelfas*, comedia en tres actos, 1928. Primera edición. Precio de salida: 4.000 ptas.

Pedestal de madera tallada y policromada, escuela Castellana del XVI. Precio de salida: 80.000 ptas.

Cómoda victoriana en madera de caoba, 1850. Salida: 240.000 ptas.

Cabinet Biedermeier en madera de cerezo. Precio de salida: 80.000 ptas.

FERNANDO DURÁN

(Madrid, 29/2-1 y 2/3)

Juan Pantoja de la Cruz: *Infanta Isabel Clara Eugenia*. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 6.000.000 ptas.

Jacopo Amigoni: *Retrato de Bárbara de Braganza*. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 3.000.000 ptas.

Ángel Lizcano: *Feria de San Isidro*. Óleo sobre lien-

zo, 1866. Precio de salida: 4.000.000 ptas.

Plato en cerámica de Talavera de influencia alcoreña, s. XVIII. Precio de salida: 130.000 ptas.

Claude Michel Clodion: *Ménades y fauno danzando*, bronce, 1762. Precio de salida: 1.100.000 ptas.

Cómoda Carlos IV en caoba con marquetería en caoba, nogal, palo de rosa y limoncillo. Salida: 750.000 ptas.

VELÁZQUEZ

(Madrid, 24/2)

Francisco de Goya: *Los toros de Burdeos*. Conjunto de cuatro litografías. Burdeos, 1825. Salida: 16.000.000 ptas.

Rodrigo Jiménez de Rada: *Estoria de los Godos*, códice castellano del siglo XIII. Precio de salida: 12.000.000 ptas.

Emilio Castelar y Ripoll: *Constitución Federal de la República Española*, 1873. Manuscrito de 72 folios. Precio de salida: 3.500.000 ptas.

Juan de Aragón y Navarra. Obispo de Huesca: *Bula Incunable de la Catedral de Huesca*. 1500. Una hoja apaisada, tipografía gótica de dos tamaños. Precio de salida: 2.200.000 ptas.

Enrique de Villena: *Obras*. Códice manuscrito del siglo XVIII según otro del siglo XV. Salida: 1.000.000 ptas.

SALA RETIRO

(Madrid, 21, 22 y 28/2)

Cubertería de plata compuesta por 117 piezas, los cuchillos de metal y guarnición. Precio de salida: 275.000 ptas.

Broche de oro con zafiro talla cabujón y 60 diamantes talla brillante. Precio de salida: 270.000 ptas.

Pareja de pendientes en oro blanco, con dos perlas cultivadas de 9 mm. y 18 brillantes. Precio de salida: 70.000 ptas.

Reloj Longines de oro, para caballero, con pulsera de piel. Salida: 30.000 ptas.

SE VA A VENDER

CHRISTIE'S

(Londres, 24/2)

Vasija vienesa montada en plata, realizada por Hermann Boehm, h. 1880. Precio estimado: 20.000-30.000 libras (5,38-8 millones de ptas.).

Aparador francés con marquetería, tapa de mármol y figura de mujer en la puerta central. Realizado por Schmit & Cie, París, h. 1890. Precio estimado: 25.000-30.000 libras (6,7-8 millones de ptas.).

Aparador francés con marquetería, culminado por una figura de mujer. Realizado por G.M.E. Durand, París, h.



Esta figura de la Dinastía Han (s. III a.C.-III d.C.) se vende en Alcalá con un precio de salida de 490.000 pesetas

1875. Precio estimado: 30.000-50.000 libras (8-13,4 millones de ptas.).

SOTHEBY'S

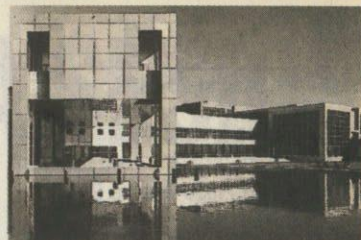
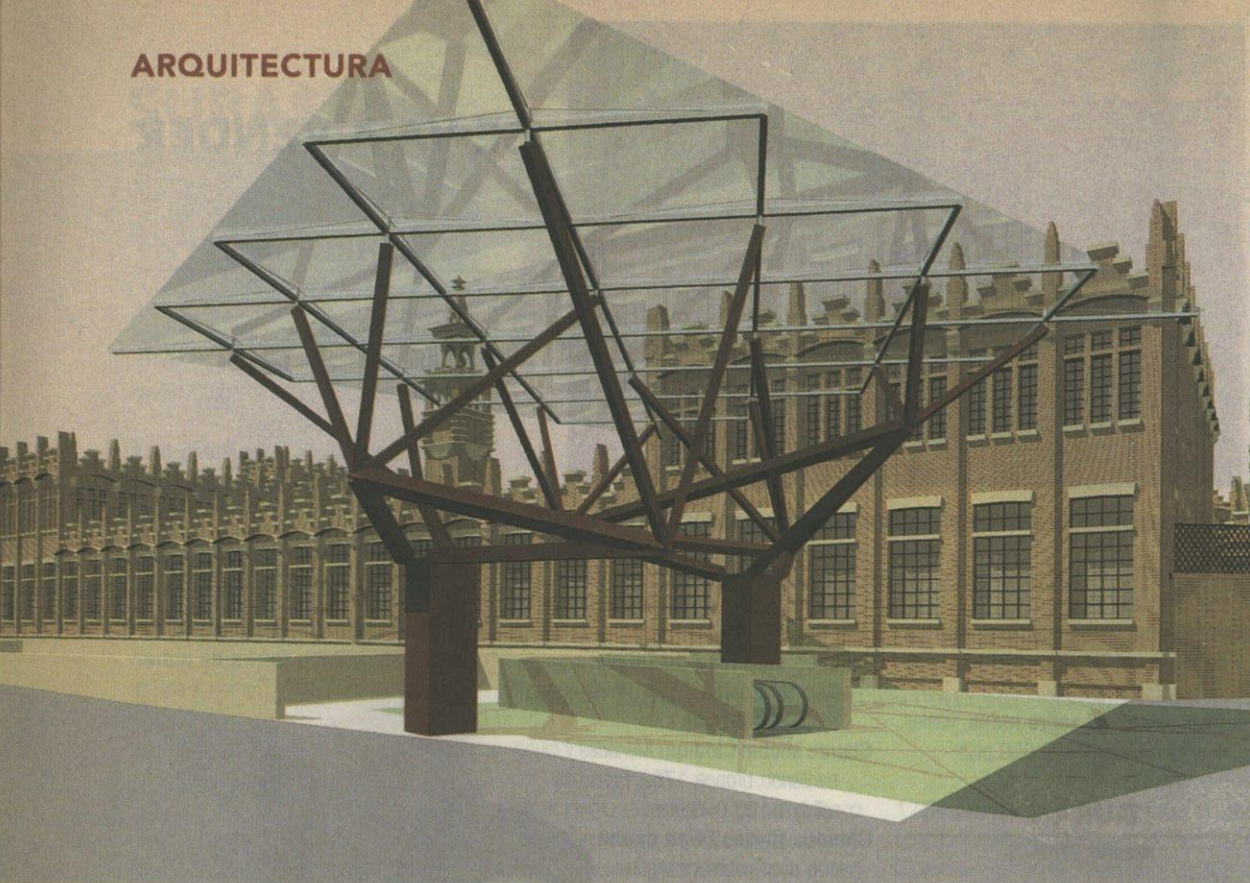
(Nueva York, 23/2)

Philip Guston: Sin título, 1971. Óleo sobre papel. Precio estimado: 60.000-80.000 dólares (10-13,4 millones de ptas.).

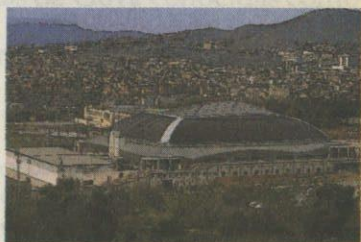
Edward Ruscha: *Bunny*, 1986. Pigmento sobre papel. Precio estimado: 30.000-50.000 dólares (5-8,4 millones de ptas.).

Auguste Rodin: *Suzon*. Bronce, 40 cm. de alto. Precio estimado: 15.000-20.000 dólares (2,5-3,3 millones de ptas.).

Nan Goldin: *Joey en casa vestida para Wigstock*. Fotografía en color, 1991. Precio estimado: 6.000-8.000 dólares (1-1,3 millones de ptas.).



A la derecha, proyecto para el acceso de la nueva sede de la Fundación "la Caixa" en Barcelona. De arriba a abajo, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (1986); Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Gumma (1974); Palau Sant Jordi de Barcelona (1990)



ISOZAKI, EL ESPACIO METAMÓRFICO

Hace poco visitaba, en compañía de mi amigo Francisco Jarauta, el nuevo edificio de Rafael Moneo en Murcia, vecino y enfrentado a su catedral. Mientras contemplábamos ritmos y cualidades materiales y visuales del edificio y de su exterioridad, no acababa de desaparecer la sensación de estar en el palco de un teatro, a pesar del insólito patio inglés que le precede. No desaparecía la impresión de estar en una construcción cuyo destino parecía ser fruto de una seducción, la que generosamente ofrece la extraordinaria fachada de la catedral. Al descender, una vez en la plaza, una arquitectura dibujada en el suelo por el mismo Moneo apareció para ordenar el espacio y el andar, la historia y la forma de mirar. Meros dibujos y líneas, con bordes y sin ellos, que enseñan a caminar alrededor de un centro roto por la historia.

Pues bien, otro nombre "obvio" de la arquitectura contemporánea como es Arata Isozaki ha proyectado una arquitectura en el exterior de un edificio destinado a ser

Arata Isozaki nace en Oita, Japón, en 1931. Su primer trabajo, después de graduarse en la Universidad de Tokio en 1954, fue la realización del Colegio de Médicos de Oita (1960). Además de los muchos proyectos llevados a cabo en su país, ha desarrollado una importante actividad profesional en Estados Unidos y Europa. Llevan su firma el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (1986), el Palau Sant Jordi de Barcelona (1990), el Edificio Team Disney en Orlando, Florida (1990), el Museo Guggenheim SoHo, Nueva York (1992), o La Casa del Hombre en La Coruña (1995). Ganador del Premio Anual de Arquitectura del Instituto Japonés, Isozaki es autor de importantes títulos de arquitectura.

la nueva sede de la Fundación "la Caixa" en Barcelona, en las faldas de Montjuïc. Ha diseñado un acceso para acoger, para entrar en un edificio histórico como es la vieja fábrica Casaramona (1911) de J. Puig i Cadafalch. Una arquitectura que sirve para recibir, como la dibujada en el suelo por Moneo, en Murcia, para mirar.

Si es habitual encargar o premiar proyectos de arquitectos que previamente han construido obras semejantes, resulta especialmente afortunado, en este caso, otorgar la responsabilidad de una construcción a un arquitecto no especializado en "entrar" a un edificio, tal vez sólo en "salir", como recientemente propusiera Isozaki para hacerlo nada menos que de los Uffizi de Florencia (1998). Si para salir de un edificio histórico y representativo como el italiano, Isozaki (arquitecto conocido en España por sus proyectos en La Coruña y, en Barcelona, por el Palau Sant Jordi) eligió un cobertizo direccional de acero y vidrio, inspirado en la Loggia dei Lanzi, en este caso, se ha decidido por

una metáfora, por una arquitectura sin centralidad, sin dirección, con espacios no homogéneos. En Barcelona, el cobertizo elegido para cobijar los accesos al edificio de Domènech i Montaner es una suerte de metamorfosis kafkiana, en el mejor sentido crítico del adjetivo. Lo que era previsible, recto u oblicuo, en Florencia, es incierto, roto, casi gaudiniano, en su proyecto para Barcelona. Y es que entrar o salir de un edificio histórico no puede ser un pasar distraído, sino un acontecimiento, que es lo que Isozaki ha proyectado para la nueva sede cultural y museológica de "la Caixa". Espacio metamórfico o "archipiélago" de espacios, este acceso de más de mil quinientos metros cuadrados es, como él mismo dijo de otra inolvidable y reciente obra suya, el prometeico Art Village de Akiyoshidai (Japón, 1998), una "nebulosa" sin centro, un espacio no para dirigir, sino para acoger, para recibir sin indicaciones, para estar antes de entrar.

Delfín RODRÍGUEZ

EL GRAN PAYASO INICIA
UNA GIRA POR ESPAÑA

TORMENTA SLAVA

Para Slava el payaso
es un intérprete sentimental
del mundo que nos rodea



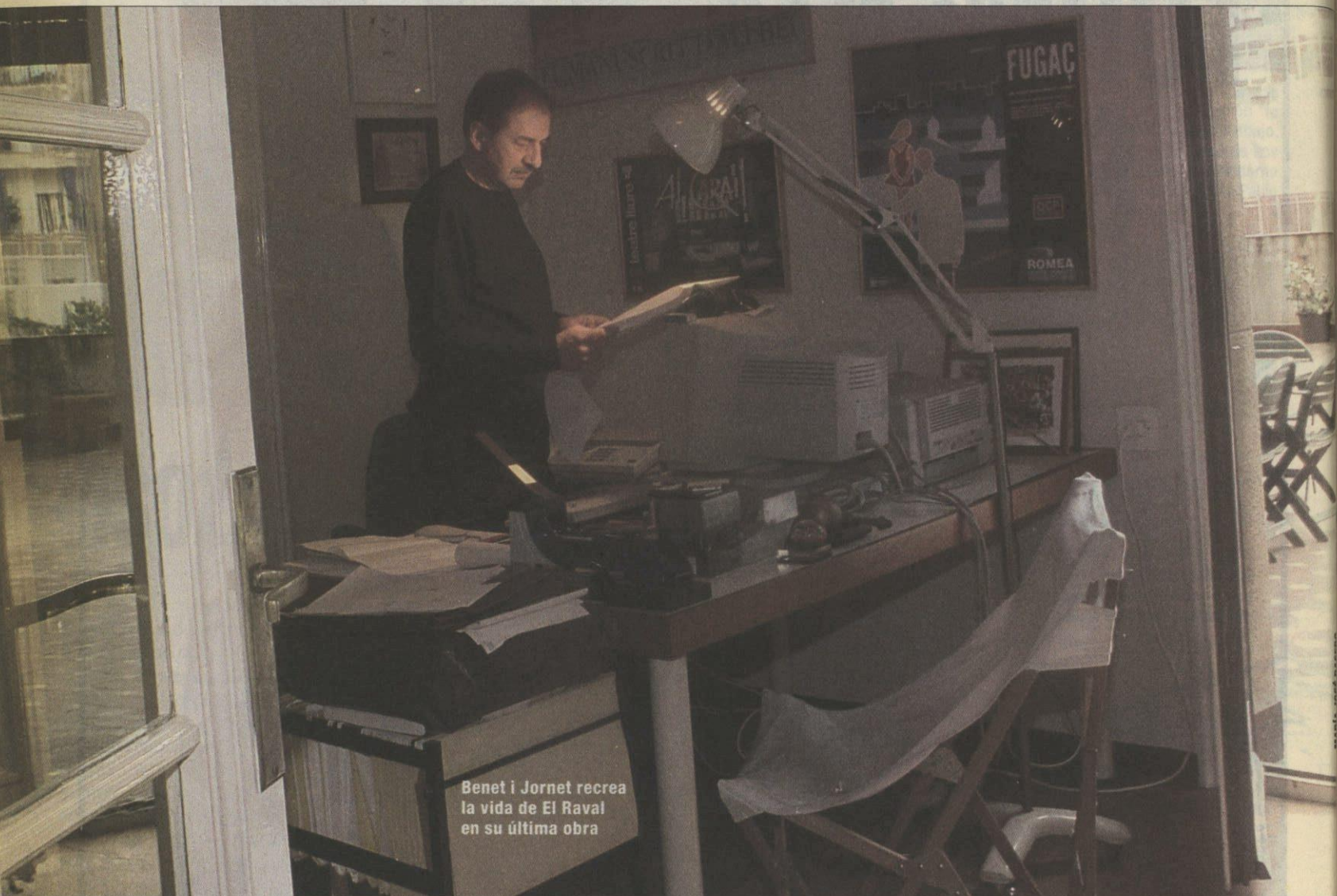
MERCEDES RODRÍGUEZ

TEATRO

Entrevista con Benet i Jornet **48-49**
Slava llega a España **50-51** Estrenos de
Ortiz de Gondra y Fernández-Lera **52-53**
"Buñuel, Lorca, Dalí" **54**

BENET I JORNET ESTRENA EN EL TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA

“OLORS ES MI INÚTIL CONDENA



Benet i Jornet recrea la vida de El Raval en su última obra

DE UN MUNDO QUE SE PIERDE”

El próximo jueves el Teatre Nacional de Catalunya estrena *Olors*, obra con la que Josep Maria Benet i Jornet cierra su trilogía ambientada en el popular barrio de El Raval barcelonés. Han pasado 37 años desde que estrenó *Una vella, coneguda olor* y *20 de Baralla entre olors*. El tiempo, devastador, ha pasado factura al barrio, que ha sufrido “soberbias” transformaciones urbanísticas, y también a los personajes que lo habitan, borrando todo atisbo de olores familiares. Tiempo, ocho años, es lo que también ha necesitado Rosa Maria Sardá para volver a los escenarios. Un gran autor y una gran actriz que exigían un gran director, Mario Gas.

En 1964 debutó en el Romea de Barcelona un joven dramaturgo con un texto sobre el barrio donde creció. La obra se llamaba *Una vella, coneguda olor* (*Un viejo conocido olor*) y su autor, Josep Maria Benet i Jornet. El próximo jueves 24, treinta y seis años más tarde, llega al Teatre Nacional de Catalunya *Olores* (*Olores*), la última entrega de la trilogía que el dramaturgo ha escrito a partir de aquel primer texto. La obra lanza una mirada crítica sobre la política municipal de urbanismo a la vez que reflexiona sobre el paso del tiempo, una constante en la obra de Benet. Su puesta en escena significa también la vuelta a los escenarios de Rosa María Sardà, tras ocho años de ausencia, encabezando un magnífico reparto que ha dirigido Mario Gas.

—El paso del tiempo es una constante en su obra. ¿Es el protagonista de *Olores*?

—El protagonista, en este caso, no es el paso del tiempo, sino el final de un mundo. El lugar donde sucede la acción es un personaje más, cosa que en mi teatro casi nunca sucede. No suelo poner acotaciones acerca del espacio, y esta vez las puse y muy abundantes.

—¿Por qué una trilogía? ¿Por necesidad de volver sobre algunos personajes?

—Es algo extraño. El tercer acto de *Una vella, coneguda olor* termina cuando María, la protagonista, se dispone a meterse en la cama con un muchacho. La crítica de aquel momento se escandalizó con ese final y dijo que la obra era una reivindicación del amor libre y que reflejaba mis problemas sexuales. Me quedé atónito porque yo en aquel momento era católico, apostólico y romano y no me había propuesto en ningún momento reivindicar el amor libre. Casi ninguno se dio cuenta de que ese final era una pequeña tragedia para la protagonista, que al proceder así atentaba contra sus principios. Aquellos críticos eran muy conservadores. A los once o doce años, el mismo texto se emitió por televisión y tuvo mucho éxito. Las cosas habían cambiado, pero hubo algún crítico joven y más cercano a mi mundo que dijo más o menos lo mismo: que era trasnochada esa reivindicación del amor libre. Entonces recordé que cuando escribí la obra me pregunté si debía

o no añadir un cuarto acto que permitiera entender qué sucedía después pero no lo hice. En los 80 me pidieron un texto para televisión. Entonces escribí algo que podría ser el cuarto acto. Situé la acción unos 18 años más tarde y pretendí resolver las dudas creadas acerca del futuro de los personajes de la primera parte. Se tituló *Baralla entre olores* (*Batalla entre olores*, emitida en castellano con el título de *Un lugar para vivir*). Pero en lugar de cerrar la historia, quedó más abierta que nunca. Hacía falta una tercera obra que hablara del mundo de María. —Además, usted ha dicho que las circunstancias actuales del barrio donde se sitúa la acción se lo pusieron en bandeja.

—Exacto. El Raval, que es el barrio donde nací, está siendo destrui-

“Al escribir esta obra no pensé en Rosa María Sardà pero se la di a leer. Me llamó y no me pareció muy entusiasmada pero me dijo: ‘si otra actriz pretende hacer este texto, la arañaré’ ”

do. Y con él, su espíritu. Lo cierto es que las casas de los ricos han de conservarse y las de los pobres no. Los ricos están orgullosos de sus casas, pero los pobres no defienden las suyas. Y están destrozando con rabia, encarnizamiento y desprecio un barrio que podía hablar de cómo vivían ciertas clases populares en Barcelona. Y no son los burgueses los que han dado empuje y carácter a la ciudad, sino las clases trabajadoras. Me parece nefasto lo que pasa, tenía ganas de decirlo, de manifestar mi pobre, desgraciada e inútil condena de un mundo que desaparece.

Evolucionar con las obras

—¿Cómo refleja el texto su evolución a lo largo de estos años?

—Tengo 59 años. Hace mucho que dejé de ser católico, apostólico y romano. Pero todo lo que escribo tiene que ver contigo mismo, sólo que en segundo o tercer grado, naturalmente. Moralmente, lo que escribes explica tu evolución y así debe ser.

—Usted se cuestiona la validez que *Olores* pueda tener dentro de treinta años.

—Eso nunca puede decirse, por eso me curo en salud. Tengo claro

que es una obra muy ubicada en un momento histórico y en una ciudad determinados. Y todo eso no sé si se entenderá dentro de treinta años. Vale, es cierto que Aristófanes hacía referencia en sus obras a personajes de su entorno, pero yo no soy Aristófanes y tengo otras obras que pueden resultar más universales. Los mundos van acabando, igual algún día alguien halle paralelismos en *Olores* que ahora no puedo vislumbrar.

—Tengo entendido que su estrecha relación con Rosa María Sardà tiene mucho que ver con *Una vella, coneguda olor*.

—Esto debería explicarlo ella, pero en fin... Recuerdo perfectamente que en el 64 ensayábamos en la Cúpula Coliseum, un local donde se hizo mucho y muy buen teatro, ahora totalmente abandonado, y

que vinieron dos amigas de Ana María Simón a ver el ensayo. Una de ellas se emocionó con el texto. Era Rosa María Sardà. Cuando, mucho tiempo después, la llamaron para ofrecerle la protagonista de la versión televisiva de *Una vella, coneguda olor* se exaltó mucho. Dijo que aquel papel era distinto a otros y que el texto hablaba de un mundo que ella sentía muy próximo, aunque su barrio era otro: el de Sant Andreu. Además, Rosa siempre dice que las clitemnestras, las electras y las antígonas se pueden hacer como te dé la gana porque nunca nadie ha visto ninguna. En cambio, las “señoras María” o las haces bien, o no cuela. Por eso dice que lo que a ella le gusta son las “señoras María”. En este caso es una María a secas. Pensé en ella al escribir la segunda. No fue así, en cambio, en la tercera: ella llevaba siete años sin hacer teatro y a mí me preocupaba, sobre todo, terminar la trilogía. De todos modos, debía dársela a leer. Le pasé la obra, la leyó pronto y me llamó enseguida. No me pareció muy entusiasmada. Pensé: “No le ha gustado mucho”. Hizo una pausa y con un tono igual de neutro dijo: “Si otra actriz pretende hacer este texto, la araña-

ré”. Así que llamé enseguida al Teatre Nacional y dije: “La Sardà, creo, quiere hacer la función”.

—Parece encantado con el equipo. ¿También con Mario Gas?

Intereses distintos

—Mario Gas y yo tenemos intereses muy distintos. Tengo mis dudas sobre el interés que él pueda tener en mis obras en general. Yo, en cambio, y “desgraciadamente”—entre comillas—debo decir que él me gusta mucho. Es muy bueno. Hay gente entrañable, como Carme Molina o Pere Arquillué, que es muy buen actor. Y Rosa Boladeras tiene un físico que recuerda un poco a la Sardà jovenita, y eso está bien.

—Estos días, la compañía de Salvador Collado lleva su *Ay, caray* por toda España. ¿No piensa en volver a escribir comedia?

—Estoy escribiendo otra, que será mi segunda y última comedia. Ya tiene título: *Això a un fill no se li fa* (*Esto a un hijo no se le hace*), un texto muy cínico y con mucho disparate. Siempre he dicho que en teatro quiero hacerlo todo, y creo que haber escrito una sola comedia es poco, debía tener dos por lo menos. Pero ya tengo una edad y hay mucho por escribir aún. Tengo ganas de escribir algo donde explore más, que trate de ir más allá, como hice en *El gos del tinent*, por ejemplo. Quiero buscar un mayor riesgo.

—Sanchis Sinisterra valora, precisamente, ese aspecto de usted: la búsqueda de nuevos caminos, al menos eso dice en el programa de mano de *Olores*.

—Hay quien tiene su estilo y es fiel a él. Supongo que es imposible escapar a uno mismo. Pero dentro de unos márgenes, a mí me ha gustado mucho cambiar. Cuando de adolescente decidí que lo que más deseaba hacer en la vida era escribir teatro pensé que eso significaba escribir todo tipo de teatro: de una tragedia griega a un melodrama o a una obra de teatro del absurdo. Siento que me falta tiempo para escribir todo lo que quisiera. Tengo 37 obras escritas. A veces me dicen que son muchas, pero a mí me parecen muy pocas. Quería escribir unas 150, pero ahora me conformo con llegar a 50. La que tengo entre manos es la 38.

Care SANTOS

"SNOWSHOW"

Considerado como uno de los grandes payasos del mundo, el ruso Slava debutaba en solitario en nuestro país con *Snowshow*, un espectáculo que reúne lo mejor de su repertorio y que se presenta en el teatro Coliseum de Madrid a partir del 23 de febrero. Slava, que declara en esta

El público español que vió el espectáculo que el Cirque du Soleil presentó la temporada anterior, *Alegría*, reconocerá fácilmente a este payaso singular y de merecida fama que protagonizó algunos de los números más poéticos de aquel montaje. Vestido de agosto, Slava rompía una carta de amor en trocitos de papel que se convertían en copos de nieve, para desencadenar una tormenta que envolvía todo el tetro. Tan inolvidable como la escena con la que Slava se despedía y en la que conseguía modular los aplausos del público a su antojo. Poderío.

Aquello es un anticipo de lo que se avecina, pues eran fragmentos de *Snowshow*, el espectáculo que Slava lleva representando desde hace seis años con gran éxito (ha sido galardonado con el Laurence Olivier en 1998, entre otros premios) y que ahora brinda al públi-

co a trabajar en la calle para comprender lo que el público quería e, inevitablemente, cambiaron el estilo. Yo pertenezco a esta generación, interesado por introducir un lenguaje moderno y de vanguardia que conecte con el público".

La tradición del género

De esta forma, una de las principales contribuciones de Slava ha sido recuperar la tradición del género para adaptarla al teatro de nuestros días. Por ello, su arte bucea en los orígenes de la comedia del arte y en sus arquetipos, rastrea la huellas de célebres artistas como el suizo Grock (cuya caracterización tanto deben los payasos augustos) o los famosos Stan Laurel, Charles Chaplin o los hermanos Marx. Pero como él dice "mi visión del arte payaso enlaza con las ideas de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Beckett,

Bausch y Wilson. También me ha inspirado la pintura surrealista, el minimalismo musical y la literatura del absurdo". En definitiva, un nuevo estilo que, según dice, han asumido los payasos europeos a partir del año crucial de 1968.

Hoy, dice, el del payaso "sigue siendo un arte profundo porque exige la búsqueda de un mundo sin límites, hay que interpretar el mundo de forma sentimental. Y para eso hay que estudiar profundamente la tradición. Pero eso no basta, porque este mundo no se abre al estudioso, sino al genio".

Aunque Slava es quizá el payaso más popular de la Europa del Este, y con gran predicamento entre los artistas de su gremio, que lo consideran un maestro —él dice que en el mundo no habrá más de 10 maestros—, ganó proyección y reconocimiento internacional al viajar, en 1988, a Inglaterra, para

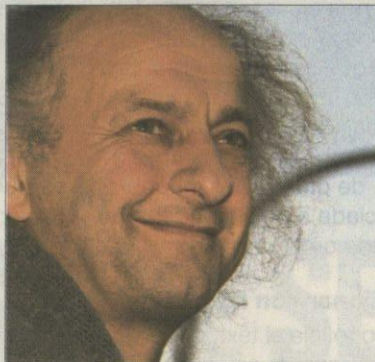
"EL PAYASO MURIÓ EN EL

entrevista que el clown tradicional murió a mediados del siglo XX, ha impuesto un nuevo estilo más próximo al teatro que al circo, que bebe de las grandes fuentes dramáticas y que persigue la participación del público. Entre los proyectos que prepara destaca la dirección de la Olimpiada Teatral que se celebrará en Moscú.

co español con actuaciones en Madrid (a partir del miércoles), Barcelona (del 15 de marzo) y Valencia (del 5 de abril).

Trazar la trayectoria de Slava es como repasar la evolución del arte clown en los últimos 50 años. Al igual que otro gran payaso, Django Edwards, que comenzó vendiendo terrenos hasta descubrir su verdadera vocación, Slava llegó a Leningrado para estudiar ingeniería pero, afortunadamente, entró en una escuela de mimo. En 1979 creó compañía, la Litsedei, con la pretensión de sacar del circo al personaje del payaso, llevarlo a la calle y de ahí a los grandes teatros. "El arte payaso murió a mediados del siglo XX. Fue cuando el circo perdió su poesía, aunque siguió preservando la técnica. Los payasos se dieron cuenta de ello y lo abandonaron incluso antes que el público. Muchos comenza-

CLOWNS HISTÓRICOS



M.R.

El Reino Unido puede presumir de ser la tierra madre de los payasos. Su origen está en los arquetipos de la comedia del arte como Arlequín, Polichinela (que en Inglaterra se transformó en Mister Punch) o Pantalone, estos cobraron vida en el teatro isabelino, destacando Will Kemp como uno de los bufones que inspiraron a Shakespeare. En el XVIII la comedia del arte declinó y fue reemplazada por las Arlequinadas. De esta época es Joseph Grimaldi y su hijo

Joey, cuya indumentaria de enormes pantalones, abrigo de múltiples zurcidos y fantástica peluca se convirtió en modelo a seguir. En Francia destacó Deburau, personificado como Pierrot. En el siglo XX, uno de los más famosos fue Grock, original de Suiza; mudo pero elocuente, vestido con smokin, basaba su trabajo en hacer creer que tocaba horriblemente un instrumento (aunque realmente tocaba 20). También, Max Wall, que asumió los zapatones y la peluca calva para encarnar su personaje más famoso, el Profesor Waldofsky. Y Norman Wisdom, de gran éxito en los 60 y 70 que, con su apariencia de niño perdido y sus torpezas, enmascaraba prodigiosas facultades mímicas. Artaud o Beckett acusaron la influencia del mimo. Por no hablar del cine, con Stan Laurel, Chaplin o Keaton.

Slava: "Para ser payaso hay que estudiar profundamente la tradición y las técnicas de este arte pero eso no basta porque este mundo no se abre al estudioso, sino al genio "

montar este espectáculo. De la pérfida Albión, Slava opina que es la "tierra madre de los clowns", donde han trabajado payasos que admira como Joey Grimaldi, Dan Leno, Little Tich y Charles Chaplin: "El arte de los payasos nació en Inglaterra, aunque con los años se perdió. Sin embargo, es un país con gran tradición teatral, la lógica del clown y el humor absurdo es muy comprensible para los ingleses y, por el contrario, los eslavos somos demasiado sentimentales. Cuando debuté con este espectáculo en Inglaterra tuve que hacerlo más absurdo, más cós-

Slava ha actuado en más de 50 países y en 1989 protagonizó una de las iniciativas más utópicas que han recorrido Europa: *La caravana de la Paz*: "Durante seis meses atravesamos el continente, desde Moscú a París. Convencí a todos los ministros de Cultura de Europa para que colaboraran. Se unían artistas de cada ciudad por la que pasábamos. Al final, cuando nos instalamos en Les Tuileries de París, éramos 120

SIGLO XX"

mico". Por eso, dice, mientras los ingleses ríen en *Snowshow*, los eslavos lloran.

En *Snowshow* ha reunido lo mejor de su repertorio. Vestido de amarillo —color que simboliza la alegría pero también la locura— su personaje va construyendo poco a poco un mundo que se le resiste, a veces duro, casi diabólico. El montaje cambia en cada función ya que, como en todos sus trabajos, el público es parte fundamental de su desarrollo. Dirigido por Victor Kramer, líder de una de las compañías rusas de nueva creación, el Teatro Fantasía, y uno de los impulsores del Teatro de la Comedia de San Petesburgo, en él colaboran otros tres payasos: Onofrio Colucci (payaso de origen italiano que ha trabajado con Derevo, el grupo ruso-alemán que recientemente actuó en La Alternativa de Madrid), Angela de Castro (payasa brasileña colaboradora de importantes compañías inglesas) y Elena Ouchakova.

caravanas, 60 grupos de payasos y pudimos contar niños de 40 nacionalidades distintas. Nuestro pretexto fue el unir las culturas del Este y el Oeste de Europa". A caballo entre Moscú y Londres, Slava proyecta vivir en París. Si se le sugiere Madrid, prefiere Barcelona porque cree es más receptiva a su profesión. Y de sus proyectos comenta que con Terry William (director de las películas de los Monty Python) estudian crear un circo nuevo en Londres: "No lo tenemos muy claro pero pensamos en un circo surrealista que recoja la tradición del Grand Magic Circus. Sería algo intermedio entre el arte que en España hace Comediants y la Fura dels Baus". Además, el alcalde de Moscú le ha pedido dirigir el Teatro Permanente de la ciudad y este año se prepara para dirigir la Olimpiada Teatral que se celebrará en la capital rusa.

Liz PERALES



"Snowshow" fue galardonado en 1998 con el Laurence Olivier al mejor espectáculo de entretenimiento

ALTERNATIVAS

"METROPOLITANO" Y "MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS"

16 CRÓNICAS Y 18 FRAGMENTOS

Entre los diversos autores de hoy que coinciden en La Alternativa de Madrid, EL CULTURAL analiza las obras que Antonio Fernández Lera y Borja Ortiz de Gondra estrenan esta semana. Dos dramaturgos con pocos elementos en común pero que definen el teatro de una época



La crisis de los grandes sistemas ideológicos, en el último tramo del siglo XX, no se circunscribe sólo al ámbito político; ha originado fragmentaciones múltiples. En teatro, a las construcciones acabadas y rematadas están sucediendo otras menos definidas y menos cerradas. Esto lo condiciona todo: desde la idea de personaje hasta la idea de argumento y, naturalmente, la idea de escenario que da paso a un concepto de espacio escénico más flexible y más amplio; lo cual modifica también la naturaleza del espectador. Éste se convierte en una realidad móvil e integrada, como elemento activo, y no como receptor pasivo del hecho teatral.

Autores como Borja Ortiz de Gondra (Bilbao, 1965) y Antonio Fernández-Lera (Madrid, 1952) que estrenan estos días —distintas edades, distintas estéticas— participan en grado sumo de esta abolición de las formas. No son homologables, aunque su mirada sobre el mundo tiene elementos coincidentes: por un lado, esa temporalidad hecha astillas y una espacialidad dispersa; un intento de aproximar la escena al espectador, de echar encima de este, de una manera envolvente, la acción dramática. O, cuando menos, de atenuar las barreras de separación. Nada nuevo, por supuesto, pero que va definiendo la estética de una época. Y el pensamiento. Puede que haya paternidades compartidas por estos dos autores que el azar, en forma de proximidad de estrenos, y la urgencia periodística, ha reunido en este artículo: Heiner Müller. Pero las paternidades nunca son unívocas y aquí pudiera haber ecos del absurdo, de Beckett, de Koltés, de la crueldad artaudiana.

Ruptura o compromiso

Lo que al llamado teatro alternativo se le reprocha en ocasiones es cierta indiferencia por el compromiso y la solidaridad en favor de la ruptura y la vanguardia formal. Esa fragmentación, fragmentos creo que llama Ortiz de Gondra a sus textos, se manifiesta también en la intención ideológica. *Metropolitano (Reconstrucción)* demuestra que esa ideologización del teatro de Ortiz de Gondra no emana de una dialéctica sostenida, sino de los es-

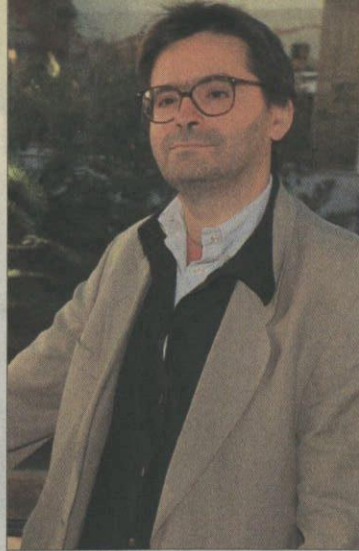
Fernández-Lera y Ortiz de Gondra no son autores homologables aunque tienen elementos coincidentes: temporalidad hecha astillas, espacialidad diversa y acercarse al público

combros de esa dialéctica: cascos, trozos, situaciones aisladas... No hay una coherencia crítica doctrinal, o discursiva, sino una parcialización cruda y sensorial de los problemas de la realidad. Es una disposición más cinematográfica, más de videoclip, aunque no menos efectiva.

En Antonio Fernández-Lera está además el sentido creador de la luz, la poética de la iluminación: Bob Wilson. Fernández-Lera anduvo en el meollo de Espacio Cero y de La Carnicería entre otras estimulantes aventuras; junto a Rodrigo García que es uno de los poquísimos autores que se niegan a considerar el teatro como objeto cultural: como objeto y, además, manipulable. No parece casualidad que el equipo que colabora en esta ocasión con Antonio Fernández-Lera lo formen el propio Rodrigo García, Carlos Marquerie —autor, pintor y diseñador de luces— y uno de los actores fetiche de Rodrigo, Miguel Ángel Altét.

Los monos locos y otras crónicas (Triángulo, días 24, 25 y 26 de febrero) es un ejercicio de destrucción y violencia inquietante. Y hablo solo por los indicios que me proporciona el texto. Palabra reveladora, nunca ocultativa. Fernández-Lera ha logrado, casi desde los inicios de su actividad dramática, una rara conjunción entre palabra poética y palabra dramática; una poética teatral con fuerte asentamiento en el discurso literario, en la luz, en la plasticidad cruel. Es una visión del mundo y del poder llena de interrogantes y de evidencias, llena de contingencias dolorosas y, quizá, no irrevocables.

Sin una generación a que acercarse, sin grupo específico al que



El dramaturgo Fernández-Lera

pertener, aunque sí con afinidades, Fernández-Lera es un raro en el panorama escénico español.

Ortiz de Gondra en cambio, le guste o no, tiene una denominación de origen: el premio Marqués de Bradomín, en torno al cual, por lo menos en cuestiones de edad, se aglutina un grupo bastante coherente a pesar de sus diferencias. *Metropolitano (Reconstrucciones)*, (Cuarta Pared, a partir del 22 y 23 de febrero. Ciclo nuevos directores), es una muestra evidente de esa crisis radical del personaje y el argumento al que aludía al principio.

Fragmentos convulsos

No es una historia con cabeza, tronco y extremidades, exposición, nudo y desenlace. Son fragmentos convulsos, 18 escenas como 18 gritos. Una mirada ácida o agresiva o solidaria; un pensamiento sincopado, una idea defleada. Es *Metropolitano...* un rompecabezas que adquiere sentido por la retroalimentación recíproca de sus partes.

Hablarle a Ortiz de Gondra de realismo puede ser una provocación; más no lo es afirmar que *Metropolitano...* no está fuera de la realidad ni del compromiso: no es un texto monotemático, es un texto monoprofético. Fulgores de desastre, de opresión social, de soledad y desasosiego: un texto políticamente incorrecto. A causa de una coincidencia premonitrice, algunos de estos fragmentos podían estar iluminados por las columnas de humo de estos días de El Ejido, por los violentos rebrotes racistas en Iberia, por las viejas hogueras de Harlem.

Javier VILLÁN

AGENDA

■ Diversidad y sorpresa caracterizan el Festival Europeo de Teatro para Niños y Jóvenes de España, FETÉN, que se celebra esta semana en Gijón.

Veinticuatro compañías nacionales y dos extranjeras (Teatri Comunicanti, de Italia, y Karromato, de la República Checa) completan un programa que se desarrolla en distintos espacios (la Sala Quiquilmón, Antiguo Instituto Jovellanos y el Palacio de Revillagigedo, entre otros). Rayuela Producciones, Tragaluz, Uroc Teatro, Vagalume, El retablo de títeres de María Parrato, Teloncillo, Kamante, Yheppa, Ultramarinos de Lucas o Quiquilmón, entre otros, son algunos de los grupos profesionales que estarán presentes en esta edición.

■ La Fundación, de Bilbao, presenta los días 26 y 27 de febrero, a las 20.30 horas, a la compañía británica de danza contemporánea de Thomas Noone.

■ El teatro Malic, de Barcelona, prosigue con *America*, de jueves a domingos. La obra es fruto de la colaboración entre Marta Górriz y Christian Atanasiu, por lo que el humor negro, la palabra y el gesto están asegurados tratándose de estos dos payasos. Y en sesión de noche, a partir de las 23 horas, *Bukowski Carnival*, protagonizado por el argentino Horacio Ladrón de Guevara.

■ Después de dirigir un espectáculo sobre el escritor argentino Jorge Luis Borges, Jorge Eines, de la sala Ensayo 100 de Madrid, cambia de rumbo y se enfrenta a una comedia de Molière, a la que incluso le ha cambiado el título: *Dandin* o *El marido humillado* es en versión Eines *Dandin* o *La mujer que se atreve*. Al parecer, el director considera esta pieza como la primera obra feminista de la historia.

■ Y en La Alternativa, último día para ver a la compañía de danza argentina El Descueve, con su espectáculo *Todos contentos*. En la sala Triángulo, de Madrid.



Francisco Fraguas y Balbino Lacosta encarnan a Lorca y Dalí, respectivamente

nen algo de mítico, de excesivo y extravagante y a los que el Teatro del Temple se acerca para profundizar en lo que sintieron sin quitarles el lado transgresor y en ocasiones dadaísta. "Esa provocación es interesante y divertida", cuenta el autor. "Creo que había en ellos mucha socarronería", ironiza Martín.

Al margen de todos los cánones –y para evitar la fórmula del "montaje para aniversario", según precisa el director– el espectáculo es, además, una galería por la que desfilan distintas figuras: desde Gala, Pujol, María Teresa León, Goya o Franco, hasta el conejo de *Alicia en el País de las Maravillas*, quien, al inicio de la obra, recuerda a Dalí que llega tarde a su cita en el Hotel Palace.

Un mundo en movimiento

Todo un mundo surrealista elaborado con ingenio y una escenografía ligera en la que los tules y cicloramas contribuyen a la creación de una atmósfera casi hipnótica, minimalista. Incluso los objetos del atrezzo parecen tener vida propia: barcos-cama, armarios-roca, elementos que se transmutan para recrear un mundo en movimiento. "Apoyan los cambios de escena, pero siempre manteniendo el misterio que flota en el ambiente", explica Martín.

Personajes y ambientes misteriosos que se adaptan al estilo de Teatro del Temple desde sus comienzos y cuyos principios han sido huir del naturalismo escénico y provocar la sorpresa.

Con una trayectoria de 15 años, esta compañía zaragozana dirigida por Carlos Martín (Mejor Dirección en los Premios Oasis del Teatro Aragonés 98) y compuesta por profesionales de todas las artes, ha estrenado más de 14 obras. Entre otras, *Rey Sancho*, *Goya*, *Calígula*, *Siempre nunca jamás*, *¿Qué coño es el hombre?* o *Macbeth & Lady Macbeth*. Con *Buñuel, Lorca y Dalí* –interpretada por Santiago Meléndez, Balbino Lacosta y Francisco Fraguas, en los papeles de los tres personajes– y un reparto en el que figuran, además, Ricardo Joven, Gabriel Latorre, Pilar Gascón y Amor Pérez, apuestan por un teatro puro: "Queremos que la gente siga soñando después del espectáculo".

Alexis FERNÁNDEZ

ESTRENO DE "BUÑUEL, LORCA Y DALÍ" A TRAVÉS DE UN SUEÑO

Provocación, poesía, elegancia visual, humor y juego constante con el público son algunos de los elementos de *Buñuel, Lorca y Dalí*, la obra que la compañía aragonesa Teatro del Temple estrena el próximo día 23 en el Principal de Zaragoza como parte de los actos oficiales del Centenario del cineasta Luis Buñuel.

La obra, dirigida por Carlos Martín, ha sido escrita por el dramaturgo Alfonso Plou (Premio Marqués de Bradomín y autor habitual de la compañía zaragozana), quien se ha inspirado en las obras del especialista en Buñuel, Agustín Sánchez Vidal. En ella se cuenta la historia de una amistad sincera, quebrada, perversa, atrapada por el juego dramático de un universo onírico que discurre con naturalidad entre la irrealidad soñada y la irrealidad vivida.

El convidado de piedra, *La miel es más dulce que la sangre* y *Prohibido asomarse al exterior* son los tres actos que estructuran la obra y que relatan el nacimiento de la amistad entre los tres artistas, las pugnas entre ellos durante los veranos que pasaron en Cadaqués y la muerte de Lorca, que impide reconstruir la amistad.

Avalada por el éxito de *Macbeth & Lady Macbeth*, *Goya*, y *El volcán y la marea*, la compañía aragonesa Teatro del Temple estrena *Buñuel, Lorca y Dalí*, una obra de Alfonso Plou que profundiza en la amistad de los tres artistas a través del recuerdo y del delirio del sueño. La pieza se presenta en el Teatro Principal de Zaragoza el próximo miércoles, día 23, dentro de los actos oficiales que conmemoran el Centenario de Luis Buñuel.

El espectáculo comienza con Buñuel resucitado y en funciones de Ángel Exterminador regresando al mundo de los humanos para emprender un viaje onírico con Dalí, aún vivo. Un prólogo que invita a jugar con la imaginación dentro de un mundo surrealista que acaricia la magia y se desliza entre el arte y la amistad. "He querido basarme en hechos reales y contarlo a través del sueño y del recuerdo, pero con la intención de dejar interrogantes abiertos como los propios artistas hicieron en su obra y ofreciendo una lectura que funcione con todo tipo de público", explica Plou.

Buñuel, Lorca y Dalí es también un espectáculo lleno de guiños y de un humor que se mezcla con cierto lirismo. Como explica Carlos Martín, "es como un juego que representa las emociones, en el que lo importante es la visión de los personajes a través de su relación. La amistad y el arte conviven, se retroalimentan y también crean heridas. Es un arma de doble sentido".

Por su parte, Plou añade: "Es una simbiosis de risa, poesía y gotas de tragedia con personajes paradójicos". Personajes que tie-



La actriz presenta *Colgadas*, su segundo largometraje como directora

DIANE KEATON
DIRIGE DE NUEVO
"COLGADA" DE
LA CÁMARA

Entrevista a Diane Keaton 56-57 Cartas de Luis Buñuel a León Sánchez Cuesta 58-59
Warhol, cineasta. "El mirón impávido", por Jorge Berlanga 60-61 Último filme de
Giuseppe Tornatore 62

CINE

DIANE KEATON

“SIGO SIENDO UN CAOS TOTAL”

Diane Keaton irrumpe como un ciclón en la habitación del lujoso hotel Four Seasons de Los Ángeles designado para esta conversación. En su estilo excéntrico y atropellado, tropieza al entrar, lo cual provoca que un enorme cepillo de pelo caiga de sus bolsillos. Ni Woody Allen habría escenificado un golpe de efecto más hilarante.

Pero Diane Keaton acude para hablar de su segunda película como directora, *Colgadas*, inspirada en la autobiografía de las hermanas Delia y Nora Ephron y los últimos años de su padre, el guionista de Hollywood, David Ephron. Protagonizada por Meg Ryan, Lisa Kudrow y ella misma, la conversación comienza con el tema de la muerte —presente en su debut como directora *Heaven* y en su primer largometraje *Héroes a la fuerza* (1995)—, que parece haberse convertido en un elemento recurrente en su obra.

—Parece ser una obsesión. Ya no sé qué pensar. Siempre creí que me estaba intentando alejar de ella, porque no me conforta la idea de morir. Es más una fijación morbosa. Y la cuestión es que mi fobia hacia ella aumenta con el tiempo... hasta el punto de que ya no me subo a aviones. En fin...

—Usted es la mayor de tres hermanas, al igual que ocurre en la película. ¿Encontró alguna resonancia personal en el guión de las hermanas Ephron?

—Primero se estableció una magnífica sintonía con ellas cuando descubrimos que compartimos un sentido del humor muy parecido. Ellas siempre escriben sobre mujeres brillantes con un tono cómico que encubre enormes cargas de profundidad. Como actriz, y también directora, siempre busco la comedia, pero también algo más debajo de la superficie. Y los temas familiares me apasionan. Pero, al

A Diane Keaton —*Annie Hall*, *Rojos*, *El Padrino*— ya no le “dice gran cosa” ser una actriz respetada. Desde su productora Blue Relief quiere coger al séptimo arte por los cuernos y hacerse respetar también detrás de la cámara. En su segunda película, *Colgadas* —que se estrenó el viernes en Estados Unidos—, la que fuera compañera de reparto de Woody Allen, Al Pacino y Warren Beatty, lleva a la pantalla una intrincada historia familiar de pasiones, risa y llanto, protagonizada por ella misma, Meg Ryan y Lisa Kudrow.

contrario que ellas, tuve una muy buena aunque distante relación con mi padre, que murió hace ya diez años.

—Ha participado en la producción, dirección e interpretación a través de su compañía Blue Relief. Aunque de encargo, ¿pudo plantear una película muy personal?

—Sí, desde el momento en que me permitió examinar la esencia de las corrientes emocionales entre hermanas y la dinámica de esas relaciones fraternales, un interés mío de siempre. Y centrarme en el personaje interpretado por Meg Ryan, Eve, la hermana mediana, que está atrapada en una situación tremenda, pero a la que no hacen mucho caso los demás.

»Ella es ignorada por estar en la zona de sombra del éxito superficial de las otras dos, la periodista y la actriz. Me gustó poder

hacer brillar particularmente a esa persona a la que nadie presta atención. Y como en la vida real ahora se tiende a menospreciar los valores personales y morales en beneficio de la fascinación por el falso brillo de la gloria pasajera. Yo rechazo todo eso y esa soy yo haciendo esta película.

Una película personal

Nacida Diane Hall en Los Ángeles, el 5 de enero de 1946, hija de un ingeniero y una fotógrafa, abandonó el colegio religioso de Santa Ana para intentar una carrera de actriz en los teatros neoyorquinos en 1968. Al año siguiente se produjo el encuentro decisivo en su vida y carrera. Woody Allen la eligió para interpretar la protagonista de una obra propia en una producción de Broadway, *Sueños de un seduc-*

tor, que luego llevarían juntos al cine.

Una breve relación sentimental y ocho películas juntos —sobre todo *Annie Hall*, por la que fue premiada con un Oscar, y *Manhattan*— la convirtieron en el símbolo de una feminista liberada e intelectual, que inspiró a toda una generación de mujeres. Otros títulos significativos —*Buscando al señor Goodbar*, las tres *El Padrino*, *Rojos* y *La habitación de Marvin*, estas dos últimas merecedoras de sendas nominaciones al Oscar a la mejor actriz— dotan a la carrera de Keaton de un perfil singular e irrepetible.

—A la hora de dirigir, ¿qué experiencia junto a Woody Allen le resultó más útil?

—Debería haberle prestado un poco más de atención. (Risas) En serio, dos lecciones son básicas: no hacer una película demasiado larga y ser brutal en la mesa de montaje. Lo malo es que yo carezco de esa rapidez suya de saber inmediatamente qué no sirve. Y tampoco soy tan ordenada y meticulosa como él en el plató. Al contrario.

—Ha tenido también que dirigirse por primera vez, ¿qué tipo de directora ha descubierto ser para sí misma?

—¡Del tipo caótico! Yo sigo siendo un caos total, así que lo que hago para cubrirme las espaldas es... rodar un montón de material. Por si algo vale.

—¿En qué momento dirigir y producir se convirtió en una necesidad?

—Siempre he hecho muchas cosas más. “Collages”... espartosos, fotografías. Creo que fue durante mis años con Warren (Beatty) cuando descubrí que quería convertirme en otro tipo de artista. Lo deseaba de forma agónica. Creo que ser una actriz respetada, con los privilegios y la

“Dos lecciones son básicas: no hacer una película demasiado larga y ser brutal en el montaje. Lo malo es que yo carezco de la rapidez de Allen para saber inmediatamente qué no sirve”

excitación que suponían, ya no me decía gran cosa. Eso ocurrió hace veinte años y cuando miro atrás pienso que estaba equivocada. Supongo que fue un "efecto colateral" de convertirme en una actriz famosa. Ahora veo las cosas desde otra perspectiva. La edad ha ayudado mucho.

Menos ofertas de trabajo

—Paradójicamente, la edad es un problema en Hollywood para una actriz madura. ¿Cuál es su opinión?

—Bueno, el problema existe. Con la salvedad de cinco estrellas, para el resto de nosotras cumplir años sólo se cifra en más arrugas y menos ofertas de trabajo. Parece ser que a la audiencia no le atrae la idea de ir al cine para ver historias protagonizadas por gente de una cierta edad y eso a mí me parece una vergüenza. Está esa idea de convertir progresivamente a los mayores en persona inútil y "periférica". Parece ser que la gente quiere ver películas con las bellezas radiantes de Gwyneth Paltrow y Jude Law. A mí también me gusta, ¿cómo no? Pero creo que hay espacio para otras historias con otros personajes de otra edad. Y yo ya soy una persona de una cierta edad.

Diane Keaton nunca se ha casado. Ahora vive con Dexter, la niña que adoptó hace cuatro años, lo que la convierte en una madre soltera con cargas profesionales. Irónicamente, la maternidad le ha alcanzado a la misma edad que a los hombres preeminentes que ocuparon su vida: Woody Allen, Warren Beatty y Al Pacino. Muy celosa de aquellas experiencias, la Keaton de ahora, una mujer confiada en sí misma y en posesión de ideas firmemente ancladas en su código personal, habla de todo ello con desparpajo y un cierto humor autodepredador.

—¿Cómo recuerda sus años junto a nombres tan importantes como Allen, Pacino y Beatty?

—A mí no me parecían tan importantes cuando estuve con ellos (Risas). Eran unos tipos contentos con sus vidas y lo pasamos muy bien haciendo cosas verdaderamente locas... Bueno, todo esto suena patético porque estuve con ellos hace muchiiiiisimo tiempo. El otro día estuve viendo



Diane Keaton dando instrucciones a Meg Ryan durante el rodaje de *Colgadas*

“La gente quiere ver películas con bellezas radiantes como Gwyneth Paltrow y Jude Law. Pero creo que hay espacio para otras historias con personajes de otra edad”

a Al Pacino en *Un domingo cualquiera*, la película de Oliver Stone y me pregunté ¿a qué se parecería si siguiéramos juntos? (Risas). Lo juro, es un “shock” verde.

El inmediato futuro de Diane Keaton pasa por tres proyectos: dirigir una serie de documentales acerca de la lucha de la mujer, proteger los océanos (a través de la organización “Natural Resources Defence Council”) y criar a su hija. Hace una década, Keaton comenzó dirigiendo un especial para televisión, *The Girl with the Crazy Brother*, nominado al Emmy, y la TV Movie *Wildflower*, protagonizada por Patricia Arquette. Tras *Heaven* y *Héroes* a la fuerza ha llegado *Colgadas*, y también una nueva carrera de fotógrafa, recorriendo el mundo para tomar fotografías de hoteles para el volumen *Reservations*. Además, ha editado a otros tres libros: *Still Life*, un libro acerca de los edificios de Hollywood de la Edad de Oro, *Mister Salesman* y *Local News*,

hace unas semanas.

—Hábleme de esa serie acerca de la lucha feminista que prepara para televisión.

—Estoy preparando pequeñas historias acerca de mujeres anónimas que hicieron mucho por lo que luego han sido los grandes avances sociales de este siglo. Mujeres que bajaron a las minas, trabajaron de portadoras, desafiaron las reglas laborales y lograron introducirse en áreas prohibidas para ellas o enteramente masculinas.

»Me gustaría que constituyera un documento que ayudara a impartir una pequeña lección para nuestras hijas. Sobre todo, para que sepan que todo lo que han obtenido no nos fue dado a nosotras por garantizado, sino que el beneficio de la herencia que les dejamos ha sido el fruto de una lucha singular pagada a veces a un alto precio.

Beatrice SARTORI

LAS CARTAS DEL

Una de las primeras actividades de Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes fue la proyección de películas. El futuro cineasta realizó numerosas gestiones con distintas productoras —especialmente francesas— para poder exhibirlas en la institución que entonces dirigía su fundador Alberto Jiménez Fraud. EL CULTURAL ha tenido acceso a las cartas del archivo de León Sánchez Cuesta, en las que el futuro cineasta pide al librero que le ayude en algunas adquisiciones. En los documentos deja de manifiesto, por primera vez, un gran interés por difundir el cine en España y comenta su intención de llevar a cabo el guión de “Goya” con Ramón Gómez de la Serna, proyecto que nunca se materializó. La institución madrileña celebra mañana junto al ICO los cien años del nacimiento del director aragonés (un día antes del aniversario) con la exposición “Luis Buñuel, el ojo de la libertad”.

“Ayer recibí el encargo oficial de la comisión para el centenario de Goya de preparar el ‘scenario’ para una gran película biográfica. Ramón, encantado con la colaboración que le he pedido”



CON EL LIBRERO LEÓN SÁNCHEZ CUESTA

BUÑUEL EXHIBIDOR

RAM
Plaza de Bilbao, 8
Madrid
Madrid 24-abril-26

Amigo León:

En nombre de Dn. Alberto [por don Alberto Jiménez Fraud] le encargo lo siguiente: Vaya V. de 11 a 12 a las oficinas del Vieux Colombier, calle del mismo nombre nº 21 y diga V. si pueden enviar los estudios de Ralenti "Bala de revólver, ampolla de jabón, el toro que coje al torero" por correo o como sea y pagando aduanas, a la Residencia. Desde luego eso ha de estar aquí antes del día 4. Es muy poco metraje y creo pagará muy poco de aduanas. Si le ofrecen "El Sueño" de Renoir lo rehúsa pues el Miércoles llegará a Madrid con los otros films. Los trae Ortiz Echagüe, de la Nación.

Ya ve V. que no es gran molestia. Media hora perdida y es todo. Diga V. para donde se destina el film y hable de que "Rien que les heures" y "El sueño" nos lo han dejado por 1.500 pesetas. Esto en caso de que le pidan mucho. Supongo que no pasará de 500 pesetas. Nos contentamos con esos tres ensayos de Ralenti citados más arriba, en total unos 40 metros de film, que a poder ser deberán destacarse de las otras cosas de que consta el pequeño film hecho por el Vieux Colombier. Para terminar: si le piden precio ellos ofrezca V. 250 pts. y si no hubiera más remedio y dan el film completo hasta 500 pts. Corpus tiene dinero que le habrá sobrado.

Ayer vi a Juanito y el martes lo tengo invitado a comer.

Enseguida recibiré el dinero que remitiré sin tregua a Lonchez.

Muchos abrazos de su amigo

Buñuel

¿Qué hay de la partitura? No se le volverá a molestar más. Si le viene mal ir al Vieux Colombier encargue a Peinado que conoce mucho a Jean Tedesco, el director.

Ya encontré aquí los films de antes de la guerra:

El lunes iré por su casa a ver a Luis.

3bis Place de la Sorbone
París V
París 14-9-26

Querido amigo León:

Dos letras sólo para saludarle y al mismo tiempo rogarle que lo antes posible me envíe por correo o por el medio más rápido, las siguientes obras:

"Pan y toros"

"Barberillo del Avapiés"

"Las glorias del toreo" (Fernández y González)

"Goya" (Laurencio Matheron publicado en la Bib. Universal)

Además creo que Salcedo el autor de la Historia de España tiene publicado un libro, especialmente sobre los reinados de Carlos III a Fernando VII. Si esto es así lo puede enviar con los otros. Y si conoce Vd. alguna obra relativa a la misma época en donde se da un valor preponderante a la vida, costumbres, hechos principales, anéc-

dotas etc. inclúyala asimismo. Pero sobre todo las obras citadas arriba me urge el tenerlas.

Ayer recibí el encargo oficial de la comisión para el centenario de Goya, de preparar el "scenari" para una gran película biográfica del pintor que vamos a comenzar seguramente en Enero. A mediados de Octubre iré a Madrid.

Abrazos de Buñuel

Madrid 21-4-27

Querido amigo León:

Le ruego me dispense si no le he escrito aún ni enviado el dinero, pero he estado atareadísimo en los tres primeros días de mi estancia en Madrid. Si no le importa preferiría enviarle el dinero apenas reciba mi paga hacia fin de mes. Podría hacerlo ahora pero si no le causa prejuicio a V. este retraso, me será mucho más factible realizarlo dentro de algunos días. Gracias.

Ahora noticias. Todos me preguntan mucho por V. Yo describo la "bon sique" de tal modo que algunos me han preguntado si me refiero a Notre Dame. Hoy he comido con Dn. Alberto que está interesadísimo por el espectáculo pero los films no acaban de llegar ¿qué pasará? Aquí han revuelto el Ministerio de estado y al fin han quedado en conceder una especie de salvo conducto aduanero que podrá presentar el portador de los films en la frontera por lo cual le dejarán entrar libremente. ¿Sabe V. de alguien que piense venir un día de estos? Corpus [Varga] no escribe: no sabemos si los films están en su poder.

Ramón encantado con la colaboración que le he pedido. Va a hacer un argumento original y en lo que se muestra más empeñado es en buscar dinero para "Goya" que se haría de un escenario suyo. Veremos qué pasa.

El film de Pitaluga tal como lo tiene concebido cuesta unas ¡¡¡125.000 pts.!!! Las 15.000 las daba un hermano de Conchita Méndez pero ha partido y nada se sabe de él. Ahora querían ir a ver a Mac Kinsley para proponerle el negocio. Estos muchachos son de una imaginación calenturienta.

Le agradeceríamos Dn. Alberto y yo que nos hiciera el siguiente favor. En la place de la Madeleine desembocando de la rue Royale, enseguida a mano derecha hay una importante casa de música. Encargue V. allí que le busquen la partitura de Erich Satie para Entr'acte de René Blair y no la partitura sino la adaptación de Darius Milhaud para violín y orquesta. Para V. no representa otro trabajo que el de ir a pedir eso y pagarlo. De allí mismo se encargarían de enviarlo.

Vi a Beceña, tan simpático y tan cazador. Se va el domingo a París. A Juanito [Juan Vicens] no lo he visto aún: mañana le dedico la mañana.

Escriba si tiene tiempo.

Mis señas son: Ram, Plaza de Bilbao 8

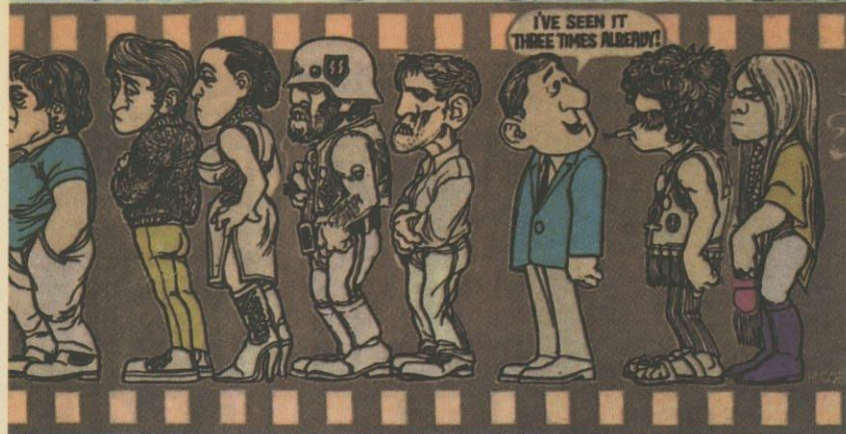
Abrazos

Luis Buñuel



EL MIRÓN IMPÁVIDO

ANDY WARHOL, EN LA FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES



ST. MARKS THEATRE ST. MARKS PLACE & 2nd AV
Released through The Film Makers' QR 3-5222



La historia de las vanguardias siempre se ha alimentado de casualidades y de propósitos inciertos. Cuando Marcel Duchamp se hartó del arte moderno, de los expertos y de los salones, inventándose la gran gamberrada del "ready made", el objeto cotidiano convertido en obra artística por la simple decisión del artista, poco podía imaginar que acabaría produciéndose el efecto contrario al que pretendía, con la industria fagocitando su provocación hasta convertirla en cotizada pieza de museo.

Esta extraña virtud de la sociedad para inmunizarse ante cualquier ataque comercializando la subversión llegó a su punto más elevado con la explosión del "Pop Art" y la aparición del heredero natural de Duchamp, Andy Warhol, que olfateando el ejemplo de Dalí, supo encontrar el punto feliz en el que la transgresión se confundía con el corazón extravagante del capitalismo.

Era un dibujante de publicidad algo estóldo, con buena mano para el figurativismo, del que seguiremos eternamente sin saber si era un brillante genio o un ángel pasmado que supo estar en el lugar adecuado y en el momento adecuado. Su magnificencia viene de haber tenido la intuición, dentro de la explosión mediática de los años sesenta y en su consiguiente revolución cultural, de encontrarle un fascinante atractivo profundo a la trivialidad de los símbolos cotidianos. Un bote de sopa Campbell se convierte en la *Gioconda* de la época, y toda la nadería de una sociedad entregada al consumo adquiere de pronto un nuevo tinte que excita la curiosidad e invierte los conceptos. No hay más que repetir un retrato de Marilyn, o de Jackie Kennedy,

La muestra que presenta la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona y el ciclo dedicado por el Círculo de Bellas Artes a su filmografía han puesto de actualidad la obra cinematográfica de Andy Warhol. Su cine, una actitud "primitiva" representada en composiciones estáticas y en la experimentación filmica *-Sleep, Chelsea Girls, San Diego Surf-*, es revisado para EL CULTURAL por el escritor Jorge Berlanga.

alternando coloraciones, para crear una nueva iconografía renacentista en un escenario de vacuidad.

La mirada de Warhol, pasmado en medio del delirio de un mundo mecanizado y convulso, no podía menos que trasladarse al cine. Se compra una cámara de aficionado y comienza a hacer películas. Que no consisten en nada más que enchufar el motor y observar lo que le rodea. Pero con su rara alquimia consigue que lo que podría ser una actitud primitiva se convierta en paradigma de la novedad.

En tiempos en los que nos vemos, en un mundo repleto de videoaficionados grabando todo lo que se mueve, contemplar el cine de Warhol puede resultarnos un solemne tostón, que sólo recupera su genuino valor como reflejo y testimonio de una contracultura que en su momento pudo tener el valor de la conmoción, a estas alturas ya tristemente superada. Ver durante siete horas un plano fijo del Empire State Building no sé si está al alcance de la paciencia del público de hoy en día, lo mismo que observar a un señor durmiendo durante seis horas. Pero el caso es la "Factory" de Warhol, recogedero de todo tipo de seres excéntricos de la época, travestidos, drogatas, gigolós, ninfómanas y artistas dispatados, era un cocedero de diversidades humanas en plena eferescencia de los sentidos que el "Pope" de la peluca blanca utilizaba y convertía en estrellas simplemente mirándolos y plasmándolos en celuloide. *Chelsea girls* de pronto se convirtió en un éxito, gracias a la simple idea documental de filmar a una serie de piradas hablando de sexo, de drogas y ataques de nervios. Warhol dejó entonces la batuta a su discípulo Paul Morrissey para convertir el

"underground" de andar por casa en producto comercial. Que ahora nos llega como curiosidad de museo, pero que nos vale como legado de un triunfador atípico, que supo hallar la sustancia transgresora de la banalidad cristalizando la preciosa materia inane para convertirla en oro.

Aquellos personajes que pululaban por ahí, seres de ninguna parte, perdidos en su propio vértigo, encontraron la piedra filosofal de Warhol (para tratar de conocer un poco al mago atónito lean *Mi filosofía de la A a la B*, editada por Tusquets), que los aglutinó a su alrededor, en un enloquecido corral donde cabían talentos como el de Basquiat, Nico, Lou Reed y la Velvet Underground, o extrañas figuras que hacían arte de su propia vida o de su mismo cuerpo, como Mario Montez, Viva o Joe Dallesandro (ya saben, *Everybody Had to Pay and Pay*). Eran momentos en los que Nueva York era una fiesta y Andy su profeta.

Después de que la feminista Valerie Solannas se empeñase en castrarlo a balazos, el mesías albino se convirtió en un ser más retraído, comunicándose a través de sus acompañantes, convirtiéndose en un mito con una extraordinaria intuición publicitaria, creando la emblemática revista "Interview" y dedicándose más que nada a recrearse con el cotilleo por teléfono y sus achaques. Su cine, como obra menor pero impactante en su tiempo, sólo nos devuelve al misterio de una personalidad que convirtió en genio al testigo, con sólo mostrarnos la cara tan evidente como oculta de la civilización del siglo XX.

Jorge BERLANGA



El realizador Giuseppe Tornatore –*Cinema Paradiso*– vuelve a mostrar su aliento poético en *La leyenda del pianista en el océano*, que se estrena el próximo viernes. Basada en un monólogo teatral de Alessandro Baricco, esta magistral fábula sobre la condición humana y el poder de la música está protagonizada por Tim Roth, Pruitt Taylor y Mélanie Thierry.

EL OCÉANO Y EL JAZZ

Antes de que publicara *Seda* (1996), la novela que le confirmó como uno de los talentos más originales de la narrativa contemporánea, el escritor italiano Alessandro Baricco había escrito una breve pieza teatral titulada *Novecientos*: la historia de un pianista excepcional que desde su nacimiento en el transatlántico *Virginia* (el 1 de enero de 1900), nunca ha querido pisar tierra firme. El barco es su único mundo, y aunque no haya hecho otra cosa que viajar de Europa a América y de América a Europa (a los ocho años de edad ya ha cruzado el Atlántico cincuenta veces), la música que interpreta al piano, y que ha logrado dominar con el empeño de un monomaniaco, es el único modo que tiene de viajar, de dotar de sentido a su existencia en un mundo que desconoce y de investigar el alma de las personas que le rodean –esos pasajeros, emigrantes y millonarios, que van y vienen–.

Giuseppe Tornatore, director de la excelente *Cinema Paradiso* (1988) –Oscar a la Mejor Película Extranjera–, ha encontrado en esta inmensa alegoría sobre la identidad y condición humanas un motivo para dar rienda suelta a su particular mirada poética. Después de cuatro años de sequía cinematográfica, Tornatore se embarcó en

el ficticio *Virginia* para filmar su primera película en lengua inglesa. Aunque técnicamente es una película italiana, la mayoría del reparto es norteamericano, encabezado por un Tim Roth muy alejado de sus frecuentes papeles embebidos de sarcasmo tarantino (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y *Four Rooms*).

El actor norteamericano encarna a Novecientos, cuya vida es narrada en flash-back por el trom-

petista en el barco, y al que es necesario convencer de que lo abandone y pise tierra firme por primera vez en su vida.

La leyenda del pianista se va dibujando a medida que avanza el relato de Max y las escenas que narra, todas ellas acompañadas de un jazz evocador. El corazón del filme es la música, que se alimenta de una excelente banda sonora compuesta por Ennio Morricone, durante años la “mano

jazz, le reta a un duelo al piano para comprobar cuál de ellos es el mayor virtuoso (la mejor secuencia del filme), o cuando Novecientos improvisa la mejor pieza de su vida al contemplar cómo la mujer más bella que jamás ha conocido (Mélanie Thierry) observa el océano desde la cubierta.

Durante aquellos años de complicitad y fiesta, la belle époque de entreguerras, cuando los millonarios de primera clase aplaudían a rabiar las interpretaciones de Max y Novecientos en las noches a bordo del *Virginia*, el trompetista trató en diversas ocasiones de convencer al pianista: “Abandona este barco, cástate con una bonita mujer y ten hijos... todas esas cosas en la vida que no son tan inmensas como el océano, pero que merecen la pena”. Pero Novecientos le confiesa que si alguna vez bajara del barco, sólo le empujaría un motivo: “Ver el océano”. ¿Un loco, un visionario, un poeta? Un filósofo, en fin.

Antes de que el *Virginia* sea dinamitado y no quede de él más que las ruinas, Max tendrá una última oportunidad para convencer a Novecientos, para quien la tierra quizá es un barco demasiado grande.

No es gratuito que los momentos más dramáticos, significativos y poéticos del filme sean aquellos en los que la música de Morricone adquiere mayor protagonismo

petista retirado Max (Pruitt Taylor), un hombre que estuvo empleado como músico en el transatlántico donde vive Novecientos, y en el que se convirtió en su mejor amigo durante los jóvenes años veinte, cuando el jazz todavía se estaba inventando.

La película arranca después de la Segunda Guerra Mundial. El *Virginia* está a punto de ser dinamitado y Max advierte a las autoridades portuarias de que todavía hay un hombre de 46 años es-

musical” de Sergio Leone. No es gratuito, por tanto, que los momentos más dramáticos, significativos y poéticos del filme sean aquellos en los que la música adquiere mayor protagonismo: cuando Tim Roth abraza sus pies a las patas del piano para desplazarse con él, mientras hace sonar una melodía circense al ritmo de los movimientos del barco, que es vapuleado por la tempestad; cuando el gran Jelly Roll Morton (Clarence Williams III), inventor del

Carlos REVIRIEGO

PEDRO HALFFTER Y WERNICKE DIRIGEN
"EL QUIJOTE" EN EL TEATRO REAL

EL GRAN RETO DE HALFFTER

Herbert Wernicke,
Pedro Halffter Caro y
Cristóbal Halffter
discuten los últimos
detalles del montaje



MERCEDES RODRIGUEZ

MÚSICA

Missa Solemnis en Valencia⁶⁴ Música antigua en Sevilla⁶⁵ Don Quijote de Cristóbal Halffter⁶⁶⁻⁷¹ Entrevista a Aquiles Machado⁷² Discos⁷³ Radio y TV⁷⁴

Aún están frescas las representaciones de *Lady Macbeth de Mtsenk* en el Teatro Real de Madrid. Desde la primera de ellas el éxito ha sido memorable. Hasta el público de los estrenos, el que paga 25.000 pesetas en vez de 18.000 por estar "allí" y el que habitualmente esconde en su frialdad su desconocimiento, se entusiasmó y no hizo remilgos en prorrumper en algún bravo que otro.

Merece sin duda un punto y aparte esta curiosa situación lírica en el primero de nuestros coliseos, en donde a las óperas de repertorio les cuesta una enormidad triunfar y en cambio las contemporáneas —*La zorrilla astuta*, *Peter Grimes*, *Las Basárides*— van de éxito en éxito. Las razones parecen bastante simples: estas últimas, donde las voces son menos importantes, han sido muy bien escenificadas. En cambio las primeras no han encontrado todavía un reparto de grandes cantantes con un director de "garra". Algo falla en el Real a la hora de contratar un domador de primera fila y cuatro fieros tigres de bengala. Por eso no acaba de triunfar el repertorio, porque no hay una *Tosca* con Malfitano, Domingo, Álvarez y Chailly, por poner un ejemplo viable en la programación de un teatro que se precie. Sin duda se trata de una asignatura pendiente.

Pero volvamos a la ópera de Shostakovich para introducir un nuevo elemento de reflexión en medio del éxito cosechado, porque a veces no es oro todo lo que reluce. En un teatro, como en todo asunto empresarial, hay que considerar tanto la eficacia como la eficiencia. La *Lady Macbeth* resultó eficaz, pero ¿resultó eficiente?

Meses atrás se publicaron en algunos periódicos las cifras correspondientes a los costes de varias producciones del Teatro Real. Los de la ópera en cuestión superaban los 250 millones sin contar la orquesta, que era la titular del teatro. En los ambientes profesionales de la música ha sido muy comentado este hecho. La cifra parece a todas luces excesiva y no se justifica en modo alguno. De un lado se trata más de un concierto escenificado que de una ópera, los elementos escénicos son mínimos, el vestuario tampoco es especialmente rico y lo más abundante son las proyecciones. Además la producción se comparte con varias ciudades, por lo que el coste total debería haberse amortizado proporcionalmente. ¿Ha pagado el Real su coste total, suponiendo que realmente sea tan elevado? ¿o lo astronómico es el beneficio de la productora? A lo mejor va destinado a obras sociales de Rostropovich, aunque más bien parece que, a lo peor, va a su bolsillo —el espectáculo era todo un culto a su personalidad— y al del agente Prochinsky. No, tampoco se trata de lograr éxitos a base de derroche. Éxitos sí, pero no a cualquier precio. **BECKMESSER**

Parece raro, pero así es: en Valencia no se ha tocado y cantado nunca la *Missa Solemnis* de Beethoven. Esta laguna va a quedar cubierta el día 24, cuando se interprete en el Palau esta impresionante partitura, difícil donde las haya; tanto para la orquesta —en este caso la de Valencia— y el coro como para los solistas y, por supuesto, para el director. Será García Navarro quien se ocupe de gobernar la peligrosa nave, que exige temple, mando seguro y capacidad para desentrañar las complejas líneas de la intrincada polifonía, que va del puro grito al canto más consolador. Al maestro de Chiva

no le falta disposición, habilidad concertadora y claridad de batuta. La cuestión reside en comprobar hasta qué punto sabrá penetrar en los entresijos y dar rienda suelta a la emoción que invade los pentagramas.

El coro es el de la Filarmónica de Londres, y el equipo de solistas está encabezado por la soprano y el tenor norteamericanos Alexandra Marc y Jon Villars, dos cantantes de peso, la mezzo sueca Birgitta Svendén, de oscuro color vocal, y el muy veterano bajo alemán Harald Stamm, de compactos medios y línea sobria (los mismos intérpretes la ofrecerán en el Teatro Real los días 26 y 27).

DEL MOZART MÁS COMUNICATIVO

No por ser más conocida entre nosotros recibimos de manera menos entusiasmada a Alicia de Larrocha (Barcelona, 1923) cada vez que actúa en Madrid. La pianista, alumna del histórico Frank Marshall, que se presentó en esta ciudad con la Filarmónica a la tierna edad de doce años, va a intervenir ahora de nuevo con la Orquesta Nacional y la batuta sólida y persuasiva del vienés Walter Weller —tan querido por la agrupación madrileña— en un bello programa mozartiano que incluye las *Sinfonías 25 y 41* y el *Concierto nº 23 en la mayor*, uno de los más bellos de la serie del Salzburgo.

El Mozart de la pianista catalana —que ha grabado varios de estos conciertos, con maestros de la talla de Sir Colin Davis o Sir Georg Solti— ha sido siempre claro, preciso de acentos, nervioso pero no apresurado, brillante de sonido, enjuto de expresión, luminoso y equilibrado, sin concesiones a la galería ni blandenguerías, llano y por derecho. Tiene ya ese poso que dan los años, la experiencia y los saberes adquiridos. Las

gráciles melodías de este *K. 488* podrán ser sin duda delineadas por la artista con ese grado de virilidad y de agresividad tan propios de su cristalino estilo, que se desearía en algunos momentos más poético, y que en todo caso llega al oído con una presencia excepcional. Se prometen unas sesiones cargadas de interés los días 25, 26 y 27 de este mes en el Auditorio Nacional. **Arturo REVERTER**

Las actuaciones en Madrid de Alicia de Larrocha constituyen siempre un acontecimiento

SEVILLA ANTIGUA

El próximo martes dará comienzo en la capital hispalense la vigesimoséptima edición del Festival de Música Antigua, que se ha convertido en uno de los más importantes de esta especialidad en la geografía española, y que este año, como es obligado, girará en torno a la figura de J. S. Bach.

Los conciertos se abrirán con la presencia del violinista ruso Dmitri Sitkovetsky, que al frente de la Nees Chamber Orchestra ejecutará *Partitas francesas e inglesas* y las *Variaciones Goldberg*. Le seguirá, el 1 de marzo, *Concerto Köln* con la integral de los *Conciertos de Brandemburgo*. El 9, la Akademie für Alte Musik de Berlín se dedicará a conciertos y suites del compositor alemán, y el 14 la Capella de' Turchini a la ópera napolitana. El 16 de marzo, el Collegium Vocale celebrará el V centenario del nacimiento de Carlos V. El festival se cerrará el 27 de marzo con la *Misa en si menor* del Cantor de Leipzig por el New London Consort. **Rafael BANÚS**



Sitkovetsky inaugura el festival sevillano

JAVIER DEL REAL

UN GENIO ANDA SUELTO

Guidon Kremer (Riga, 1947) es, qué duda cabe, un violinista de genio. Hijo de músicos, alumno de Sturestep, de Oistrakh y de Bondarenko, pronto empezó a campar por sus respetos y asombrar al personal con sus originalidades, en ocasiones teñidas de cierto mal gusto, aunque siempre presididas por el peso de una personalidad potente y agresiva. No le importa mucho al artista rozar una nota, realizar ataques desiguales, desestabilizar su afinación si con ello consigue el efecto expresivo buscado. Con todo, posee un arco extrañamente virtuoso, capaz de cualquier inesperada proeza y dotado de una intensidad fuera de norma, que hace siempre atractivo su juego pese a intemperancias y ruidos parásitos. Algunos aún recordamos su impresionante interpretación hace años, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, de la *Chacona* de Bach, tocada como en estado de trance, peleándose con el espacio circundante y con el violín, moviéndose como un poseso. ¡Pero de allí salieron chispas!

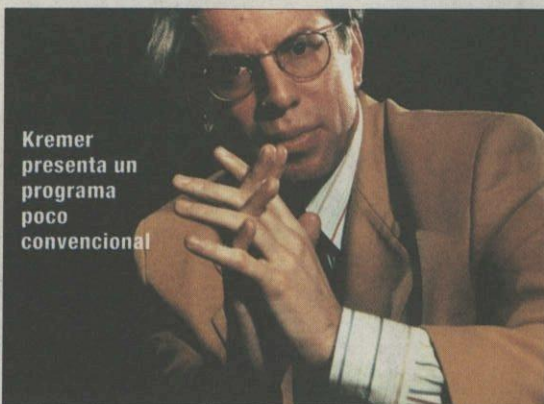
Siempre es gustoso volver a enfrentarse

con el violinista letón, de estilo tan diverso al del siberiano Maxim Vengerov, que interviene en este ciclo de Juventudes Musicales el próximo 22 de marzo. En esta oportunidad Kremer actúa como solista y director, justo un mes antes, el 22 de febrero, al lado de un conjunto de su tierra de origen: la Kremerata Báltica, una denominación que revela el sentido del humor del artista, y con la que se ha embarcado en numerosas aventuras musicales,

como la ópera *María de Buenos Aires* del compositor argentino Astor Piazzolla, en la que ha participado la polifacética cantante italiana Milva.

En atriles, un programa de inaudible interés, y en algún caso novedad, integrado por obras

de Arvo Pärt (un arreglo de Raskatov de un *Adagio* de Mozart), Paul Hindemith (la emocionante *Música fúnebre* para violonchelo y orquesta de cuerda), Frank Martin (*Politik* para violín y orquesta de cuerda) y George Enesco (*Octeto op.7*). El concierto se habrá dado en Valencia dos días antes. **A. R.**



Kremer presenta un programa poco convencional

ERICH HARTMANN

CITAS DE LA SEMANA

■ Abel Tomás y Arnáu Tomás, violín y violonchelo, son dos de esos jóvenes instrumentistas de cuerda que vienen empujando muy fuerte. Les hemos oído en tribunas de Juventudes Musicales y en conciertos promovidos por la Escuela Reina Sofía, se les ha visto a ambos en el Cuarteto Casals y a Arnau en el Octeto de Violonchelos que dirige Elías Arizcuren. El próximo fin de semana, los dos Tomás se presentan en el Auditorio de Barcelona, acompañados de la pianista Laia Masramón, con el *Triple concierto* de Beethoven. Les dirigirá, a ellos y a la Orquesta Sinfónica de Barcelona, el japonés Yunichi Hirokami.

■ El maestro barcelonés Edmón Colomer es el encargado de dirigir a la Orquesta Sinfónica de Tenerife esta semana: el jueves en La Orotava y el viernes en el Teatro Guimerá de Santa Cruz. En programa, *Los planetas* de Holst, que se da con la colaboración del Coro de Cámara de Tenerife que dirige Carmen Ruiz Simó. Antes, Yosef Itskovitch habrá presentado la *Balada para trombón bajo y orquesta de cuerda* de Eric Ewazen. Este compositor estadounidense, nacido en Cleveland y formado con Adler y Babbitt, es experto en piezas para instrumentos de viento metal y tiene prestigio entre las orquestas de aquel país.

■ Si la semana pasada fue el Coro de RTVE el que se presentó con polifonía en el Monumental, el próximo jueves es el Nacional el que ofrece en el Auditorio de Madrid un programa basado en música de Cristóbal de Morales y Francisco de Peñalosa. Dirige el titular, Rainer Steubing-Negenborn. Para los grandes coros sinfónicos, el camino de la polifonía es duro, pero resulta imprescindible para su buena salud musical.

■ El ciclo *Mensajes de fuego*, con el que Promúsica atiende a la música de nuestro tiempo, recibe el viernes la visita del conjunto Klangforum de Viena. Este grupo de bello nombre ("foro de sonidos") viene dirigido por el francés Sylvain Cambreling, de impresionante carrera, y trae música de compositores de prestigio ascendente: György Kurtag y Wolfgang Rihm. De Kurtag es la pieza que da título al ciclo.

■ El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea trae el jueves al Auditorio Nacional a la Madeira Camerata, con Luis Izquierdo en el podio y la guitarrista Iliana Matos como solista. Matos, artista cubano-española, tocará el *Concierto mudéjar* de García Abril y el *Concierto del agua* de Tomás Marco. Además, sonará *Helios* de Sebastián Mariné y el *Concertino para cuerdas* de Halffter.

Álvaro GUIBERT



PEDRO HALFFTER CARO

Este miércoles llega al escenario del Teatro Real uno de los mayores acontecimientos de la música española de los últimos años: el estreno absoluto de *Don Quijote*, la primera ópera compuesta por Cristóbal Halffter, sobre un libreto de Andrés Amorós, inspirado en el mito cervantino y en varios poetas españoles. Los principales responsables del montaje hablan para EL CULTURAL acerca de su trabajo en esta esperada producción.

**“NUESTRO QUIJOTE ES
UNA OBRA INMENSA”**



Cristóbal Halffter (a la izquierda), y su hijo, Pedro Halffter Caro, en el Teatro Real

"DON QUIJOTE"

Si alguien va a ser visto con una responsabilidad especial dentro de esta producción, ése es su director musical, Pedro Halffter Caro, que asume su posición como responsable de foso cubierto por su relación filial. Eso hará que todos los ojos converjan con especial interés sobre su batuta. Hace unos meses, su padre señalaba a EL CULTURAL que, si le había elegido, era porque estaba seguro de su idoneidad, que un padre nunca mandaría al matadero a su hijo. Formado entre España y Alemania, ha dirigido a importantes orquestas como Nacional Belga o las de la Radio de Baviera o Frankfurt, además de las más importantes de España. Con veintinueve años y casi diez de carrera profesional, Pedro Halffter afirma —con un aire entre cansado y resignado ante este tipo de cuestiones, a las que sabe que debe contestar inevitablemente— que “pongo una barrera entre la relación familiar y la profesional. Me acerco a la obra con la misma actitud que si estuviera ante una sinfonía de Mahler o Shostakovich, donde todo está en la partitura y no hay posibilidad de preguntar al autor. Para mí, es exactamente lo mismo. No me interesa tanto lo que ha querido hacer sino lo que está escrito. Por ello me he acercado en solitario, sin apenas preguntar, con el bagaje de haber dirigido más de veinte obras de su catálogo”.

—¿No le preocupa el pozo al que se arroja?

—El proyecto es tan importante que pienso que, ante sus características y su calidad, los problemas de este tipo caen por su peso. Si se me ha elegido a mí no es por ser su hijo, sino porque se me ha considerado el más indicado para llevarla a cabo. ¡Hubiera sido un error pensar de otra manera! Nos hemos empeñado tanto en trabajar con libertad que le hemos pedido, tanto Wernicke como yo, que no asista a los ensayos.

—La música clásica es un terreno difícil para las sagas familiares.

—Mi apellido es, a pesar de lo que se pueda pensar, un gran inconveniente para mi carrera. En España la gente piensa que me dan conciertos gracias a mi padre cuando en Alemania estoy dirigiendo a las mejores orquestas. Incluso voy a llevar a cabo un monográfico

MERCEDES RODRÍGUEZ

"DON QUIJOTE"

Beethoven con la Deutsches Symphonie de Berlín en julio, cosa que en Alemania no hace cualquiera. Creo que estas cosas o no se saben o se silencian. Cuando en 1997 me dieron el premio al mejor director joven de la Unión Europea en Venecia nadie se hizo eco. Supongo que, lo mismo que en otros casos, resulta inevitable. Pero es injusto.

—Un estreno siempre implica una responsabilidad añadida.

—Somos muy conscientes de lo que es, tanto Wernicke como yo. Cada día vemos crecer el proyecto, cómo se hace más trascendente. La obra es inmensa. Y esto lo digo

en nuestro país. Porque hay dos personajes determinantes para la cultura de Alemania y España que son Fausto y Don Quijote que por sus características tienen un gran peso y plantean un gran respeto. De hecho, casi ningún alemán se ha atrevido a musicar a Fausto, y en el caso español, salvo Falla, que tomó un único capítulo, nadie ha dado una entidad sonora a este clásico. Por ello es una creación monumental, de una gran dificultad para cantantes, coro y orquesta. Todos somos conscientes del servicio que hacemos. —La música contemporánea implica mayor exigencia al público.

"Con toda seguridad, digo que *Don Quijote* es la obra más ambiciosa que se ha estrenado en España en los últimos cincuenta años"



JAVIER DEL REAL

Cristóbal y Pedro Halffter y Herbert Wernicke comentan algunos aspectos de la partitura

más allá de si le gusta al público o no. Porque abarca todas las facetas del ser humano en el año 2000. El Quijote es un problema contemporáneo. Es cómo ve el hombre la vida, qué es lo que ama, qué proyecto de vida tiene, cómo se ubica en la sociedad. Son realidades ahora y lo serán dentro de dos mil años. En ella se plantea lo que uno quiere de su vida, de su pareja y de la sociedad que le rodea. ¿Hay algo más actual?

—Al valorar la ópera, ¿no le nubla la vista su vinculación filial?

—Con toda seguridad le digo que es la obra más ambiciosa que se ha estrenado en España en los últimos cincuenta años y me atrevería a decir, incluso, que no sólo

—La obra es totalmente accesible. El lenguaje contemporáneo es más "sencillo", por decirlo de alguna manera, en cuanto aparece la voz. El *Wozzeck* de Alban Berg sería mucho más duro sin ella, por ejemplo. Siempre digo que, de todas las grandes obras escritas después de los años 50, en el repertorio sólo han quedado óperas, obras líricas. Ahí están los ejemplos de autores como Ligeti, Messiaen o Henze. Sin embargo, las sinfónicas parecen tener más difícil la comprensión.

—¿Qué exigencias presenta la obra?

—Los problemas que plantea la composición son, podría decir, los inherentes a su repertorio. Con la

experiencia de las obras de mi padre que he dirigido, creo que entiendo perfectamente su lenguaje. Quizá la dificultad mayor viene de los requerimientos escénicos. A veces hay que llegar a un equilibrio entre la música y la escena que no se plantea en el repertorio sinfónico.

—Cristóbal Halffter es un autor muy exigente en el terreno orquestal.

—La Sinfónica de Madrid está haciendo un trabajo excepcional. Todo son facilidades para este proyecto. Ha hecho un esfuerzo muy importante para asimilar una obra de esta magnitud y eso se le debe valorar. Piénsese que, además de *Don Quijote* ha interpretado la *Primera* de Mahler, a la vez que empiezan las lecturas de *El caballero de la rosa*.

—Los nervios suelen estar siempre, en estas ocasiones, a flor de piel.

—El más preocupado de todos nosotros es mi padre. Yo lo estoy menos porque trabajamos con mucha intensidad y no hay casi tiempo para ello. Ensayamos desde las diez de la mañana a las nueve de la noche y casi no me quedan energías para otra cosa.

—Al tratarse de un estreno, el papel de los intérpretes es siempre mayor, ya que no sería la primera vez que una obra se malogra por una lectura inadecuada.

—No me preocupa ahora la reacción del público. Tengo un gran respeto hacia la obra de cualquier compositor, sea el que sea. Recuerdo un día que en Viena, el maestro Leopold Hager me enseñaba la partitura de una sinfonía de Beethoven y decía, "esto es la Biblia". Mi actitud es similar. Intento implicarme emocionalmente con lo que hago. No me obsesiona el éxito o no de lo que dirijo, porque eso supondría un elemento de tensión añadido que no debo tener en cuenta ahora.

—¿Y no le preocupa que su padre no esté contento con su lectura?

—No creo, porque hago lo que está escrito. Lo único que sorprende a mi padre es que, con la escena, adquiera otro nivel. Lo más maravilloso del trabajo de Herbert Wernicke es que la música parece hecha para la escena y no al revés.

Luis G. IBERNI

"ES UN

Es, indiscutiblemente, uno de los grandes nombres de la dirección operística de hoy. Sus montajes combinan una poderosa fuerza visual con un profundo sentido dramático.

Con esta producción de *Don Quijote*, Herbert Wernicke firma su primer montaje específicamente creado para un escenario español. Anteriormente había presentado, en el Teatro Nacional de Cataluña, uno de sus mayores éxitos (*La Callisto* de Cavalli, protagonizada por María Bayo) y una controvertida versión de *Alcina* de Haendel —acusación de la que se defiende afirmando que lo único que hizo fue cambiar el orden de algunas arias y eliminar otras, algo que ya los propios compositores del XVIII acostumbraban a realizar—. El año próximo traerá al Liceo su *Julio César*, también de Haendel, procedente de Basilea. Tres títulos barrocos, lo cual no es nada extraño en un espíritu como el del artista alemán, una mente teatral absoluta, responsable no sólo de la dirección escénica, sino también de los decorados, el vestuario y la iluminación ("el mío es un trabajo global, y no se pueden separar los diferentes aspectos, así es siempre mi manera de trabajar").

Sobre su visión de *Don Quijote*, puntualiza de inmediato: "Yo no he creado el personaje. Éste ha sido inventado, fundamentalmente, por la música de Halffter, y él no ha querido presentar simplemente el mito en la escena sino hacer una reflexión sobre ese mito, desde la época de Cervantes hasta nuestros días".

La ópera de Halffter saca a escena al propio Cervantes y a sus personajes, algunos de ellos antes de haber sido creados por la pluma del escritor. "Es muy interesante, en este sentido —prosigue Wernicke— presentar al autor en conflicto con sus propios personajes. Al final de la obra hay dos muertes, la de Cervantes y la de Don Quijote; muere la idea y el

HERBERT WERNICKE, DIRECTOR DE ESCENA

MONTAJE CAÓTICO PERO LÓGICO”

hombre que la ha creado, y la pregunta es qué es más eterno de los dos, el hombre o la idea. Esto permite establecer un juego muy teatral”.

Wernicke se sintió interesado por este proyecto casi desde el inicio del mismo. “Fue hace casi cuatro años, cuando apenas estaba comenzada la ópera. Había sólo un manuscrito, un esbozo, cuando Halffter me llamó y tuvimos nuestras primeras conversaciones. Yo conocía ya su música, y el proyecto me apasionó de inmediato”.

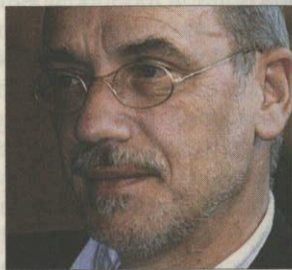
Para Wernicke, a quien le gusta mucho profundizar en el trasfondo de las obras que dirige, “en *Don Quijote*, Cervantes se identificó a sí mismo muy claramente con la figura del caballero, pero también con la de Sancho. Cervantes es la mezcla de ambos, y en ellos introdujo claros elementos autobiográficos. Don Quijote representa la utopía y la locura, es un revolucionario, pero hay otro aspecto muy importante que es la realidad, y que está encarnada en Sancho. En esa mezcla de utopía y la realidad, de Don Quijote y Sancho, estaría Cervantes”.

Necesidad de locura

“Pero la obra de Halffter no se basa tanto en el personaje de Cervantes sino en la necesidad que hay en nuestra sociedad de una utopía, de una cierta ‘locura’ –recalca el término en un perfecto castellano–, y en el conflicto que existe en nuestra sociedad, precisamente, ante esa idea de la utopía y el idealismo. Pero sin la locura, como le digo, no se puede vivir. Una sociedad tan anquilosada como la nuestra, que sólo ve la televisión y ha perdido el placer de la lectura, tiene que recuperar la necesidad de la ilusión, de las ideas, de la utopía, y volver a tener fantasía. La fantasía es muy importante”.

El director alemán califica su montaje –también en español– de “caótico, un poco loco, pero lógi-

co”. No quiere desvelar mucho del mismo, y sólo se sabe que en él tienen una intensa presencia los libros, resaltando el origen literario de la composición pero yendo aún más lejos. “El libro es un elemento considerado tradicionalmente como la causa de la locura. Por eso los libros fueron destruidos en la época de la Inquisición y en el Tercer Reich, ya que se les consideraba el origen de todos los males de la sociedad”.



J.R.

Nacido en Auggen, en la alemana Selva Negra, Herbert Wernicke creció en Amsterdam y en Braunschweig, donde estudió piano, flauta, dirección de orquesta y composición. Posteriormente asistió a cursos de escenografía, pintura, historia del arte y disciplinas teatrales en Munich, Londres y París. En 1978 realizó su primer trabajo como director de escena, al que siguieron otros muchos en los campos de la ópera barroca y tradicional, la opereta clásica y la zarzuela, incluyendo muchos títulos contemporáneos así como estrenos mundiales. Sus montajes se han visto en los principales teatros de Alemania, Suecia, Holanda, Suiza, Austria, Bélgica y España, y pronto debutará en el Metropolitan de Nueva York.

A Wernicke le gusta trabajar en grandes espacios. Él es uno de los hombres de teatro que mejor han sabido desenvolverse en las gigantescas dimensiones de un escenario tan desproporcionadamente inmenso como el del Grosses Festspielhaus de Salzburgo, donde se han estrellado nombres del prestigio de Ronconi, Strehler o Pasqual. Wernicke, sin embargo, parece haberse sentido especialmente motivado por él, en títulos de la monumentalidad de *Boris Godunov* o *El caballero de la rosa* del conceptualismo de *Fidelio*. “Me gusta trabajar también en teatros pequeños. Pero es cierto que, en los últimos tiempos, he trabajado fundamentalmente en grandes espacios. Cuando se monta una obra como el *Anillo* de Wagner se necesita un gran teatro. Y la ópera de Halffter requiere también un gran espacio con una gran resonancia, empezando por el punto de vista acústico, porque la orquesta cuenta con 120 instrumentistas”.

Wernicke es un gran apasionado, y también un verdadero conocedor de la música y de la cultura españolas. En Suiza causó una auténtica conmoción por su visión de los dos sainetes de Giménez *El baile* y *La boda de Luis Alonso*, y en Bruselas alcanzó un gran dramatismo con un espectáculo sobre dos partituras de Falla, *El amor brujo* y *La vida breve*. Su *Don Carlo* salzburgués contenía ciertos guiños, algunos no demasiado afortunados, como la procesión en la escena del auto de fe. Sin embargo, en este montaje afirma haberse alejado de cualquier tipismo para relatar una historia que podría transcurrir en cualquier lugar. “No lo he tomado de forma específicamente española, sino como un mito universal. De hecho, Cervantes podría haber situado su obra en cualquier lugar. Se habla de La Mancha, pero podrían ser las praderas americanas. He tratado de extraer la máxima poesía, sin traicionar el

elemento quijotesco, y tratando de que la obra sea comprensible para todos los públicos”.

El reparto está formado básicamente por jóvenes cantantes españoles (Diana Tiegs, Arantxa Armentia, María Rodríguez, Josep Miquel Ramón, Emilio Sánchez, Enrique Baquerizo...), algo que a Wernicke le ha estimulado de manera especial. “Es gente con mucha curiosidad y mucha ilusión, y a mí me encanta extraer del cantante aspectos que él mismo no conoce de sí mismo. De este modo se consiguen unos resultados muy ricos, muy positivos”.

Un trabajo duro

Wernicke tiene un sistema bastante particular de trabajar con los cantantes. “Tengo un concepto muy claro de lo que quiero. Les hago trabajar mucho y muy duro, observándoles durante varios días, y luego, cuando encuentro el punto deseado, insisto sobre ese aspecto determinado para construir el personaje, hasta que el cantante lo siente realmente como suyo. Es un proceso largo y difícil”.

Este año se espera con enorme interés su versión de *Los troyanos* de Berlioz, con la que tiene previsto despedirse de Salzburgo, tras la anunciada dimisión de Gerard Mortier. “*Los troyanos* es una obra muy apropiada, porque cuenta cómo una cultura destruye a otra, y cómo es a su vez destruida por otra cultura. Primero es Troya, luego Cartago y al final de la ópera se habla de la fundación de Roma, que a su vez será destruida. Lo más interesante es que, cuando la compuso Berlioz, también estaba en contra de su gobierno. Y, además, la contraponemos a *La bella Helena* de Offenbach, que es una reposición del Festival de Aix-en-Provence del pasado año y constituye una gran sátira contra la clase política y contra la gran ópera representada por Berlioz”.

Rafael BANÚS

"DON QUIJOTE"

UNA LARGA Y OLVIDADA

El inmediato estreno en el Real del *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, que recrea un enfrentamiento dialéctico entre el caballero y el escritor, nos da el pie para realizar un resumido estudio acerca de la música en la novela de Cervantes y, en particular, sobre las óperas que se han basado en ella.

Hasta 186 obras musicales inspiradas en el *Quijote* de Cervantes recoge Víctor Espinós en su monografía *El Quijote en la música* publicada en 1947 por el Instituto Español de Musicología del CESIC. De ellas, una gran parte son partituras líricas, óperas, operetas, zarzuelas o músicas incidentales. Lo que revela el alto interés que siempre despertó la monumental novela en compositores de todas las latitudes. La música, por otra parte, era una materia muy directamente ligada a Cervantes, que la hace protagonista de muchas de sus obras, sobre todo en ésta, donde toma especial relieve, escrita en torno a las andanzas del noble caballero, a quien el novelista convierte en algún momento en tañedor de vihuela o laúd —que tocaban de manera muy pareci-

da—, instrumentos que sustituían a la guitarra, tan importante en las comedias y entremeses del mismo autor.

Es muy interesante seguir esta presencia musical en la obra cervantina, como lo hizo en su día, y de forma tan exhaustiva, Adolfo Salazar, en su ensayo *Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes*, publicado en México en 1949 y recogido, junto con otros trabajos, por Insula de Madrid en 1961. Es graciosa la referencia a los llamados instrumentos bélicos, que Cervantes, como antiguo soldado, conocía muy bien y a los que se refiere en la novela de forma ominosa y lúgubre: "trompetas roncadas y tristes", "tambores que hacen un son triste y ronco", "tambores roncados". Una orquesta de "cornetas, trompas (cuernos), bocinas, clarines, trompetas" suena junto al duro "estruendo de espantosa artillería". El autor pone en boca de don Quijote palabras que revelan que conoce bien el instrumental; y un ejemplo claro se encuentra en el capítulo LXVII, que se desarrolla en la supuesta pastoril Arcadia con los pastores Quijotiz, Pancino, Sansonino o

Carrascón y Criambro. Churumbelas, gaitas zamoranas, tamborinos, sonajas, rabeles, albugues y otros artilugios musicales de la época hacen oír sus sonos. Otra parcela importante es la de las danzas. Salazar extrae hasta treinta, cortesanas y populares, entre ellas seguidillas, zarabanda, folía, escarramán, canario, cabriola, floreo y un largo etcétera.

El rastro caballeresco

El Quijote, como su autor, eran, puede decirse, muy musicales. Después de todo, la gran novela era un espejo de una realidad en la que entraba todo, un cosmos que testificaba una época y tocaba un tema de base —para ampliar la mirada otros muchos—, el caballeresco, bien de moda en aquel momento histórico. No hay duda de que en la forma y en algunos contenidos la novela se incluye dentro de la literatura de caballerías, cuyos primeros rastros, que don Quijote bebía en sus lecturas, se remontan, con los cantares de gesta, a los siglos VIII a XII.

A rasgos muy gruesos puede diseñarse un panorama general de los libros y materiales más o

menos dispersos que han hecho factible la demarcación de unos límites geográficos, estéticos y estilísticos de la mayoría de las obras de caballería, tantas veces provenientes de la actividad de anónimos trovadores, juglares, bardos y demás cantores de las hazañas heroicas y amorosas de los caballeros medievales. *El Quijote*, cuyo protagonista enloquece —al menos aparentemente— leyendo estas gestas, es, también, un libro de caballerías, aunque por su estructura y su contenido, además de por su época, no pueda considerarse un ejemplo típico del género y no debe integrarse por tanto en ninguno de los tres caminos o ciclos consignados en su día (siglo XIII) por Jean Bodel: el carolingio, el bretón y el clásico.

En todo caso la gran novela cervantina es una especie de sublimación o resumen de todo ello. Alonso Quijano es el heredero de toda una tradición y de una forma de ver la vida. En su extraña (lúcida) locura, bajo un prisma excesivo y deformador, el viejo caballero, tomándose la vida muy en serio, intentando aplicar códigos en desuso, llega al fondo de las



Dos aspectos de la escenografía creada por Herbert Wernicke

PRESENCIA OPERÍSTICA

cosas, de las personas y de los hechos. Cervantes ironiza y cala muy hondo, consiguiendo una imagen de la realidad no por desenfocada menos auténtica. La obra es tanto sublimación nostálgica como resumen de valores caballerescos que, en lo profundo, siguen manteniendo una frescura y una vigencia extraordinarias. No es raro que un libro tan ambicioso, cargado de buena filosofía vital, y que un carácter como el de don Quijote llamaran la atención de los siempre al acecho glosadores musicales; más allá de las conexiones que, como hemos visto, tiene la obra con el arte de los sonidos y sus instrumentos. En el campo operístico —extendido a la zarzuela, a la opereta, a la ópera cómica o, incluso, a la música incidental—, que es el que aquí nos interesa, pueden contabilizarse no menos de cien títulos —al que habrá que sumar ya el de Cristóbal Halffter y a no tardar mucho el de José Turina—, que se refiere tanto a la figura central o a otras secundarias como a la totalidad, evidentemente resumida, o a algunas de las concretas aventuras de la novela.

Uno de los primeros compositores que se acercaron al tema fue el alemán Johann Philipp Förtsch (*Don Quixotte de la Mancha*, 1960). Manuel García, el famoso tenor y pedagogo sevillano, también compositor, estrenó en París en 1827 una ópera de corte italiano-español llamada *Don Chisciotte*, en la que mostraba su reconocido grajeo a lo largo de una serie de brillantes números.

Barbieri fue autor, en 1861, de una música incidental sobre la obra *Don Quijote en Sierra Morena* de Ventura de la Vega, como nos cuenta Espinós. Aceves, Arnedo, Santonja, Chapí (*La venta de Don Quijote*, 1902), San José (*Don Quijote de la Mancha*, 1905), Emilio

El Quijote y su autor eran muy musicales. La gran novela era un espejo de una realidad en la que entraba todo, un cosmos que testificaba una época

Serrano (*Don Quijote de la Mancha*, 1920) son otros tantos músicos españoles firmantes de pentagramas alivos al caballero de la triste figura.

Más allá de los Pirineos

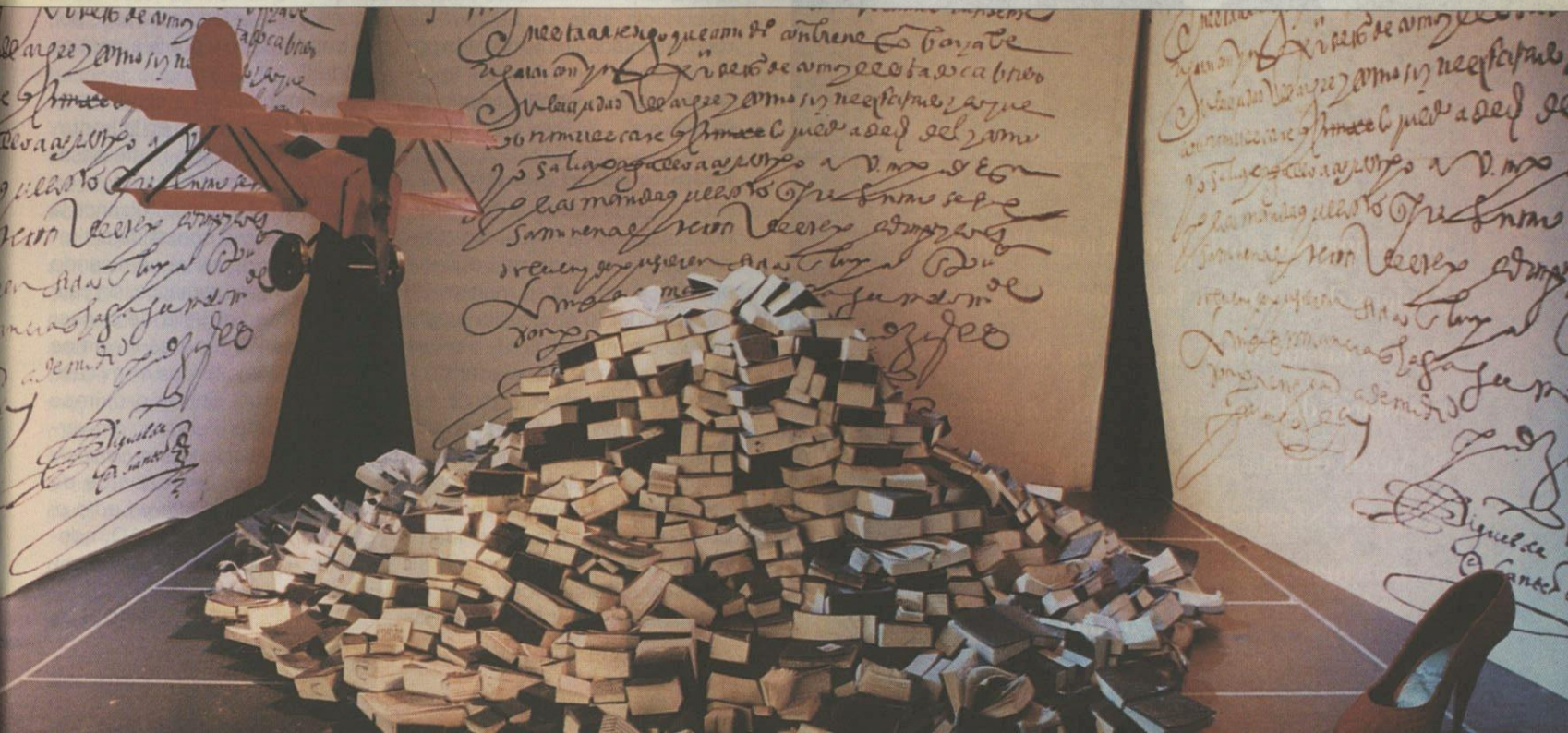
Fuera de nuestro país y remontándonos hacia atrás encontramos en Italia un *Don Chisciotte in Sierra Morena* de Conti (Viena, 1719) y otro (*Don Chisciotte in corte della Duchessa*, Viena, 1727) de Caldara. De Paisiello es *Don Chisciotto della Manca* (Nápoles, 1769) y de Mazzucato *Don Chisciotto* (Milán, 1830). El propio Caldara glosó en su *Sancho Panza* de 1773 (Viena) la persona del escudero, que fue pretexto asimismo para óperas de Phillidor (1762), Arrieta (*La ínsula Barataria*, 1864) o Legouix (*Le Gouvernement de Sancho Pança*, 1903). Un episodio como el de las bodas de Camacho ha dado lugar a varias óperas firmadas por Salieri (1771), Bochsá (1815), Mercadante (1825), Mendelssohn (1827) y los españoles Reparaz (1866) y Ferrán (1903).

En Alemania es de señalar un *Don Quijote*, mencionado por

Rolland, de Telemann (1735), "con arias y caracteres bien trazados", y en Inglaterra la importante *The Comical History of Don Quixotte* de Purcell (Londres, 1694). Mencionemos por último una obra ruso-berlinesa, *Don Quichotte* de Anton Rubinstein (Berlín, 1875).

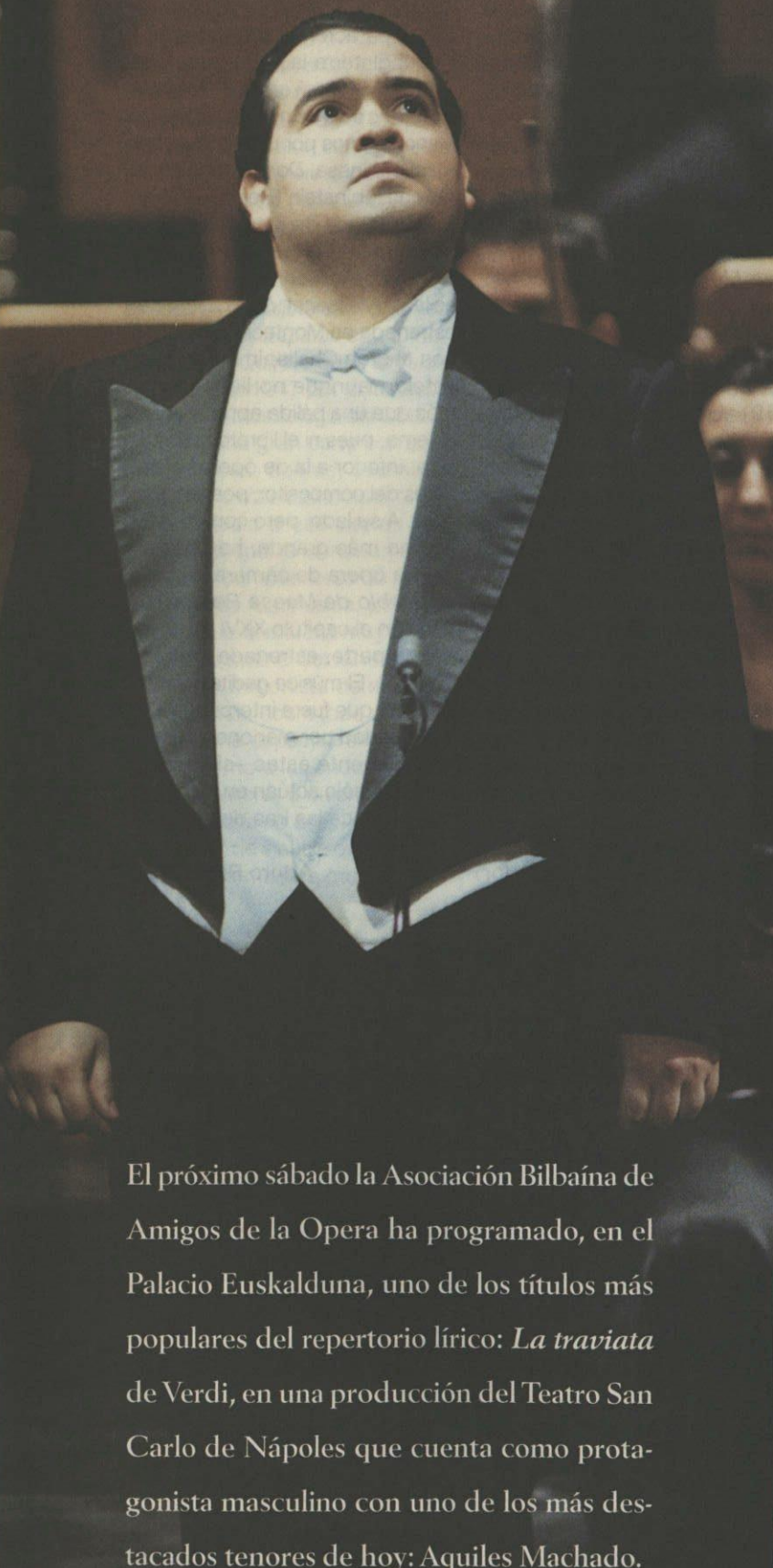
La mayoría de estas partituras permanecen en un olvido generalmente piadoso. Más conocida es la de Massenet, *Don Quichotte*, estrenada en Montecarlo en 1910 con el gran Chaliapin en el papel estelar; aunque no llegue a ser más que una pálida aproximación al tema, pues ni el libreto ni la música, inferior a la de óperas anteriores del compositor, poseen gran nivel. A su lado, pero con un valor mucho más grande, hay que situar la ópera de cámara de Falla *El retablo de Maese Pedro*, basada en el capítulo XXVI de la segunda parte, estrenada en París en 1923. El músico gaditano había previsto que fuera interpretada en su totalidad por marionetas, pero normalmente éstas —si llegan a hacerlo— sólo actúan en el retablo que provoca las iras del hidalgo.

Arturo REVERTER



AQUILES MACHADO CANTA "LA TRAVIATA" EN BILBAO

"NO TODOS LLEVAMOS UN OTELLO"



El próximo sábado la Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera ha programado, en el Palacio Euskalduna, uno de los títulos más populares del repertorio lírico: *La traviata* de Verdi, en una producción del Teatro San Carlo de Nápoles que cuenta como protagonista masculino con uno de los más destacados tenores de hoy: Aquiles Machado.

La presencia del cantante venezolano en la capital vizcaína vendrá a refrendar su reciente éxito en el papel del Cantante Italiano en las recientes representaciones de *El caballero de la rosa* de Richard Strauss. Junto a él intervendrán la soprano chilena Cristina Gallardo-Domas, que se ha convertido en la Violetta de su generación, y el barítono italiano Paolo Gavanelli, toda una institución en las últimas temporadas de la ABAO. La batuta la empuñará el seguro maestro Antonello Allemandi, que tan bien se defendió en una obra del calibre de *Los Hugonotes* de Meyerbeer.

Se ha señalado la idoneidad de Aquiles Machado para el papel de Alfredo Germont, que tanto éxito diera a su maestro Alfredo Kraus. "Mi visión de este personaje es muy particular, ya que aspiro a quitar esa imagen de niño cretino que tiene", comenta a EL CULTURAL. "Está en un lugar muy especial de la ópera frente a una protagonista omnipresente y un padre de gran peso vocal y dramático. Yo lo veo como un personaje de una profunda violencia interna, un ser poco acostumbrado a que le digan que no, que vive en una gran complacencia y que, ante una nueva situación que no controla, salta. Está dotado de una personalidad muy marcada por la música de Verdi. Aspiro a aportar, dentro de la forma, una pequeña reforma".

Respeto por el maestro

Machado ha sido el "alumno" por excelencia de Kraus. "Le agradezco la filosofía de vida que me enseñó. Creo que su manera de comprender lo que supone esta carrera era muy válida a la par que valiente. Aparte de ayudarme a solucionar problemas técnicos que yo tenía, creo que la mayor lección recibida procede de esa dignidad para seguir su propio criterio, lo que, desde mi perspectiva, proporciona una gran serenidad".

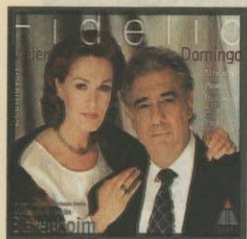
Ese respeto que tenía a su maestro le hace mostrar su indignación ante el frustrado ho-

menaje del Teatro Real. "Creo que el problema vino por mezclarse varias cosas. Entiendo que el público, que había pagado, mostrara su disgusto ante la ausencia de Pavarotti. Pero no dejó de ser una falta de respeto hacia intérpretes como Domingo, Aragall o la Aliberti, con carreras increíbles y que sí habían acudido. Los cantantes no teníamos la culpa de nada y, sin embargo, aguantamos un chaparrón que no merecíamos". A pesar de todo, Machado también ve el lado positivo: "En estas situaciones es donde se crece y donde aparecen aquellas cosas de tu mismo que desconoces. Pero no me gustaría vivirlas muy a menudo", subraya con cierta ironía.

Ante la eclosión de artistas hispanos que vive el mundo actual, Machado señala que la procedencia es relativamente determinante. "Hay gente que opina que la adversidad ayuda. Si eso fuera verdad, la ópera estaría sólo en manos de cantantes del Tercer Mundo. Creo que es más el hecho de tener la suerte de llegar en el momento oportuno. Y, por qué no, también influye la moda, somos un poco como el Ricky Martin de la lírica. Pero de todos quedarán aquellos que estén sostenidos por un trabajo serio y por la auténtica calidad".

Machado aspira a seguir en la estela del tenor lírico en la frontera con el lírico ligero hasta pasar la barrera de los treinta años, en el 2003/2004, cuando "alcance la salud vocal y se consolide el timbre. A partir de allí iré caminando hacia el campo dramático, sin caer en la tontería aquella de pensar que todos los tenores llevamos dentro un Otello, lo que en mi caso no es cierto". En los próximos meses afrontará el *Requiem* verdiano en Valencia, *Gianni Schicchi* en Santander, *Los cuentos de Hoffmann en Sevilla* y *Lucia di Lammermoor* en la ABAO, además de *Rigoletto* en el Teatro Real.

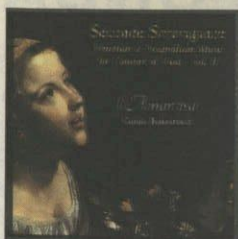
Luis G. IBERNI



LUDWIG V. BEETHOVEN:
Fidelio. Staatskapelle
Berlín. Daniel Baren-
boim. 2 CD's Teldec
3984-25249-2 DDD



GABRIEL FAURÉ:
*Cuarteto op. 45. Quin-
teto op. 115*. Pascal
Rogé, Cuarteto Ysaÿe.
Decca 455 150-2 DDD



**SECONDE STRAVA-
GANZE. L'Amoroso.**
Guido Balestracci.
Symphonia SY 99170
DDD

Apenas han pasado ocho meses desde su grabación y ya se encuentra en el mercado la última de las versiones del *Fidelio* beethoveniano. A estas alturas uno tiene muy claro cuál de las muchas versiones existentes es su favorita, concretamente la de Klemperer con su excelso reparto; sin embargo, en varias de ellas es posible encontrar ciertos elementos individuales destacables. Lo mismo sucede en la presente grabación, que excluye los diálogos pero en cambio aporta las tres oberturas de *Leonora* y la de *Fidelio*.

La lectura de Barenboim se mueve dentro de lo correcto, de menos a más, pero no llega al hito de otras de sus interpretaciones operísticas. Baza fuerte es la soprano Waltraud Maeier, una formidable *Leonora*, mientras que Domingo no acaba de sonar como Florestán. Recordamos aún su estupenda prestación en la *Novena* beethoveniana de Böhm, pero aquí no entra en el estilo del de Bonn y, tras una muy correcta aria, se muestra forzado e incómodo en el resto de sus escenas. El resto del reparto cumple sin más.

No estamos ante una referencia sino ante un producto simplemente digno. **G. ALONSO**

De las grandes obras camerísticas de Fauré, las aquí registradas son, posiblemente, dos de las más sólidas de su autor, aunque no por ello de las más conocidas. El *Segundo cuarteto con piano* fue escrito por el compositor francés en plena madurez, y fue concluido en 1886, un año antes de su célebre *Requiem*. El *Segundo quinteto para piano y cuerdas*, por su parte, puede considerarse la cima de la obra de cámara de sus últimos años, y contiene un Adagio de dimensiones casi brucknerianas. Fue escrita entre 1919 y 1921, cuando el compositor estaba casi prácticamente sordo.

Los excelentes músicos que integran el Cuarteto Ysaÿe y el no menos magnífico pianista Pascal Rogé ofrecen unas interpretaciones que combinan con acierto la pasión y la delicadeza que dominan estas páginas, y cuentan con una espléndida toma de sonido. En suma, una estupenda ocasión para acercarse al fascinante y personalísimo mundo de este compositor francés tan insuficientemente conocido.

R. BANÚS

Si ya la primera entrega (*Consonanze Stravaganze*), era magnífica, estas *Seconde Stravaganze*, que toman su nombre de la obra de Giovanni de Macque con que se cierra el disco, no lo son menos. *L'Amoroso* se confirma como uno de los *consort* de violas más interesantes de la actualidad. Centrado en el repertorio italiano del XVII, nos ofrece un repertorio muy bien escogido; una música bellísima a partir de la que edifica sus versiones, siempre contrastadas, imaginativas y llenas de fuerza. Guido Balestracci, su director, firma las interesantes notas del libreto en las que explica y razona la elección de tal o cual vía interpretativa.

Pero al margen de juicios teóricos, organológicos o musicológicos, la afinación perfecta, la fuerza, la articulación del grupo están fuera de toda discusión. Sirvan como muestra un maravilloso madrigal de Gesualdo, la *Sonata sobre Ave Maris Stella* de Gioanpietro del Buono —buen ejemplo de lo que significa extravagancia en música— o una brillante, imaginativa y hermosa *Pastorale* de Bernardo Storace. Una grabación que, como su predecesora, no cansa con su escucha. **A. MATEO**

DISCRETO Y REFLEXIVO

LES INTROUVABLES D'ALDO CICCOLINI
(Grabaciones realizadas entre 1956 y 1954). 4 CD's EMI 5 73595 2 ADD

Nacido en 1925 en Nápoles, Aldo Ciccolini es un pianista sobrio, de segura técnica, juego sutil y fiable, maneras discretas y reflexivas, que hizo carrera en Francia tras ganar en 1949 —por delante de Boukoff, Wayenberg, Badura-Skoda o Barbizet, instrumentistas de cierta consideración— el concurso Marguerite Long. Allí, en París, se quedó y desde allí se movió y creó una escuela muy concurrida durante años hasta que una enfermedad le obligó a dejar la docencia.

El caso de Ciccolini no es el único de pianista serio, formal, estudioso y profesional que queda oscurecido bajo la luz de neón desprendida por otros artistas de mayor resplandor, por virtuosos más declarados, movidos a veces, ya se sabe, por la más descarada publicidad. Pero este italo-francés posee un estilo sutil y convincente, equilibrado y preciso. Durante varios años, en los cincuenta y sesenta sobre todo, fue asiduo visitante de nuestro país. Se le recuerda, por ejemplo, en el Teatro Real, en una magnífica sesión presidida por los *Cuadros de una exposición* de Musorgski, de los que hacía una muy sentida y vitalista recreación.

Esta recopilación de EMI recoge un buen puñado de estupendas interpretaciones que revelan el eclecticismo del artista que, sin especiales alharacas, era capaz de enfrentarse, con resultados más que encomiables, a compositores tan dispares como Satie —de quien grabó la primera y quizá insuperada integral—, Chabrier, Grieg, Scarlatti, Rossini o Schubert, de cuya *Sonata póstuma D. 960* realiza una versión espléndida, equilibrada entre lo trágico y lo danzable. El control del ritmo en el Allegro final es admirable. Como lo es el cuidado acompañamiento que brinda a dos cantantes muy sólidos como la soprano Janine Micheau (magnífico Debussy) y el barítono Jean-Christophe Benoît (con unas estupendas *Historias naturales* de Ravel). Un álbum hartamente recomendable. **A. REVERTER**

EMI
CLASSICS

les
introuvables
d'Aldo
Ciccolini

Chabrier
Satie
Grieg
Schubert
Scarlatti
Rossini
Debussy
Ravel



LA MÚSICA EN LAS ONDAS

DOMINGO 20

Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Orquesta Sinfónica de Asturias dirigida por M. Valdés interpreta a Bach, Guinjoan y Beethoven. A las 11'30, en directo desde el Auditorio Nacional de Madrid, *Concierto para piano*

nº 2 y *Sinfonía nº 1* de Brahms a cargo de Yung Wook Yo y la Orquesta Nacional de España dirigida por R. Frühbeck de Burgos. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por W. Furtwängler interpreta la *Sinfonía nº 3 (Heroica)* de Beethoven, en una grabación histórica

de 1952. A las 19'00, en *Jóvenes intérpretes*, los ganadores del I Concurso Nacional de Piano de Murcia ofrecerán piezas de Chopin, Albéniz, Ginastera, Agüera, Debussy y Prokofiev. A las 21,30, en *Las mil y una melodías*, homenaje a Louis Armstrong. A las 0'00, en *Música viva*, Homenaje a Francisco Guerrero.

LUNES 21

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Keuris, Stravinsky, Kancheli, Zipoli y Purcell por la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam dirigida por D. Russell Davies. A las 13'00, en *Álbum de discos*, I. Perlman y Martha Arger-



rich en la *Sonata para violín y piano en La mayor op.47* de Beethoven. A las 15'00, en *Producción propia*, la Orquesta de Córdoba y el Coro CajaSur interpretan a Vivaldi. A las 20,25, desde Dinamarca, *Temporada de Conciertos de Euroradio*. Obras de W.F. Bach, Scarlatti, Soler, etc. por B. Bryndorf y A. Rasmussen (claves).

MARTES 22

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam dirigida por Y.P. Tortelier interpreta piezas de Dutilleux, Varese y Poulenc. A las 15'00, en *Producción propia*, obras de Haydn, Gaos y Ginastera

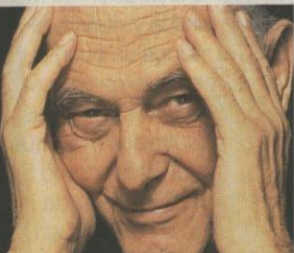
por la Real Filharmonía de Galicia dirigida por M. Zumalave. A las 19'00, desde la Fundación Juan March de Madrid, ciclo *La flauta del siglo XX*. Composiciones de Fernández Alvez, Debussy, Villa Rojo, Clement y P. Iturralde en versión del Trío Arpeggio. A las 20'20, en directo desde el Gran Teatro del Liceo de

Barcelona, *Don Carlo* de Verdi, con A.M. Sánchez, D. Zajick, W. Fraccaro, C. Álvarez y otros, dirigidos por J. Delacôte.

Canal+

A las 3'17, en el espacio *Música noche*, termina el ciclo dedicado a las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven, en la versión de A.S. Mutter y L. Orkis.

MIÉRCOLES 23



Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Adams, Takemitsu e Ives por E. Ax (piano) y la Orquesta del Concertgebouw dirigida por J. Adams. A las 15'00, en *Producción propia*, *Conciertos* en la Fundación Marcelino Botín. Composiciones de Tcherepnin y Chausson por el

Cuarteto Arcana. A las 19'25, desde la Fundación Juan March, ciclo *La voz en el siglo XX*. Obras de Hahn, Duparc, Roussel, Fauré y otros por I. Fresán (barítono) y X. Parés (piano). A las 22'00, en *Los colores de la noche*, la Sinfónica de Chicago dirigida por **Georg Solti** interpreta la *Sinfonía nº 2* de A. Bruckner.

JUEVES 24

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Ligeti, Debussy y Stravinsky a cargo de la Orquesta del Concertgebouw y el Coro de Cámara de Música Contemporánea dirigidos por E.P. Salonen. A las 15'00, en *Producción pro-*

pia, piezas de Debussy, Beethoven y Prokofiev interpretadas por B. Berman (piano). A las 19'30, en directo desde la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid, el Coro Nacional de España, dirigido por R. Steubing-Negenborn, ofrece obras de Morales, Peñalosa, Vaet, Isaac y Cáceres. A las 21'30, en *Música*

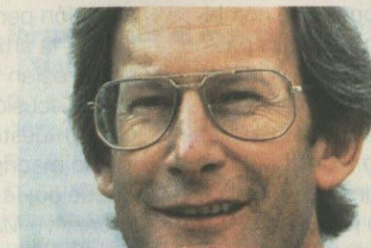
y *pretexto*, D. Ferschtman (violonchelo) interpreta la *Sonata en Do mayor op.119* de Prokofiev. A las 23'00, en *La hora española*, la Orquesta de Córdoba, dirigida por G. Gutiérrez, con A. Cecotti y A. Polo como solistas, en un programa J. Villa Rojo. A las 0'00, en *Grandes ciclos*, prosigue la serie dedicada a J.S. Bach.

VIERNES 25

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Primavera Concertística de Lugano 1999. Composiciones de Beethoven, Brahms, Ravel, Bartók y Piazzolla por el Ensemble Metropolis. A las 15'00, en *Producción propia*, A. Malikian

(violín) interpreta *Caprichos* de Paganini. A las 18'00, en *Música en el aire*, *Tirsi e Clori* de Monteverdi por **John Eliot Gardiner**. A las 19'30, en *Cuatro siglos de ópera*, *Salomé* de R. Strauss. A las 20'00, desde el Teatro Monumental de Madrid, obras de Mozart, Stravinsky y Schumann por la Sinfónica de RTVE dirigida por L. Hager.



SÁBADO 26

Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña dirigida por L. Foster interpreta las *Sinfonías núms. 6 y 7* de Beethoven. A las 12'00, en *Producción propia*, concierto extraordinario celebrado

en la Real Casa de Correos de Madrid, con la intervención del Grupo de Percusión de la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigido por J. R. Encinar. A las 13'30, *La opereta*, con las voces de Anneliese Rothenberger y Luis Mariano. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, recuerdo de R. Orozco, con obras de

Mozart, Schubert, Rachmaninov y Bruckner. A las 19'00, en *El fantasma de la ópera*, recital del tenor R. Vargas. A las 20'00, desde el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas, *Temporada de Ópera de Euroradio 1999-2000*. *Wintermärchen (Cuento de invierno)* de Boesmans, dirigida por A. Pappano.

REVISTAS

MELÓMANO

Número 40. Febrero, 2000.
825 pesetas

Melómano abre esta edición con una portada de lujo: Cristóbal Halffter explica cómo escribió su ópera *Don Quijote*, una obra en un solo acto en la que Cervantes es el protagonista. Además, el director de orquesta Pedro Halffter Caro afirma en una amplia entrevista que posiblemente se trate de la obra más importante de la música española del siglo XX, y la transcritora Isabel Urueña profundiza en los rasgos fundamentales de la misma. La soprano americana Jennifer Ringo habla de Poulenc y *La voz humana*, y el director de Radio Clásica, Rodolfo Gross, relata su vida al lado de la música. Curioso es el reportaje histórico sobre la tonadilla, y no menos interesante el de Albert Vilardell ¿Adónde va la ópera? La ópera del mes es *Rigoletto* de Verdi, un personaje que apasionó al autor.

AMADEUS

Número 82. Febrero, 2000.
1.250 pesetas

Con ocasión de la gira del violinista letón Gido Kremer, Amadeus presenta en este número un extenso perfil del músico, heterodoxo por su trayectoria, siempre al margen de etiquetas y clasificaciones y exigente por la perfección que avalan sus interpretaciones. Polifacético es también Ryuichi Sakamoto, quien habla de su ópera *Life* y su último disco, *BTTB*, mientras Tabea Zimmermann expresa su pasión por la viola. Se incluyen también un homenaje a Joaquín Rodrigo —un diálogo entre Ricardo Gallén y Cecilia Rodrigo recordando la maestría del compositor—, y una mirada hacia la música de Berlioz. Asimismo se analizan el mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la ópera y el arte de los sonidos a la luz de la filosofía en sendos reportajes. No falta el recuerdo hacia Ravi Shankar, que este mes cumplirá 80 años, regalando al público la música de su sitar. El compacto que se adjunta incluye lieder de Schumann por el barítono Andreas Schmidt. **A.F.**



El profesor José Fernández Vigo, del Hospital Oftalmológico Internacional, operando miopía con técnica lasik en un láser Excimer

LOS ÚLTIMOS AVANCES
EN CIRUGÍA OCULAR

UN BISTURÍ,
LLAMADO LÁSER

Técnicas láser en cirugía ocular. La oftalmología talla la córnea⁷⁶-
⁷⁸ "El enfoque adecuado", por Alfredo Domínguez, presidente
de la Sociedad Española de Oftalmología ⁷⁹ Inventos⁸⁰

MERCEDES RODRÍGUEZ

CIENCIA



TÉCNICAS DE INTERVENCIÓN CON LÁSER

LA OFTALMOLOGÍA TALLA



La intervención quirúrgica por la técnica lasik -previa separación de la capa superficial de la córnea- tiene una duración de entre tres a cinco minutos

MERCEDES RODRÍGUEZ

INTERVENCIONES CON LÁSER

Esculpir la córnea. Es el secreto de la técnica quirúrgica que está revolucionando la corrección de los trastornos visuales. Cincelar un tejido tan delicado es posible gracias a la introducción de un "bisturí" muy especial: el rayo láser. Sin ofrecer milagros, esta cirugía reduce drásticamente la dependencia de las gafas y lentillas. El presidente de la Sociedad Española de Oftalmología, Alfredo Domínguez, escribe sobre sus aplicaciones y resultados.

Mucha agua ha corrido desde que la oftalmología «vio» la luz, cuando el español José Ignacio Barraquer comenzó a actuar quirúrgicamente en la córnea a fin de corregir los defectos de la visión, a finales de los años 50. Con el tiempo, su «chispazo» intuitivo se demostró enormemente fecundo, siendo su último fruto el láser, algo que está revolucionando la corrección de la miopía, la hipermetropía y el astigmatismo, liberando a muchos pacientes de gafas y lentillas.

Esta revolución terapéutica ha sido posible, en primer lugar, por las características estructurales de estos trastornos. En los tres casos, la córnea, la lente más exterior del aparato óptico, presenta irregularidades que afectan a su funcionamiento. En la miopía, un grosor excesivo del ojo provoca una visión desenfocada en la distancia; en la hipermetropía, un tamaño demasiado pequeño del globo ocular ocasiona una visión borrosa de los objetos próximos; y en el astigmatismo, la curvatura anómala de la córnea determina que las cosas aparezcan borrosas a cualquier distancia.

Por ello, los oftalmólogos especularon que la modificación quirúrgica de esas irregularidades podría ofrecer algún beneficio. En un principio, optaron por corregirlas con los medios disponibles: el bisturí. Sin embargo, las incisiones practicadas eran demasiado imprecisas como para predecir sus resultados con certeza; y además formaban heridas debilitantes de la córnea.

La llegada del láser quirúrgico en los años 90 dio un vuelco completo a la situación. Mediante su manipulación se pudo «pulir» el te-

jido corneal con exactitud inaudita. Para hacerse una idea de su precisión repárese en que, mientras los cortes de un bisturí de diamante se miden en décimas de milímetro, la intervención del láser se mueve en un rango de milésimas de milímetro.

Con esta herramienta sutil se procede a aplanar la córnea en casos de miopía (por cada centésima de milímetro de tejido corneal eliminado, se corrige el defecto en una dioptría aproximadamente); curvarla mediante el «limado» periférico, en la hipermetropía; y, en pacientes con astigmatismo, aplanarla con un «pulido» en el centro y a curvarla con un «pulido» en el eje contrario.

De tres a cinco minutos

La intervención no demanda más de tres a cinco minutos, aseguran los expertos consultados, bastando con aplicar anestesia local para que resulte completamente indolora. Consiste en aplicar el láser sobre el tejido corneal, sea directamente (técnica PRK) o previa separación de la parte más superficial (disco corneal), a fin de bombardear con rayos el estroma, la región subyacente (técnica LASIK). Eliminadas las capas necesarias, el cirujano vuelve a colocar el disco como si fuera una tapa, que se adhiere sin requerir sutura.

La gente tiende a operarse de los dos ojos a la vez, aunque algunas clínicas dejan transcurrir una semana entre una y otra intervención. "A partir de ese momento se abre un período de recuperación de la visión, que puede durar desde unas horas hasta tres meses, según los casos", explica Juan Álvarez de Toledo, cirujano

LA CÓRNEA

INTERVENCIONES CON LÁSER

del Centro de Oftalmología Barraquer de Barcelona.

Lógicamente, la pertinencia de estas operaciones de «tallado» depende de que «el tejido corneal presente un espesor suficiente», explica José Fernández Vigo, director médico del Hospital Oftalmológico Internacional de Madrid. «En término medio, una córnea normal cuenta con unos 5,5 milímetros de grosor, y no conviene adelgazarla a menos de 3,8-4 milímetros», detalla.

En cuanto a los resultados, en miopes bajas y medias -hasta 12 dioptrías-, «son muy buenos, llegándose a eliminar todo el defecto», dice Fernández Vigo, quien cita la experiencia de «una paciente operada que no cabía en sí de la alegría de ducharse y poder ver ahora donde está el gel de baño». «En pacientes con 12 a 18 dioptrías puede quedar una miopía residual de entre dos y 4 dioptrías», prosigue. Para las miopías y las hipermetrías elevadas lo aconsejable es el implante de lentes intraoculares.

En hipermetropes «el láser ofrece efectos muy buenos en pacientes con cuatro dioptrías», prosigue el especialista, en tanto que en astigmatismo, «hasta 6 dioptrías se obtienen resultados aceptables; cuando los sujetos tienen más de seis dioptrías, ya no lo son tanto», agrega.

Tales limitaciones se dan si hay poco tejido corneal que pulir. Por ello, los cirujanos realizan una medición previa antes de indicar la cirugía más conveniente y estimar las posibilidades de éxito.

Una cosa que los oftalmólogos insisten en dejar claro concierne a los riesgos. «Toda cirugía presenta riesgos», advierte Álvarez de Toledo. Un riesgo común a cualquier operación es el de una infección severa, y la cirugía refractiva no se halla libre de él. Más específicos son la formación de una cicatriz opaca

«Sólo se da una infección severa por cada 3.000 operaciones, y de ellas apenas la quinta parte reviste carácter grave», afirma el cirujano oftalmológico Juan Álvarez de Toledo

en la córnea (algo así como una rayadura en una lente), que deriva en pérdida de agudeza visual (incapacidad de ver los detalles de las cosas), una secuela asociada a la técnica PRK; y el corte accidental del disco de córnea que, si no se une de forma satisfactoria, puede obligar a realizar un trasplante de córnea.

No es la panacea

También se registran complicaciones menores, como la subsistencia de pequeños descentramientos de la córnea debidas a la imprecisión del láser, y una tendencia a sufrir deslumbramientos nocturnos (los focos de los coches se ven más grandes de lo habitual).

¿Con qué frecuencia ocurren tales contratiempos? El especialista subraya que «los riesgos severos son extraordinariamente infrecuentes. Sólo se da una infección severa por cada 3.000 operaciones, y de ellas apenas la quinta parte reviste carácter grave». Más comunes son los trastornos menores. Según Fernández Vigo, un dos por ciento de los pacientes no quedan conformes con los resultados. Por eso «no aconsejamos estas cirugías a los perfeccionistas que quieren un éxito total», puntualiza.

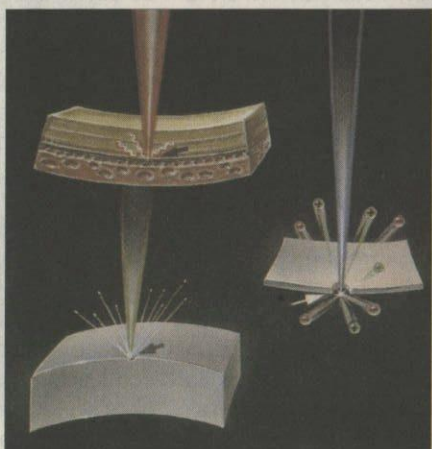
Las campañas de publicidad de los centros oftalmológicos, amplificadas por los medios de comunicación, hacen conveniente

MANCHAS VOLADORAS

Básicamente, el láser es un rayo de luz amplificada susceptible de enfocarse en puntos diminutos. El láser Excimer (el más empleado en la cirugía refractiva en España), se aplicaba en los años 80 a la fabricación de microchips de ordenador, hasta que alguien tuvo la brillante idea de aprovechar su extraordinaria precisión al tallado de la córnea.

Funciona por fotoablación, mediante una modalidad denominada «Flying Spots» («Manchas voladoras», en inglés). Ésta consiste en la proyección sobre la córnea de una «lluvia» de puntos luminosos guiados por ordenador. Mediante emisiones de luz ultravioleta se rompen las uniones inter e intramoleculares de la córnea, volatilizándose el tejido por capas muy finas hasta obtener el «tallado» requerido. El Excimer admite dos técnicas quirúrgicas, según se aplique el haz lumínico directamente sobre el epitelio (PRK) o se levante un disco de córnea (LASIK). Según José Fernández Vigo, cada técnica tiene sus indicaciones. «La segunda variante, una técnica más difícil, puede aplicarse a cualquier graduación, aunque debería ser obligatoria para las miopías superiores a cuatro dioptrías».

La primera, más sencilla, podría aplicarse a las refracciones moderadas (por debajo de cuatro), siempre de acuerdo al mismo especialista. Existen otros tipos de láser adecuados a cada cirugía oftalmológica: el de argón, reservado para desprendimientos de retina, glaucomas y tumores; y el Yag, aplicado en las intervenciones de cataratas.



Mecanismos de impacto de los láseres

precisar la indicación de esta cirugía. ¿Se trata, como se ha dejado entrever, de la hora de la liberación definitiva de gafas y lentillas, una especie de «café para todos» de tipo quirúrgico?

Con cautela, los especialistas previenen contra la tentación de creer que la cirugía láser representa la panacea. «La vista cansado o presbicia no puede corregirse con cirugía», advierte Ignacio Jiménez Alfaro, cirujano oftalmológico de la Fundación Jiménez Díaz, de Madrid. Tampoco se puede operar a las personas con la córnea dañada, añade Fernández Vigo. Ni se aconseja intervenir a los menores de 20 años de edad ni a los mayores de 60.

Además, «no es real afirmar que un paciente con 10 dioptrías de miopía no volverá a necesitar nunca las gafas, porque bien puede verse obligado a ponérselas para ver de noche», agrega Jiménez Alfaro. En resumidas cuentas, el láser no llevará a la bancarrota a los fabricantes de gafas y lentillas.

«Aquí el objetivo es disminuir la dependencia de las gafas», afirma este oftalmólogo, algo sumamente necesario para gente que por esa razón sufre problemas profesionales (miembros de las Fuerzas Armadas, deportistas, pilotos), o que manifiesta intolerancia a las prótesis visuales (alergia a las lentillas, por ejemplo). El otro colectivo que demanda la cirugía viene motivado por razones estéticas, especialmente las mujeres. De conjunto, la gente joven y con vida activa compone la mayoría de quienes acuden a los quirófanos oftalmológicos.

«En principio, hasta una miopía de apenas 0,75 dioptrías es operable», señala el cirujano de la clínica Barraquer, quien recuerda a una bailaora de flamenco que se sometió a la operación porque quería ver mejor cuando bailaba.

«La motivación del paciente resulta fundamental», remarca Fernández Vigo. «Una persona que soporta bien las gafas o las lentillas está poco motivada para pasar por el quirófano».

La cirugía láser no ha alcanzado todavía el máximo de sus posibilidades. Entre las previsiones de los oftalmólogos figura el diseño de un láser que actúe sobre el

EL ENFOQUE ADECUADO

estroma sin necesidad de levantar las capas superficiales de la córnea, y suprimir el riesgo de corte del disco corneal.

Igualmente se busca introducir láseres infrarrojos y de estado sólido, capaces de emitir energía de forma más constante, a fin de homogeneizar los resultados. En un plano más inmediato, destaca la llegada del «Eye Tracker» (seguidor del ojo, en inglés). Este dispositivo de luz infrarroja originado en la tecnología militar vigila la pupila durante la operación, y si el paciente se mueve, hace que el láser se desplace automáticamente, aumentando su eficacia.

Anillos corneales

También se prevé incorporar al instrumental quirúrgico la topografía corneal en tiempo real. Entonces se aplicará a cada paciente una ablación diseñada a la medida de su error de refracción, usando un haz de láser pequeño.

A las innovaciones se suman los anillos corneales, dos diminutos arcos de plástico que se insertan dentro de la córnea, cambiando la forma de su superficie y corrigiendo la visión. El grosor de los discos va de 0,25 a 0,45 mm (cuanto más gruesos son, mayor es el aplanamiento de la córnea). En trámite de aprobación ante la FDA estadounidense, esta prótesis presenta ventajas tales como su reversibilidad y una cirugía mínima; y la desventaja de que puede llegar a ser necesario reemplazarla conforme su portador envejece.

Por último, mencionar la introducción del láser infrarrojo, que puede abaratar las operaciones, un aspecto de gran interés, visto los precios de la medicina privada, que rondan entre 200.000 y 350.000 pesetas por ojo.

Contra este horizonte de avances, Álvarez de Toledo introduce una reflexión: «No olvidemos que la cirugía es el fracaso de la medicina. En esta materia, lo decisivo pasaría por prevenir la aparición de los defectos visuales, lo cual depende de su detección precoz, del mantenimiento de la higiene visual y, en última instancia, de averiguar el origen genético de tales defectos».

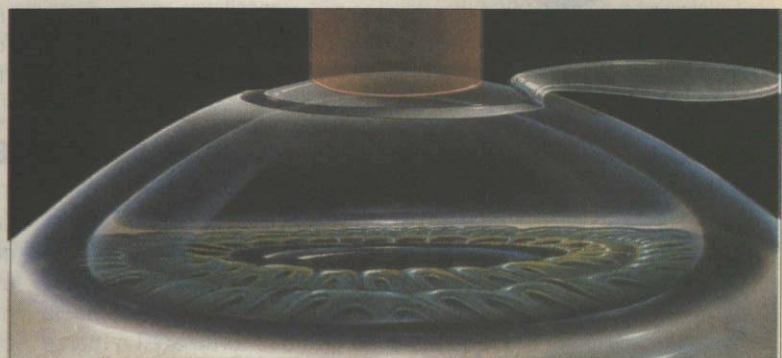
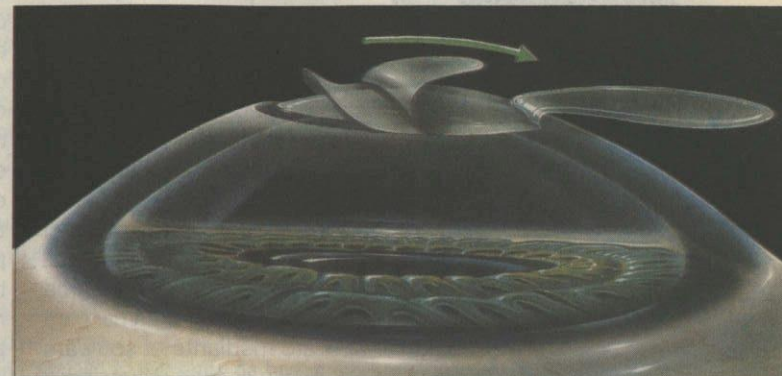
Pablo FRANCESCUTTI

La cirugía refractiva modifica la óptica del ojo, de la misma manera que hacen las gafas: ajustando el enfoque. Sin embargo, mientras las gafas, o lentes de contacto, lo hacen con lentes externas complementarias, la cirugía refractiva modifica las propias lentes del ojo para conseguir un enfoque adecuado. Por eso debería llamarse, coloquialmente, cirugía de las gafas.

El ojo tiene dos lentes principales: la córnea, con unas 42 dioptrías, y el cristalino, con unas 19 dioptrías. El cristalino puede ser sustituido (en la operación de cataratas) por una prótesis óptica, con su potencia modificada como para corregir también el defecto previo de refracción. La córnea puede ser tallada con láser, y así se pueden corregir: hipermetropías, astigmatismos o miopías dentro de ciertos límites particulares.

La investigación sobre esta cirugía empezó en el siglo XIX, pero su uso entra en la clínica habitual a partir de 1980, en lo que se refiere a la sustitución del cristalino cataratoso. A partir de 1994 para el LASIK, y desde 1998 se combina éste con lentes complementarias intraoculares (BIOP-TICS) para corrección de miopías por encima de 12 dioptrías. El refinamiento de estos procedimientos es constante y la contribución española considerable, especialmente destacable la de un español emigrado a Colombia y recientemente fallecido: José Ignacio Barraquer.

La cirugía refractiva actual disminuye con eficacia la dependencia de las gafas. Aunque el resultado de la operación sea una refracción no totalmente neutra en muchos de los casos operados, un resultado que esté por debajo de una dioptría de miopía, hipermetropía o astigmatismo, permite una visión muy adecuada para la mayor parte de las actividades diarias, y esa persona sólo tendrá que usar gafas para leer letra muy pequeña o para distinguir con nitidez objetos muy



Fases de la sección lamelar y tratamiento láser con la técnica lasik

distantes, por tanto el uso de gafas (de esa escasa graduación) será esporádico y la persona puede manejarse normalmente sin gafas.

Ello beneficia a los que pretenden acceder a profesiones con determinados requerimientos visuales, como militares, policías, vigilantes, bomberos, pilotos y conductores. También beneficia a los amantes del deporte (las gafas se empañan) y a los que han de mantener en su trabajo relación directa con los clientes o mantienen una vida social activa.

La cirugía refractiva, bien indicada, alcanza hoy muy buenos resultados en el 98% de los casos. Si la cirugía está mal indicada o es muy ambiciosa, puede salir bien, pero la proporción de buenos resultados disminuirá consecuentemente.

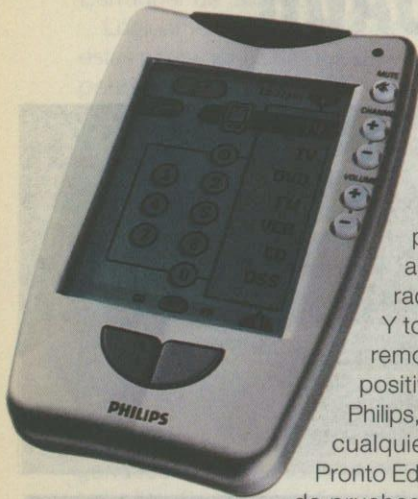
Pero aunque la indicación sea adecuada y su realización perfecta, puede haber complicaciones. La Sociedad Española de Oftalmología ha advertido que el LASIK (el procedimiento más empleado) «tiene riesgos, unos muy

graves pero muy excepcionales»; otros muy leves, como pequeños defectos de la refracción final o deslumbramientos moderados, que en la gran mayoría de los casos el paciente acepta bien.

Pero en alrededor del 2% de los casos bien operados, se producen complicaciones que resultan en una calidad de visión peor de la que tenían con gafas antes de operarse. Ello se debe a multitud de complicaciones posibles entre las que se pueden mencionar: descentramientos o cicatrices anómalas con astigmatismo irregular, fallos temporáneos de los aparatos, aparición de pliegues en el casquete corneal, inflamación intraestromal postoperatoria, epitelización interfacial, ectasias, deslumbramientos importantes por las noches, etc. La gran mayoría de las personas operadas están enormemente satisfechas, pero a unos pocos les ha tocado entrar en el porcentaje inexorable de complicaciones y eso debe saberse.

Alfredo DOMÍNGUEZ

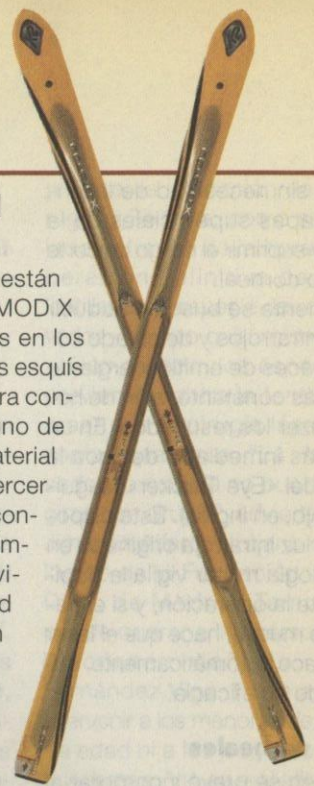
MANDO INTEGRADOR



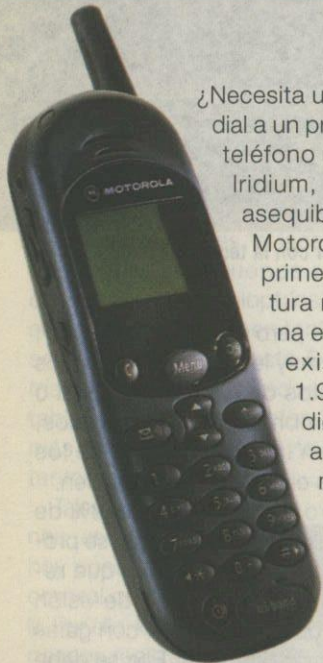
Se acabaron los mandos a distancia para cada aparato. El Pronto de Philips es una pantalla táctil mediante la que se pueden controlar todos los sistemas que admiten comandos por infrarrojos, desde la televisión al DVD, pasando por el vídeo, la radio o el equipo de música digital. Y todo en un sólo mando de control remoto. No es necesario que los dispositivos electrónicos sean de marca Philips, porque se puede programar para cualquier aparato mediante el software Pronto Edit. Su diseño es fruto de una serie de pruebas realizadas con usuarios reales así como de estudios de investigación sobre el comportamiento humano. Para adquirirlo, consultar el web www.philips.com.

ESQUÍ CON SUSPENSIÓN

Los aficionados al mundo del esquí están de enhorabuena. Los esquís K2'S MOD X quitarán un alto índice de problemas en los descenso peligrosos. Son los primeros esquís que tienen dos puntos neurálgicos para concentrar los impactos con la nieve –uno de madera y el otro fabricado con un material elástico–, de tal modo que llegan a ejercer el mismo efecto de una suspensión controlada. De esta forma se evitan los impactos potentes con el suelo y las vibraciones en la punta. Esta novedad resulta muy útil para las rutas con un peligro excesivo favoreciendo unos niveles aceptables de seguridad. Muy recomendable también para los principiantes. Para adquirirlos, consultar la dirección www.k2.com.



MÓVIL MUNDIAL



¿Necesita un teléfono móvil con cobertura mundial a un precio asequible? Hasta ahora, el único teléfono móvil con cobertura mundial era el Iridium, cuyo precio y tamaño sólo lo hacía asequible a las grandes fortunas. La marca Motorola ha desarrollado recientemente el primer móvil de uso doméstico con cobertura mundial. El Timeport Triband funciona en cualquiera de las frecuencias GSM existentes –900MHz, 1.800MHz y 1.900MHz–. Su tamaño es de apenas diez centímetros de alto por cinco de ancho y en su software se pueden almacenar los datos de escritorio del PC, así como grabaciones en audio. La batería tiene una capacidad para 120 minutos de conversación y 40 horas en estado de espera. El precio depende del proveedor.

BICI ULTRALIGERA

Lo último en diseño de bicicletas para montaña es el chasis desarrollado por Cannondale. El material usado para su fabricación es el magnesio, que está recubierto con fibra de carbono, lo que convierte a esta bicicleta en la más ligera del mercado, con un peso de apenas 25 libras. Pero quizá el accesorio más innovador y desarrollado es el manillar con una amortiguación denominada Headshock Lefty, que resiste los golpes violentos y senderos demasiado irregulares o empedrados. Su precio es de 2.200 dólares (aproximadamente 350.000 pesetas) y se puede adquirir en www.cannondale.com.



ENFOCAR CON EL OJO



Canon lo pone cada vez más fácil. Las figuras moviéndose o los colores mezclados no se resistirán al foco de la Canon Elan IIE. El Eye Controlled Focus enfoca con nitidez la zona en que la pupila posa su mirada. Esto permite una gran libertad en las fotos rápidas, ya que no será necesario centrarlas para que el objeto tenga el enfoque perfecto, sino que allá donde se mire será donde el enfoque automático se concentre. Más información en www.canon.com.

ASPIRADOR ULTIMA GENERACIÓN

La robótica se desarrolla a una velocidad vertiginosa. No es la primera vez que un grupo de ingenieros diseña un robot-aspirador, como es el caso del Eureka Robot Vac, pero la novedad de este aparato reside en su tamaño y diseño. Con poner en marcha el robot, se puede abandonar la habitación con la seguridad de que en una hora habrá quedado limpia. Con un diámetro de 15 pulgadas, el prototipo localiza el perímetro del área siguiendo el curso de las paredes. Se comercializará dentro de unos años. www.eureka.com.



CONVOCADOS

POESÍA

VIII Certamen Internacional Gabriel Celaya

Dotado con 500.000 pesetas, diploma y publicación de la obra, podrán participar poetas de cualquier nacionalidad con trabajos originales e inéditos, escritos en lengua castellana y de una extensión mínima de quinientos versos y máxima de setecientos. Se enviará un solo ejemplar debidamente encuadrado y de tema libre. Los trabajos no irán firmados y se presentarán con un título acompañados de sobre cerrado en el que se incluirá el título de la obra, nombre, apellidos, dirección y teléfono del autor, además de una breve reseña biográfica y fotocopia del DNI. Los originales se remitirán antes del 31 de marzo a: Casa Municipal de Cultura. Pza. de la Victoria, 2. 23650 Torredonjimeno (Jaén). (tel: 953 57 22 02).

RELATO

Premio de Literatura Sial 2000

La obra ganadora será publicada en ediciones Sial y se obsequiará al autor con una escultura de bronce conmemorativa. Podrán participar en el certamen escritores de cualquier nacionalidad y edad con obras inéditas escritas en cualquiera de los idiomas oficiales de España. Los relatos, de tema y estilo libres, tendrán una extensión de entre cinco y veinticinco folios, y se presentarán por triplicado, cosidos o encuadrados y bajo plica. Éstos se remitirán por correo certificado, antes del 2 de marzo, a Sial Ediciones, c/ Bravo Murillo 123, 28020 Madrid. (tel/fax: 91 535 41 13).

ENSAYO

Premio de ensayo Sial 2000

Se establece un premio consistente en la publicación de la obra por Sial ediciones y una escultura de bronce conmemorativa. Podrán participar en este certamen autores de cualquier nacionalidad y edad con obras inéditas escritas en cualquiera de los idiomas oficiales de España. Éstas, de tema y estilo libres, podrán estar compuestas por un ensayo temático o un con-

junto de artículos. Los trabajos se presentarán por triplicado, cosidos o encuadrados y bajo plica. Y se enviarán por correo certificado, antes del 2 de marzo, a: Ediciones Sial, c/ Bravo Murillo, 123, 28020 Madrid. (tel/fax: 91 535 41 13).

PERIODISMO

Premio González Ruano

Dotado con dos millones de pesetas y una escultura original de Venancio Blanco, podrán participar todos los escritores que presenten un artículo que haya sido publicado durante 1999 en cualquier periódico o revista española. El tema de los artículos es de libre elección y el jurado estimará la calidad literaria y el reflejo de algún aspecto de la realidad viva de nuestro tiempo. Los trabajos —uno por autor, original del diario o revista del artículo publicado— irán acompañados del nombre o seudónimo habitual y domicilio del autor, teléfono de contacto, lugar, fecha y título de la publicación y breve currículum vitae. Deberán remitirse antes del 6 de marzo a la siguiente dirección: "Premio González Ruano de Periodismo", c/Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Avda. General Perón 40, portal D-4ª planta, 28020 Madrid (tel: 91 581 14 10).

PINTURA

Premio Artejiloca

La obra o proyecto estarán diseñados expresamente para las Minas de Ojos Negros, y podrán presentarse en cualquier disciplina de las Artes Plásticas que el autor o autores elijan (escultura, land-art, performance, instalaciones, arquitectura). Para solicitar información sobre los distintos aspectos de la explotación minera hay varios medios (Asociación Artejiloca, Apdo. 15 de Monreal del Campo 44300, Teruel; Diego Arribas, tel.: 617-258.623; en la web <http://pagina.de/minasojosnegros>), así como un dossier informativo para consulta en la Asociación Cultural CRUCE (91 528 77 83). La documentación, que se presentará en Artejiloca o se remitirá por correo antes del 4 de marzo, deberá incluir un currículum del

artista, dibujos, maquetas, fotografías, tiempo estimado para su realización, necesidades de materiales, medios técnicos y humanos, presupuesto estimado y tiempo para su ejecución. Los cinco artistas seleccionados dispondrán de alojamiento y manutención gratuitos durante las fechas de realización del proyecto: del 15 al 27 de abril.

III Premio de Instalación Fundación Ángel Orensanz, Nueva York

La Fundación Ángel Orensanz de Nueva York convoca el Premio de Arte de Instalación. Se valorarán la innovación y la creatividad, aspectos que caracterizarán la fachada de un edificio histórico de Manhattan diseñado en 1850, en el 142 Norfolk St. Las propuestas deberán incluir una memoria y otros rasgos que expliquen la idea. Las obras de los dos ganadores se proyectarán mediante diapositivas y vídeo en la fachada del edificio durante tres semanas. Para la participación en el proyecto deberá enviarse, antes del 1 de mayo, una carta acompañada de cheque o resguardo de giro postal de veinticinco dólares, a la Fundación Ángel Orensanz, Centro de las Artes, 172 Norfolk St, Nueva York 10002 (Estados Unidos). Tel.: 00 212-7800175.

FOTOGRAFÍA

Premio FOTOSAAB

El Premio FOTOSAAB abre su tercera edición a todos los fotógrafos aficionados y profesionales residentes en España. El tema es el Mundo Saab: las personas, sus vehículos, la marca, la empresa o cualquier otro aspecto, dejando libertad a la forma de aproximarse al tema y a la técnica utilizada. Se valorarán aquellas fotografías que recojan las características más relevantes de Saab y de sus vehículos, la personalidad, la exclusividad de la marca, así como su integración en un entorno que refleje la idiosincrasia de sus propietarios. Se concederán tres premios —500.000, 250.000 y 125.000 pesetas—, diez accésit, que percibirán

75.000 pesetas, y 35 fotografías seleccionadas que participarán en la exposición, las cuales serán premiadas con 25.000 pesetas. Asimismo, se entregará un premio dirigido a los propietarios de vehículos de marca, y que consiste en un viaje a Suecia para dos personas. Los participantes podrán entregar un máximo de tres obras de 30x40 hasta el 10 de abril en las oficinas de la organización: c/Ayala 4, 7º izqda. Madrid 28001 (tel.: 91 435 23 96).

TEATRO

II Premio de textos dramáticos Jovellanos

Dotado con 500.000 pesetas y la publicación de la obra, podrán concurrir todos los autores que lo deseen con cuantas obras, en castellano, quieran presentar. Deberán ser inéditas, no premiadas en ningún otro concurso ni estrenadas en ningún teatro, y con una extensión que sea análoga al tiempo de representación estándar: entre hora y cuarto y dos horas. Los textos se presentarán con indicación de título y un lema, dentro de un sobre en el que se especifique el mismo título y lema y la indicación "Para el Premio de Teatro Jovellanos". Además del texto cuadruplicado, se incluirá otro sobre cerrado con idéntico lema que contendrá una fotocopia del DNI, una ficha de inscripción con los datos personales y una breve reseña biográfica. El periodo de admisión se cerrará el 1 de marzo, y la documentación deberá ser remitida a la sede de la E.M.A.M Teatro Municipal Jovellanos: c/Casimiro Velasco 23, Gijón 33201 (tel: 985 17 24 09).

Convocatoria Internacional de textos breves La Casona

El Centre de Formació i Investigació Teatral La Casona de Barcelona i La Casona Produccions convocan este certamen internacional con la intención de llevar a escena los textos seleccionados durante las próximas temporadas (2000-2003). Las obras, de tema libre y un máximo de seis personajes, tendrán una duración de entre 30

y 35 minutos. Éstas escritas en castellano o catalán, no deberán ser necesariamente inéditas. Los originales se presentarán por duplicado con los datos del autor en La Casona Produccions, c/Burgos, 55. 08014 Barcelona. El plazo finaliza a finales de abril. (tel: 934 226 922, e-mail: info@lacasona.es).

MÚSICA

VIII Concurso de Piano Club Rotaract de Mallorca

Podrán participar todos los estudiantes de piano que no superen los veintitrés años en la categoría A, cuyo ganador recibirá 300.000 pesetas y un viaje a Viena para dos personas, el segundo premiado 150.000 pesetas y el finalista 50.000. Para la categoría B se establece una edad máxima de dieciséis años, y los premios se repartirán de la siguiente forma: 50.000 pesetas para el ganador, 35.000 para el segundo y 25.000 para el tercer premiado. Asimismo, habrá dos premios especiales de 100.000 y 50.000 pesetas para cada categoría. El plazo de inscripción finaliza el 1 de marzo de 2000. Para más información: 607 66 96 92 (Margarita).

INVESTIGACIÓN

XIII Premio de Estudios Cervantinos 2000

Con el fin de fomentar el conocimiento y estudio de la obra de Cervantes, la Sociedad Cervantina convoca su XIII Premio anual de Estudios Cervantinos dotado con 250.000 pesetas y diploma al mejor trabajo inédito de la obra de Miguel de Cervantes, ya sea de carácter filológico, histórico o ensayístico. Podrán concurrir autores de cualquier nacionalidad que no sobrepasen los 30 años que presenten un texto escrito en castellano y con una extensión entre 40 y 100 páginas mecanografiadas. En la primera página del original figurarán nombre y apellidos del autor, fecha de nacimiento, dirección postal completa y número de teléfono. Los textos se presentarán por quintuplicado antes del 21 de marzo en la Sociedad Cervantina: c/Atocha 87, Madrid 28012 (tel: 91 420 34 37).

NERUDA, EL 27 AMERICANO



Neruda se metaforiza en todo lo creado por la naturaleza y por el hombre: la llave de tuercas, el reloj parado, los trenes dormidos, los ríos que llevan muertos

La revolución poética de Pablo Neruda consiste en que, por primera vez, el poeta va de las cosas a los sentimientos, y no de los sentimientos a las cosas, como los clásicos. Cuando un poeta clásico —aunque sea de ahora mismo— principia cantando la rosa, ya sabemos que más que en la rosa está pensando en su amada o en su alma. Neruda, por el contrario, empieza por inmiscuirse en una enumeración caótica de cosas, de las cuales emergerá tardíamente el poeta como el sonámbulo o el clochard de todo ese mundo lóbrego.

No puede decirse que Neruda sea un poeta sin intimidad, sino que, como buen marxista nato —de mucho antes de conocer a Marx— sabe que las cosas son anteriores al hombre y sólo al final hace emerger un hombre en el poema, con lo que el material enumerado —herramientas, esponjas, cirios— viene a ser metáfora de un alma abrumada y adumbrada. Neruda llega a España coincidiendo con la herborización del 27, y deja atrás su modernismo austral y salvaje (salvaje hubiera sido para Rubén), por hacerse surrealista en Madrid, por la fuerte influencia gongorino/surrealista del grupo que le acoge.

Después se traslada a Asia, como poeta/diplomático (todos los americanos lo son), y en la soledad de la India escribe su memorable *Residencia en la tierra*, que luego hizo mal en mezclar con otras *Residencias*, creando confusión bibliográfica. *Residencia en la tierra* es un libro único en el surrealismo y único en la poesía en castellano. Pero no único a la manera hostil de algunas obras maestras, sino único y repartido, influyente, creador de una nueva manera de adjetivar, de mirar el mundo, de hablar de uno mismo mediante un romanticismo de taller abandonado que poco tiene que ver con arpas y arpegios.

“Como cenizas, como mares [poblándose, en la sumergida lentitud, en lo [informe...”

Neruda, como su primer maestro, Whitman, descubre el valor de las cosas en sí, aprende la mirada de las cosas, el mirar las cosas que nos miran, y eso es la fenómeno

logía, inesperado punto de partida para los poetas del XX, que dejan, los mejores, de hablar incesante y cotorreramente de sí mismos. Rimbaud es un precursor en eso, y Dylan Thomas otro. Pero Neruda lo lleva más lejos que nadie y nos enseña que hablar del mundo circundante, desde la tabla de lavar al cuchillo de cocina, es hablar de lo más profundo de uno mismo, que suele estar muy a flor de alma.

Juan Ramón Jiménez, que tanto se cabrearía con Neruda, sólo por existir, le llama “gran mal poeta”, pero en el fondo está haciendo lo mismo. JRJ habla siempre de sí, metaforizándose en una santísima trinidad: la flor, el pájaro, la hoja. Neruda se metaforiza en todo lo creado por la naturaleza y por el hombre: la llave de tuercas, el reloj parado, los trenes dormidos, los ríos que llevan muertos, la ropa de las sastrerías, el agua con ceniza, la flor de mármol de las losas. De todo esto resulta, naturalmente, una obra que ya desborda el simbolismo juanramoniano para entrar en pleno siglo XX.

Así, Neruda puede volver del surrealismo teniendo ya el secreto de las cosas, y de las palabras, que también son cosas, y se hace comunista, no sólo por el sentido de la justicia, sino porque el comunismo es una ideología que se explica con las cosas —la moneda, el pico y la pala, las botas, la cerveza, el fusil, el hijo— y entonces la entiende muy bien. Eso él lo puede cantar y defender. Lo que no habría podido es cantar a Marx con dignidad literaria, y cuando lo hizo con Lenin habla más de un burgués revolucionario que de un mito. Neruda no es poeta de mitos, sino que necesita temporalizar las cosas para entenderlas. Y así es como llegaría en su *Canto general* a hacer la épica de la lírica, o a la inversa, no explicando revoluciones sino contando cosas, hombres, días.

Llegado a esa *summa* grandiosa de las *Odas elementales*, nos explica sin ningún didactismo que cada cosa o animal tiene su sitio en la creación, desde el erizo al serrucho. Libro que hubiera fascinado a Marx, pues supone un ordenamiento lírico y práctico del mundo

que explica cómo todo se ha hecho a sí mismo, y lo explica sin ninguna pedagogía, sino ordenando los nombres según el hallazgo de cada hora. Es lamentable cómo nuestros poetas sociales de los años 40/50 trataron de hacer poesía del trabajo y la realidad sin encontrar la fórmula, cuando la tenían ahí a mano, en Pablo Neruda, al que tampoco era necesario copiar literalmente, claro.

Todo esto nos permite releer a Neruda como lo más rico y variado que ha dado el XX en castellano (recordemos *Barcarola*). En la adolescencia compré en Valladolid, como otros libros que he contado aquí, la *Residencia* de Neruda, también a veinte duros, que eran los únicos que tenía. Hoy no dudo en afirmar que, con Quevedo y Ramón, es el escritor que más me ha enriquecido y abundado en toda mi vida. (Él a su vez confiesa que viene de Quevedo).

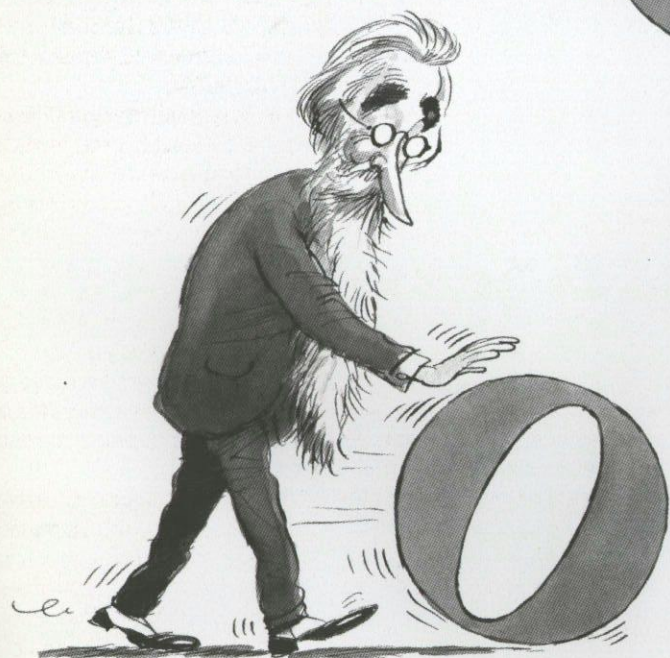
Así, la poesía del siglo XX ha sido poesía de las cosas, mirada al mundo, poema de lo vivo cercano, hasta que del poema surge el propio yo, inesperado y metaforizado. Y si no surge, tampoco hace falta. Algo de esto hay en Eliot y Pound. Juan Ramón lo descubre y lo intenta en Nueva York. No ya el juego surrealista sino el esperar que las cosas nos miren a los ojos, y no digamos el pez o el reno, el gato o la cabra.

El poeta nerudiano no se asoma al mundo, sino que espera a que el mundo se asome a él, y entonces escribe. Ya hemos dado los nombres de los protagonistas de esta nueva aventura lírica y conocedora. Después de ellos no se ha inventado nada. Todavía los pro-sistas norteamericanos, desde Ford a Bergman, utilizan y esperan esa mirada de las cosas para ponerse a escribir. Así hemos acabado de una sola vez con el laberinto surrealista y con el espiritualismo clasicista. Seguramente el científico también espera a que la célula le mire. Es el único descubrimiento posible. “Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo”. Pues eso.

Francisco UMBRAL

Más Teatro en el

20



Otro milenio a escena



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Ajuntament  de Barcelona

Institut de
cultura .



fundación autor



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

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

que no me permitan llegar a t

Telefonica
MoviStar

Acortamos distancias. Acercamos personas.

