

EL CULTURAL

27 de febrero-4 de marzo de 2000



33 IDEAS PARA EL MINISTERIO DE CULTURA

EL MUNDO

"Pintura i representació.
Delta de l'Ebre", por Perejaume

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

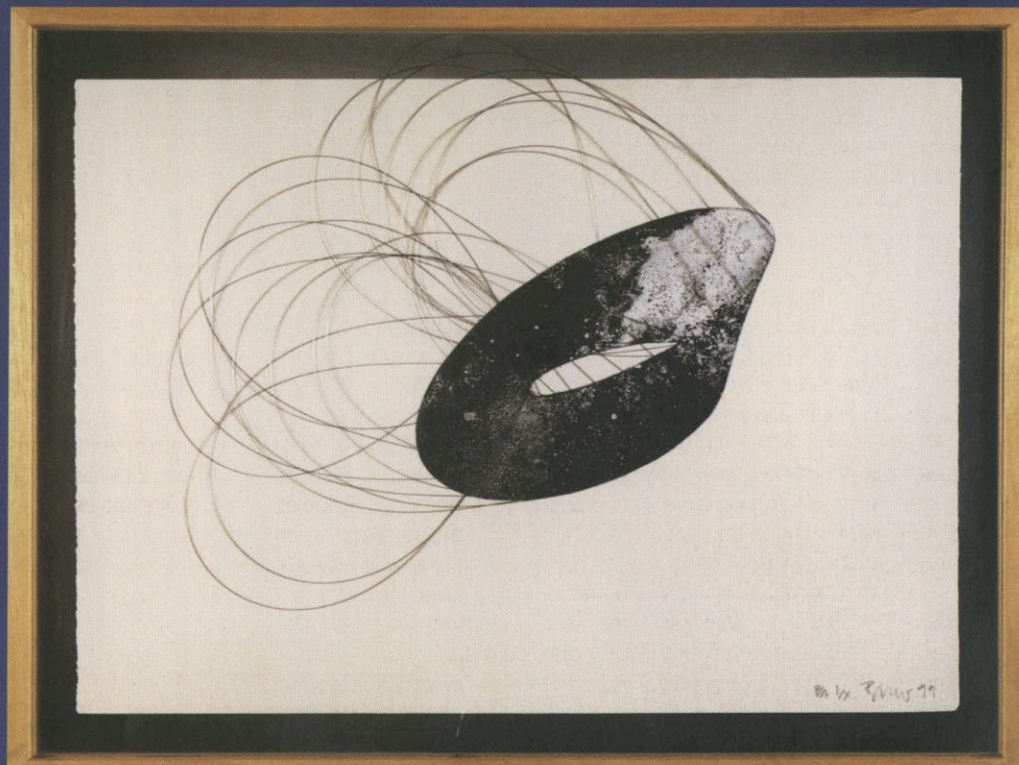
CALCOGRAFÍA NACIONAL, Madrid
febrero / marzo del 2000

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



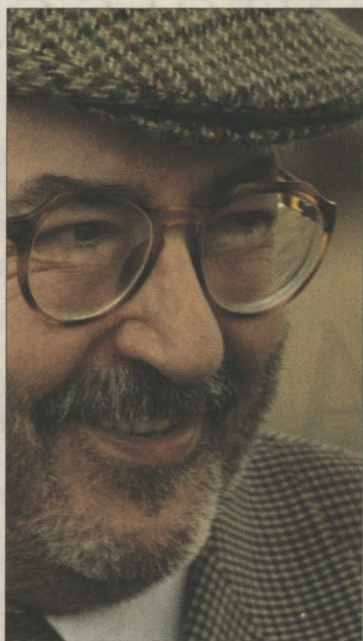
Blanca Muñoz. "Nueva geometría en la nebulosa de Orión". Premio Nacional de Grabado 1999.



PHILIP MORRIS COMPANIES INC.
NEW YORK

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

TIEMPO DE OLIVOS



J. GARCIA VALLE

Es tiempo de olivos, de olivares y olivareros. Hasta donde alcanza la vista se vareañ olivos, esos árboles y arbustos que inspiran al Nobel caribeño Walcott: "Tierra roja y cruda, los muñones de olivo, verde oliva y plata, atormentados olivos".

El rito, cavar olivos, estallar olivos, escamondar, limpiar olivos, vareañ, golpear olivos con varas de brezo. No veo que mis vecinos alcarreños obtengan grandes beneficios económicos de este trabajo, pero manda el respeto sacramental a la tierra, al sagrado olivo. "Hazme pobre en madera —dice el proverbio marroquí—, te haré rico en aceite. Acaríciame, no me pegues, si quieres otra vez mis frutos. Pódame mucho, abóname bien, si no deja que otro lo haga". Para Unamuno la línea divisoria pasaba por el río Loira: "Al sur de la frontera viven hombres pequeños y morenos que cocinan con aceite de oliva y son dioses. Al norte habitan hombres rubios que cocinan con mantequilla y son esquimales". ¿Cómo explicar esa sacralidad, esa carnalidad que une al olivarero con el árbol mágico, delicado y sublime?

Es más una civilización que un árbol, el árbol de los dioses. Una paloma llegó hasta el Arca de Noé con una rama de olivo en el pico. Fue el primer árbol que brotó tras la cólera de Dios, el primero que floreció para celebrar la alianza renovada del cielo y la tierra, el reino de la paz y el fin del diluvio. "El tiempo de la paz universal se acerca —escribe Shakespeare en "Antonio y Cleopatra"— para probar que ése será un día de prosperidad, todos los rincones mostrarán la rama de olivo".

No tiene el olivo la prestancia de la haya o la majestad del roble o el arce, sus frutos son menos espectaculares que los de la higuera o la paloma datilera, pero es alimento, perfume, ungüento para los más diversos males, para la salud y la belleza, para mantener el fuego del hogar. Ha sido el árbol pintado por Van Gogh o Renoir, cantado por Homero, por Sófocles hace veinticinco siglos: "Aquí crece un árbol bendito, ignorado en Asia, un árbol indomable, inmortal, alimento de nuestras vidas, el olivo de hojas de plata".

Es tiempo de cosecha. El humo de las fogatas se eleva sobre estos valles y cerros de la Alcarria. La luz es diáfana, el aire terso. Se escuchan las voces de los vareañadores, sus risas, sus canciones. Para Federico los olivos "están cargados de gritos". Los hay que son contemporáneos de Cristo. Son ocho, que los he contado, los que se conservan en Jerusalén, en el monte de los Olivos. A los austriacos, tras su derrota ante Felipe V, se les ocurrió, además de destruir los edificios políticos y militares que hallaron a su paso, arrancar y quemar olivos. Tan sólo aquí, en Guadalajara arrancaron

Cuenta Saramago que antes de morir su abuelo quiso abrazarse a los árboles que le rodearon en vida. También el Nobel japonés Kenzaburo Oé tiene la costumbre de abrazarse a los árboles

y quemaron más de seiscientos mil olivos.

Entre los olivos los cortijos blancos de Machado, sobre el olivar "hay un cielo hundido" de Hernández. Su color era el de los ojos de la diosa Atenea. Ha resistido destrucciones, siglos e invasiones. Se cuenta que volvió a florecer al día siguiente del incendio de Atenas por los persas. Cumplidos sus doce trabajos, Hércules se llevó en su carro plantas de olivo al Olimpo. En Getsemaní (que en hebreo significa almazara, molino de aceite) comenzó la Pasión. Con uno de estos árboles construyeron la cruz del Gólgota.

Añosos olivos, oscuros encinares, alamedas de chopos, "el galgo de los árboles" los llamaba Ortega y Gasset. Los árboles: hemos leído en Tagore que el árbol regala la madera para el asa del hacha que lo derribará un día. "Una flor quiere a veces ser un brazo potente, escribe Aleixandre, pero nunca veréis que un árbol quiera ser otra cosa". Cuenta Saramago que antes de morir su abuelo quiso abrazarse a los árboles que le rodearon en vida. También el Nobel japonés Kenzaburo Oé tiene la costumbre de abrazarse a los árboles. El autillo se echa a dormir en el hueco del olivo. ¿Será el pájaro preferido por el árbol mágico?. Un día le preguntaron a William Faulkner en qué clase de pájaro le gustaría reencarnarse: "En un águila ratonera —repuso el Nobel—. Nadie la odia, nadie la envidia, nadie la necesita. Nadie la moles-

ta y come de todo". Baudelaire hubiera elegido el gato, como Hemingway, que reunió a decenas de ellos en Finca Vigia; Schiller el ruiseñor; Blake el tigre, como Borges; Allan Poe al cuervo; Colette la gata; Montale la abubilla; Shelley la alondra; Dickens el grillo; Rilke la pantera; Keats el ruiseñor.

El helenista francés Lacarriere ve en el olivo, del que han contado setecientas cincuenta y dos clases, el tributo "de la paciencia y la imaginación". Es el árbol de las tres generaciones: el abuelo lo planta, el hijo lo poda y el nieto recoge el fruto. No es sólo el árbol del tiempo, de los dioses, de la iniciación, de la sabiduría, sino el árbol de una luz que ilumina el mundo y la noche de los hombres. Uno se siente feliz, como en casa en la geografía del olivar. El olivo afinado por el viento evoca las siluetas de los gnomos o de faunos sorprendidos en plena metamorfosis. Hay que ver y palpar los inmortales olivos de Grecia, en Delfos, por ejemplo: una oleada de plata desciende hacia el mar. Le gusta al viajero sentarse al pie de los añosos olivos griegos para disfrutar de su sombra, para atrapar los secretos del paisaje, de los espíritus de la tierra, las vibraciones del suelo. Nos inspiran piedad, amor, devoción, hermandad. Más tarde llegará el aceite o la aceituna al martini seco de Luis Buñuel.

Manuel LEGUINECHE

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

PRIMERA PALABRA, POR MANUEL LEGUINECHE **3** EL MUNDO DE LA CULTURA
 TOMA LA PALABRA: TREINTA Y TRES IDEAS PARA EL FUTURO MINISTRO DE CULTURA
6-11 LETRAS ENRIQUE VILA-MATAS: BARTLEBY Y COMPAÑÍA **15**
 TORCUATO LUCA DE TENA: POEMAS INÉDITOS **16** TINO BARRIUSO: QUE ASEDIA
 EL MAR **17** VALENTÍ PUIG: PRIMERA FUGA **18** JUAN GOYTISOLO:
 CARAJICOMEDIA **19** PAULO COELHO: VERONIKA DECIDE MORIR **20** ANTONIO
 BURGOS: CURRO ROMERO **21** DESCARTES, HOY **22-23** ÚLTIMA PALABRA:
 ANTONIO COLINAS **28** **ARTE** PELLO IRAZU **30-31** MAURIZIO
 MOCHETTI **32** LA SINGULARIDAD DE REDONDELA **33** PETER HALLEY **35** LA
 IDENTIDAD DE LAS COLONIAS PERDIDAS **37** SALÓN INTERNACIONAL DE
 FOTOGRAFÍA **38-39** "LA COLUMNA SIN FIN", DE BRANCUSI **42-43** LA IMAGEN
 DE CRISTO EN LA NATIONAL GALLERY **44-46** **TEATRO** FEDERICO
 DEL BARRIO PRESENTA "¿QUÉ? NADA" **50-51** ENTREVISTA CON JOSÉ LUIS
 ALONSO DE SANTOS **50-53** PEPÓN NIETO Y SANTIAGO RAMOS ESTREAN
 "SHARE 38" **54** **CINE** CRÍTICOS VERSUS DIRECTORES **56-59** "MAGNOLIA",
 LA BELLEZA DE LA DINÁMICA, POR SERGI SÁNCHEZ **60-61** LAS CARAS DE ELIA
 KAZAN, POR EFRÉN CUEVAS **62-63** "MIS VACACIONES", UN LARGO Y CÁLIDO
 VERANO **64** **MÚSICA** MÚSICA Y MÍSTICA EN BARCELONA **66**
 MOZART EN GRANADA **67** ALFONSO AIJÓN, 30 AÑOS DE IBERMÚSICA **68-69**
 JAZZ EN TARRASA **70-71** RAMÓN BARCE, ACADÉMICO DE BELLAS ARTES **72**
 DISCOS **73** RADIO Y TV **74** **CIENCIA** MARIANO BARBACID,
 "BIOCHIPS" EN LA LUCHA CONTRA EL CÁNCER **76-78** INVENTOS **79** ENSAYOS
 SOBRE CIENCIA Y SOCIEDAD **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. Camero, D. Castro, P. Castro, J. L. Clemente, A. Colinas, C. Cuevas, D. Doncel, L. Fernández, J. Gállego, J. L. Gallero, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Á. Guibert, J. A. Gurpequi, B. Hernanz, F. Iwasaki, L. G. Iberni,

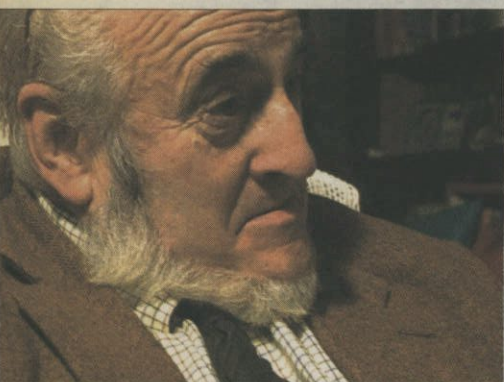
R. L. Blanco, J. Marco, J. Marín-Medina, J. L. Molinuevo, J. Muñoz, M. Navarro, B. Palomo, J. M. Parreño, J. L. Pérez de Arteaga, R. Piña, D. Plácido, G. Robles, S. Sánchez, L. Santana, C. Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, L. Suffield, G. Solana, J. Vidal, D. Villanueva, y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

Edita Prensa Europea S.A. (Josefa Valcárcel, 42. 28027 Madrid)
 EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

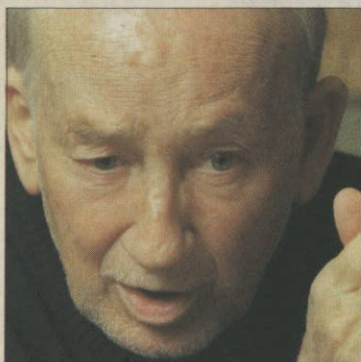
Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

TREINTA Y TRES IDEAS

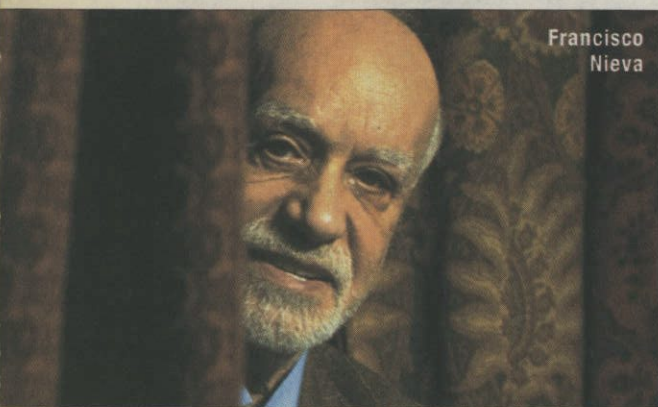
Dinamita piden unos. Otros, dinero. Subvenciones. Desgravación fiscal. Ayudas a la creación. Los menos, educación, independencia. Aunque, como explica Marsillach en estas páginas, la Cultura la hacen los ciudadanos y no los ministros, EL CULTURAL ha convocado a treinta y tres figuras del mundo de la literatura, el arte, la música, el cine, el teatro y la ciencia para que den ideas, propongan y exijan al futuro responsable del Ministerio. Son treinta y tres nombres a tener en cuenta, venga quien venga, opiniones cualificadas que merecen escucharse, especialmente ahora que en el fragor de la campaña electoral todo parece quedar en buenas palabras y mejores intenciones.



Álvaro Pombo



Adolfo Marsillach



Francisco Nieva

ÁLVARO POMBO

Escritor

Tengo la impresión de que el Ministerio de Cultura es el que administra los objetos ya hechos: la gran música, el gran arte, la industria cinematográfica, la literatura ya publicada. Es un Ministerio que presupone un público ya educado, una producción ya acabada. Es el Ministerio de la posproducción. Su asunto es la administración de lo sobrevenido y corre el peligro de ser un Ministerio de Propaganda camuflada o un Ministerio de Relaciones Públicas y por lo tanto un Ministerio de la apariencia y no de la realidad. La realidad es la educación y la producción de todas esas obras que llamamos cultura que recibe un público ya educado. Me parece que el Ministerio de Cultura debería depender como Secretaría General, o algo así, del de Educación, que es el importante.

GREGORIO SALVADOR

Académico

El contenido de la palabra cultura ha ensanchado de tal modo los límites que actualmente cabe dentro de ella casi cualquier cosa, y el peligro de la dispersión para un Ministerio con ese nombre es evidente. Por eso convendría precisar su función más acuciente con un adjetivo. España ha sido el origen de una de las pocas culturas con extensión y relieve universales, la llamada cultura hispánica, y la conjunción y colaboración cultural con todos los países que la comparten debería constituir su principal objetivo.

ADOLFO MARSILLACH

Actor y director

Once consejos para un futuro ministro de Cultura: 1.-Intervenir lo menos posible. 2.-Desconfiar de sus colaboradores. 3.-Tener claro que la cultura no la hacen los ministerios, sino los ciudadanos. 4.-No dejarse influir por las afinidades ideológicas en el momento de tomar decisiones. 5.-Escuchar a los profesionales de cada sector sabiendo que cada uno de ellos defiende intereses personalísimos. 6.-Ser simpático y distante al mismo tiempo. 7.-Trabajar a corto y largo plazo aunque el éxito se lo lleve el ministro que le suceda. 8.-No ponerse pesado en los discursos. 9.-Conseguir para su ministerio el 1 por ciento de los Presupuestos Generales del Estado. 10.-Intentar salir favorecido en las fotos. Y 11.-No liarse con la secretaria.

FRANCISCO NIEVA

Dramaturgo y académico

En primer lugar, que las ayudas al teatro se equiparen en cuantía a las que se le otorgan a la industria cinematográfica española. Con la subvención que reciben algunos proyectos ambiciosos no se tiene ni para empezar. Porque el nivel de calidad en muchos espectáculos no depende sólo del in-

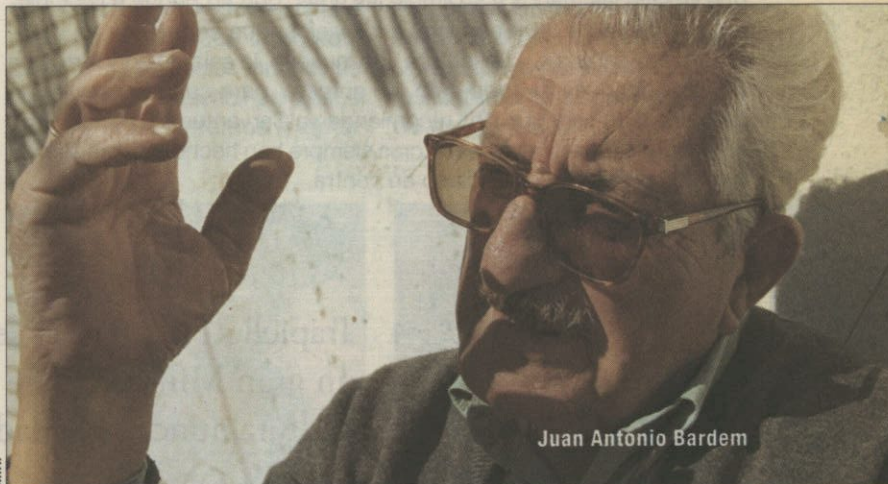
genio a "secas", sino del material económico que lo sustenta y hace posible su cumplida realización. El Ministerio de turno debería prestar más atención a los proyectos que se presenten, debidamente especificada la naturaleza cultural y artística de su concepción, así como al mercado que piensan atender.

PARA UN MINISTERIO

JUAN ANTONIO BARDEM

Director de cine

Primero: Enterarse, revisar y poner al día las conclusiones del 1er Congreso Democrático del Cine Español (1978), conclusiones que hicieron suyas no sólo una abrumadora mayoría de los profesionales españoles sino también AP (Manuel Fraga), PSOE (Felipe González), PCE (Santiago Carrillo) además de UGT (Nicolás Redondo) y CCOO (Marcelino Camacho). Segundo: Propiciar la celebración de un 2º Congreso Democrático del Cine y la TV española para estudiar la situación actual de ambos y hacer planes para el inmediato futuro. Tercero: Estudiar en profundidad la propuesta de la Asamblea de Directores-Realizadores Cinematográficos y Audiovisuales Españoles (ADIRCAE) sobre la "Creación de un Centro Nacional del Cine y el Audiovisual (CNCA), de carácter autónomo y gestionado por los profesionales de la Industria, en base a diez puntos clave". Cuarto: Sostener y apoyar las sucesivas declaraciones de la Federación Europea de Realizadores de lo Audiovisual (FERA) desde las ACTAS DE MADEIRA (1983), Declaración de DELFOS (1988), Declaración de MONS (1993) hasta la última declaración y LLAMAMIENTO DE BASTIA (1999). Eso sólo para abrir boca.



Juan Antonio Bardem

M.R.

MARTÍN CHIRINO

Escultor y director del CAAM

El dinero para la cultura es escaso y complicado siempre que sea dinero público. Mientras no se articulen leyes de desgravación fiscal lo suficientemente generosas no existirá ninguna posibilidad de que la empresa privada entre a subvencionar y a desarrollar los programas necesarios para el crecimiento del arte en España. No existe la posibilidad del coleccionismo porque está penalizado desde el punto de vista fiscal. Con toda urgencia han de articularse esas leyes para que los artistas y los coleccionistas puedan tener holgura y naturalidad para vender y comprar obras de arte. Como director del Centro Atlántico de Arte Moderno tengo verdaderos problemas a la hora de articular una colección para este museo coherente con sus tesis fundacionales, ya que el CAAM es un museo que depende de una institución pública y los presupuestos son siempre cortos. La incorporación de la empresa privada a los programas artísticos supondría entrar en otra dimensión de desarrollo, frente a la economía flaca y débil que hoy nos debe amparar.

SOLEDAD PUÉRTOLAS

Escritora

Es fundamental que el Ministerio de Cultura actúe como tal y no como un Ministerio de Industria. Es decir, que apoye a las iniciativas más arriesgadas y a los proyectos difíciles antes que a las empresas fuertes. Además, es importante que se muestre nuestra cultura fuera del país, que en el resto del mundo sean conscientes de la diversidad y que esto sirva para evitar los problemas de racismo. Habría que fomentar la cultura como base de la tolerancia e ir en contra de la uniformidad de la globalización.

FRÜHBECK DE BURGOS

Director de orquesta

De acuerdo con la comisión de profesores de la ONE, algo que la Orquesta Nacional lleva pidiendo desde 1984: la consolidación de su estructura administrativa, mediante la creación del Cuerpo de Profesores de la ONE o mediante la creación de un Organismo Autónomo, que la dotaría de mayor independencia económica y facilitaría su gestión.

PERE GIMFERRER

Poeta y académico

Fuera del área de decisión del Ministerio, aunque no de su campo de actividad, se me ocurren dos cosas: a) En un concepto integrador de la cultura española, como el de Menéndez Pelayo, el Instituto Cervantes debe atender las diversas lenguas españolas. Lo hace ya en la práctica gracias al buen sentido de sus gestores, pero en contra de lo que dicen sus estatutos, pues el voto de los socialistas y de los nacionalistas catalanes en el Congreso determinó que se limitaran al castellano, pese a que Loyola de Palacio recordó la conveniencia de atender a las otras lenguas de España, invocada ahora en campaña electoral por los mismos partidos que entonces las excluyeron. b) De modo parecido, el premio Cervantes debería, como hace ya el Instituto de Cooperación Iberoamericana, atender al portugués y a las lenguas autóctonas de América y en mi sentir también a las otras lenguas españolas, no ya por su presencia en América por exilio o emigración, sino sobre todo por el citado concepto integrador de nuestra cultura.



Pere Gimferrer



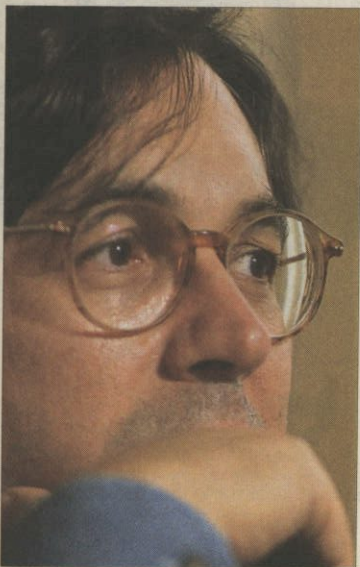
Soledad Puértolas

M.R.

ANDRÉS TRAPIELLO

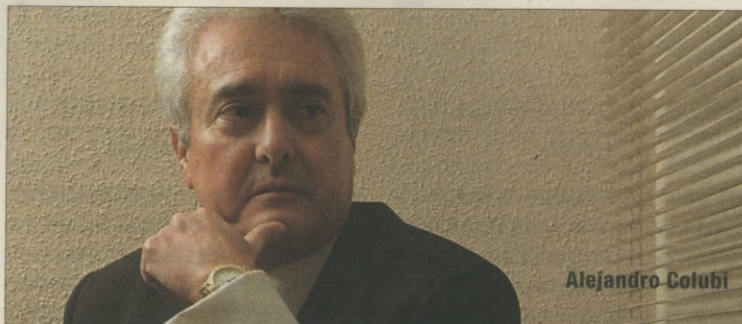
Escritor

El deseo es sencillo y un poco antiguo: un gran Ministerio de Instrucción Pública. La Cultura nunca tuvo nada de ministerial. ¿Qué quieren, por ejemplo, fomentar la Industria del cine? Al Ministerio de Fomento o de Industria. Y así con todo. Más cultivo y menos cultura, en palabras de JRJ. Que la gente sepa leer y escribir, que no cometa faltas de ortografía, que no tire papeles ni escupa en el suelo de las calles, que se lave las manos y se limpie las uñas, que no pegue a las mujeres ni a los niños, que escuche a los viejos, que sepa estar en silencio un rato cada día... La lectura, los museos, la sala de conciertos ha de venir después de todo esto, no antes. Y para cuando esto suceda, ¿qué falta hará que nos recomienden a Cervantes o a Almodóvar? En cuanto a los artistas y escritores siempre han hecho su obra al margen de los ministerios, incluso en contra.



Andrés Trapiello

Trapiello: "El deseo es sencillo y un poco antiguo: un gran Ministerio de Instrucción Pública. La Cultura nunca tuvo nada de ministerial"



Alejandro Colubi

ALEJANDRO COLUBI

Productor de teatro

Me parecería definitivo que el próximo Ministro de Cultura arbitrara las dos siguientes medidas: que las empresas que se dediquen a producir, exhibir o distribuir teatro no tuvieran que pagar IVA. Y que las aportaciones a la creación y exhibición teatral fueran totalmente desgravables, y

que los beneficios que pudieran producir dichas aportaciones quedasen exentos de tributación si los mismos se reinvierten en otra producción o creación de espacio escénico. Sólo con estas dos medidas el sector teatral triplicaría su dimensión en los próximos cuatro años.

Elvira González

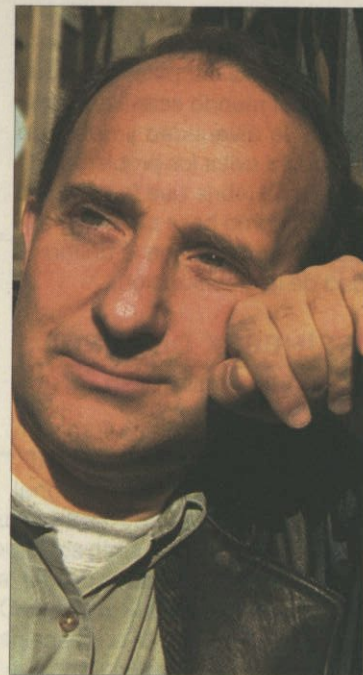


FERMÍN CABAL

Autor y director de teatro

Señor ministro: Seguramente estaré equivocado y hará usted bien en no hacerme caso, pero tengo la impresión de que allí donde el teatro ha echado raíces y ha representado algo vivo para una determinada sociedad ha aparecido siempre un contingente nutrido de autores dramáticos. Y entre ellos no ha sido extraño que surgieran algunos talentos excepcionales que marcaran esa época. Pienso en nuestro Siglo de Oro, en el teatro isabelino, en el francés del XVII, en los románticos alemanes, en los norteamericanos de los años cuarenta, en el absurdo de París y sus

alrededores culturales, en los airados ingleses, etc... Todos coinciden en una cosa: han florecido en torno a una extraordinaria eclosión de la dramaturgia nacional. Ya sé que sus asesores le dirán que en España no hay autores, ni los ha habido nunca, ni nunca los habrá, pero, total, teniendo en cuenta que el dinero que se va a gastar no es suyo, ¿por qué no intenta una acción decidida de fomento de la dramaturgia nacional? Aunque al final sea verdad que no ha servido para nada, por lo menos quedará usted como una persona original, y eso hoy se valora mucho, créame.



Fermín Cabal

ELVIRA GONZÁLEZ

Galerista

Al nuevo ministro de Cultura le propondría que la compra de obras de arte estuviese acogida a un IVA especial del 7 por ciento, como ya ocurre en muchos países de la Comunidad Europea. Además, a la hora de importar obras de arte de países no comunitarios, estas importaciones no deberían estar obligadas a ser respaldadas por avales bancarios frente a la aduana, situación que no contribuye sino a complicar las importaciones. Esta situación frena la voluntad de la galería de traer obras del extranjero. Por último, el nuevo ministro tendría que considerar que la posesión, compra o importación de obras de arte es algo que enriquece el patrimonio cultural de un país, y esto es algo que beneficia a la cultura, la economía y la sociedad.

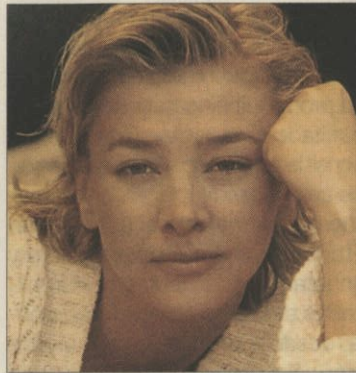
PEDRO COSTA

Productor de cine

Por qué no cierran el Ministerio, demolen el edificio y vuelven a reinstalar en su lugar el Circo Price, que eso sí era algo bueno para las personas normales? Eliminadas las únicas normas que suponían una protección del cine español (y europeo) frente a la invasión norteamericana (como eran las licencias de doblaje y la cuota de pantalla), derogada la medida que hacía suponer que la meta de un Ministerio de Cultura no es promover y favorecer el cine chabacano y taquillero sino el innovador y artístico (supresión de los estímulos a la Especial Calidad), arruinado el Fondo de Protección a la Cinematografía (el ICAA en la actualidad no tiene ni una peseta para avalar los créditos de la producción), ¿qué función cumple este Instituto aparte de la de extender certificados? Señor nuevo Ministro de Cultura, si usted se toma la molestia de comprobar para qué demonios sirve en la actualidad el ICAA, seguro que llegará a la misma conclusión a la que he llegado yo: Todo lo que allí se hace se resolvería con una ventanilla, una sola, o bien un teléfono y un fax.



Pedro Costa



Amparo Larrañaga

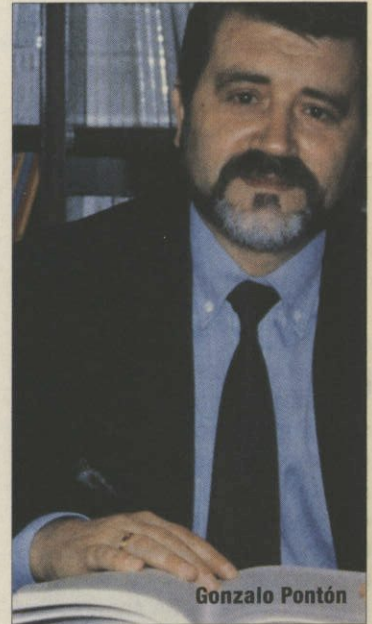
Pedro Costa: "¿Por qué no cierran el Ministerio, demolen el edificio y vuelven a instalar en su lugar el Circo Price?"

AMPARO LARRAÑAGA

Actriz

Sugeriría al próximo titular del ministerio de Cultura el mayor apoyo posible a los nuevos autores españoles para que puedan ser representados en los grandes circuitos teatrales. Sabemos que en casi todo el mundo existe una crisis de autor y que tanto aquí como en otros países muchos se ven obligados a escribir para otros medios. Aquí debemos intentar

incentivar, sobre todo a los más jóvenes, para que sus obras puedan llegar al gran público. Pienso que es una responsabilidad conjunta con aquellos que hacemos teatro y que nos vemos obligados en muchas ocasiones a salir fuera de nuestro país a buscar textos. Como actriz y productora estoy absolutamente dispuesta a apoyar esa iniciativa.



Gonzalo Pontón

ANTONIO GALLEGO

Musicólogo

En el caso bastante probable de que vuelva a repetirse la unión de Educación y Cultura, para mí está clarísimo: la puesta en marcha del Grado Superior en los Conservatorios. Es una vergüenza nacional su estado actual, y se contradice con el esfuerzo que se ha hecho en la construcción de auditorios, creación de orquestas, renovación de viejos teatros... Si, de paso, se revisa lo que se ha hecho mal (y es mucho) en el Grado Medio o Profesional, pues miel sobre hojuelas. Y que conste que a mí todo esto me importa un bledo: hace tiempo que me fui con la música (del Conservatorio) a otra parte.

MARGARITA SALAS

Científica

Al ministro de Educación le pido el máximo apoyo a la investigación básica de calidad, así como que dote los recursos necesarios, tanto a nivel de puestos de trabajo como de infraestructura de investigación, para que, de un modo especial, los investigadores jóvenes se puedan integrar en el sistema de investigación en nuestro país.

GONZALO PONTÓN

Editor

La mejor idea que se me ocurre para el futuro ministro/a de Cultura es que dimita en seguida. Y de paso que dinamite (es una metáfora) su Ministerio que, a estas alturas de la historia, es tan superfluo como un Ministerio de la Libido para los adolescentes. Por la cuenta que les trae, ya se encargarán los jóvenes de gestionar su libido (o no se comerán un rosco) y los españoles en general de gestionar su cultura (o algún día no tendrán qué comer). Por otra parte, el futuro ministro/a no tendría que irse al paro, porque en su otra cara de ministro/a de Educación tiene muchísimo que hacer: por ejemplo, reformar los planes de estudio para que los españoles aprendan a pensar por su cuenta; que busque eso y la cultura se dará por añadidura.

ELÍAS QUEREJETA

Productor de cine

Una idea para el Ministerio de Educación y Cultura? No sé. Lo único que se me ocurre es que una institución de estas características debe facilitar en todo momento la multicolaboración, tanto nacional como internacional, para la producción de películas. Esa es, creo, la función más importante y la idea en la que debe trabajar el próximo ministro.

PALOMA PEDRERO

Dramaturga

Primero: Teatro en la escuela y en la universidad. Que el teatro forme parte de la vida del niño y del joven, de sus actividades de relación y aprendizaje, de su universo lúdico y cultural. Segundo: Campaña de promoción en los medios de comunicación audiovisuales. Impulsar una mayor atención de los medios audiovisuales públicos hacia la dramaturgia y el teatro nacional. Tercero: Aumentar el presupuesto dedicado al teatro. Cuarto: Adoptar medidas fiscales de apoyo a la producción teatral. Quinto: Apoyar a los autores españoles vivos. Incentivar a las compañías y teatros que los representen. Crear un teatro nacional de primera categoría sólo para representar obras de autores españoles vivos.

FERNÁNDEZ-RAÑADA

Científico y catedrático

Que se esfuerce en comprender el serio problema que tiene España con la falta de integración de la ciencia en su cultura, por ejemplo la estrecha relación que hay entre nuestro alto índice de paro y la escasez de los recursos materiales y humanos

que dedicamos a I+D. Que estimule la innovación tecnológica promoviendo el acercamiento de las empresas a las universidades y los Organismos Públicos de Investigación (OPIs). Pero que entienda que no basta con nuevas normas o con más dinero: es necesario además que ejerza un firme liderazgo ante los sectores sociales, actuando también como catalizador del gobierno.

ANTONI LLORENS

Director General de Lauren Films

Sugiero que el nuevo Ministerio de Cultura ejerza una función de apoyo para tomar decisiones sobre la industria cinematográfica que, por su propia idiosincrasia, no está capacitada para tomar. Con este fin, considero imprescindible la creación de un Instituto Nacional de Cinematografía, semejante al existente en Francia, que aunara, gestionara y analizara todos los sectores implicados en la cinematografía española, desde la producción a la exhibición. En estos momentos, cada especialización del mercado funciona con completa autonomía, y la gestión en conjunto resulta impracticable por caótica. Con la creación de una sede centralizada sería posible otorgarle un carácter más empresarial al cine. De este modo, ade-

más se agilizarían los trámites oficiales y también podría evitarse el amiguismo desaforado que existe para la concesión de subvenciones.

ÁLVARO DELGADO

Pintor

Yo creo que uno de los problemas a abordar sería dar forma definida al Museo Nacional Reina Sofía. Está claro, y no es únicamente idea mía, que la incorporación del *Guernica* al Museo ha llevado a un número alto de visitantes, pero no ha servido de ayuda para crear una estructura eficaz y clara a lo que el Reina Sofía debe explicar con sus "muestras". Parece ser que el tema es difícil, pero hay que acometerlo debida y seriamente.

EL BRUJO

Actor

El Ministerio de Cultura tiene que estar vinculado a RTVE, básicamente para elevar el tono y la calidad de su programación. La televisión tiene una influencia decisiva en el mundo del teatro, del cine, de la cultura en general, y el nivel cultural de los programas de la televisión pública y, sobre todo, de las series de televisión es penoso. Que dejen la telebasura para

las privadas y que la pública se dedique a programas con cierto contenido cultural, por ejemplo, recuperando las series dramáticas. Y respecto al teatro, las compañías independientes, que son las que crean público, deben tener más apoyo económico porque las actuales subvenciones son ridículas y la mayor partida presupuestaria se dedica al teatro institucional.

RAMÓN BARCE

Compositor

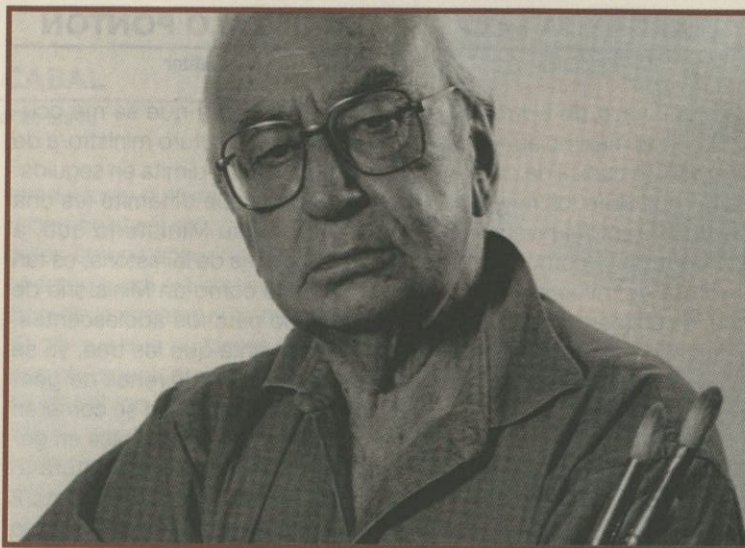
De la misma manera que se defiende el aceite de oliva o la naranja hispánica, habría que defender la creación artística nacional. Parece increíble que se ayude a entidades privadas organizadoras de conciertos en cuyos programas la música española no aparece para nada. O que entidades públicas apenas se acuerden de programar música española. La xenofobia está muy mal; pero la estúpida xenofilia que existe en el terreno musical también resulta inaceptable. Los compositores españoles no perdemos la esperanza de que un día llegue un ministro de Cultura que cambie esta bochornosa situación.

LUIS GORDILLO

Pintor

Pienso que sería fundamental introducir el arte en la enseñanza anterior a la universidad; no sólo como cultura histórica y memorística sino como experiencia vital, como práctica de lo sensible. A mí, en el Bachillerato nadie me enseñó cómo sonaba Mozart y creo que actualmente es igual. Es básico que el profesor no sólo sepa sino que sienta: conseguir esto sería un objetivo revolucionario.

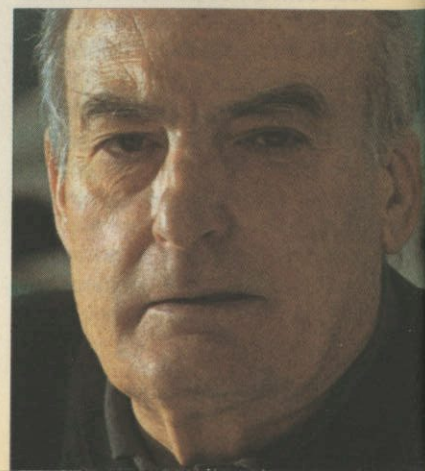
Álvaro Delgado



Álvaro Delgado: "Hay que dar forma definida al Museo Nacional Reina Sofía. La incorporación del *Guernica* no ha servido de ayuda para crear una estructura eficaz y clara"



Paloma Pedrero



EMILIO SAGI

Director de escena

Flexibilizar el funcionamiento burocrático de todas las unidades de producción musical del propio Ministerio en aras a su mejor funcionamiento. Las fundaciones podrían ser un camino. Impulsar con mayor amplitud la programación y recuperación de obras del patrimonio musical español. Reforzar las actividades musicales hechas por jóvenes y hechas para los jóvenes, formando el público y los artistas del futuro. Seguir una política educativa musical abierta a todas las últimas tendencias creativas.

CÉSAR BENÍTEZ

Productor de cine

Durante muchos años, la financiación del cine español sólo corría a cargo de los productores, la televisión y las subvenciones. Al ser un negocio tan arriesgado, los inversores privados no se atrevían a confiar su dinero en el negocio del cine. El Instituto de las Ciencias y las Artes Audiovisuales (ICAA) intentó hace dos años enmendar esta situación, y legisló una desgravación fiscal del 5 por ciento para todos aquellos inversores que invirtieran en la producción de cine nacional. Sin embargo, esta cuota de desgravación es tan baja, que los inversores todavía no se atreven a arriesgar su dinero. Por ello

sugiero al próximo ministro de Cultura que aumente la desgravación fiscal de los inversores privados al menos al 15% para que realmente sea atractiva y puedan producirse más y mejores películas.

MIGUEL FISAC

Arquitecto

Para mí, el objetivo previo a toda enseñanza docente, en todos sus grados, es el de formar a las personas (hombres y mujeres) para que, como seres libres actúen en la sociedad; con tolerancia y verdadero amor, no sólo a todos los hombres, sino también a toda la naturaleza, que tan maltratada ha sido en los últimos tiempos. En el caso de querer ejercer ciertas profesiones artísticas, los alumnos creo que han de poseer y desarrollar cierta sensibilidad, consciente e inconsciente, para ser capaces de transmitir a otros, su expresión de sentimientos bellos.

MIGUEL NARROS

Director de teatro

El teatro ha de tener, al menos, la misma promoción que los deportes o el cine. Hay que apoyar su difusión en los medios audiovisuales porque los programas actuales no son suficientes. Es necesario un teatro público pero el teatro independiente o comercial, que asume unos riesgos, ha

de tener un mayor sostén. Y es esencial, sobre todo para las compañías independientes, que la Red Nacional de Teatros funcione de forma eficaz. Debe haber una mayor coordinación geográfica entre todos los teatros para evitar que las compañías viajen de un día para otro a ciudades muy distantes entre sí, como ocurre ahora, lo que incrementa sustancialmente los gastos de transporte y les impide trabajar con más previsión.

JOAN FONTCUBERTA

Fotógrafo

Hace años leí que resultaba tan paradójico que un país como España tuviera un Ministerio de Cultura como que un país como Suiza tuviera un Ministerio de Marina. Pero en democracia es justamente la cultura lo que engrasa los resortes del Estado de Derecho, lo que da flexibilidad al diálogo, lo que nos hace personas. La gestión de la cultura ha sido indefectiblemente tacaña y ha estado instrumentalizada por intereses políticos. Se hace cultura de escaparate pero no se construyen infraestructuras duraderas. El Estado debería ser mucho más receptivo y generoso en las cuestiones planteadas desde el mundo del arte: leyes de fundaciones y mecenazgo, exenciones fiscales, actitud tutelar respecto al derecho de autor, diálogo con los interlocutores del sector...

ADELA CORTINA

Ensayista y catedrática

Según la "rumorología", el Ministerio de Educación y Cultura va a cambiar de rótulo para convertirse en Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, porque –dicen– con la educación a secas se ha quedado sin trabajo. "Dése usted cuenta –justifican los que todo lo saben– que ha transferido todas las competencias y no le queda nada que hacer". Los profesores de la ESO están descorazonados, la Formación Profesional es la pariente miserable, y la Universidad nada tiene que ver con esa *comunidad de investigación y docencia*. Por favor, señor Ministro, haga lo que quiera con el rótulo, pero ocúpese de reformar democráticamente los tres pilares de la educación.

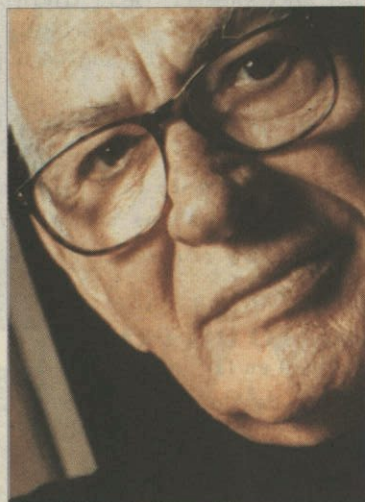
RAFAEL ARGULLOL

Filósofo

Tiene dos alternativas: o bien declarar su autoextinción como protesta por lo que ha sido y es la política cultural en España o bien declararse meramente provisional con el encargo de constituir de inmediato un organismo independiente de los partidos –en la senda del British Council– de manera que en el futuro los apoyos públicos a la cultura no estén sometidos al sectarismo ideológico ni al oportunismo de los espectáculos rentables a corto plazo.



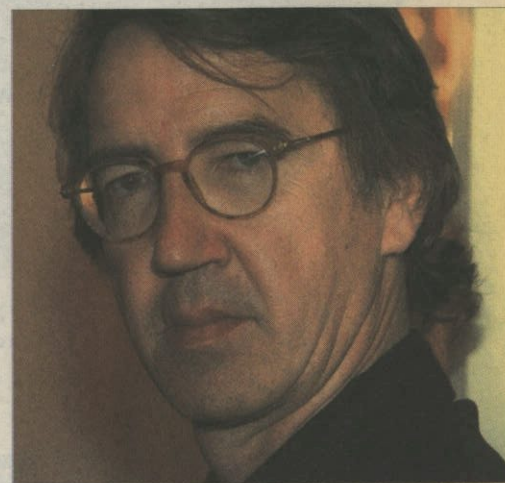
Emilio Sagi



Miguel Narros

Argullol: "Tiene dos alternativas: o declara su autoextinción o se encarga de constituir un organismo enteramente independiente de los partidos"

Rafael Argullol



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	FUNDACIÓ PUIG	MUSEO ZULOAGA DE ZUMAIA
BARCLAYS BANK	FUNDACIÓN "LA CAIXA"	MUSINI, S.A.
BP OIL ESPAÑA	FUNDACIÓN AIRTEL MÓVIL	PALACE HOTEL MADRID
CAJA DE AHORROS DE LA	FUNDACIÓN BANCAJA	PARADORES DE TURISMO
INMACULADA DE ARAGON	FUNDACIÓN CAJA DE MADRID	DE ESPAÑA, S.A.
CAJA DE AHORROS DEL	FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA	PASCUA ORTEGA
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	TELEFÓNICA, S.A.
HIDROCARBUROS, - C.L.H.	GLAXO WELLCOME	TRACTEBEL ESPAÑA, S.A.
CONSTRUCCIONES LAÍN, S.A.	GODIVA CHOCOLATIER	UNIÓN FENOSA
CHRISTIE'S IBÉRICA S.L.	GRUPO SANTILLANA DE EDICIONES, S.A.	UPS, UNITED PARCEL
DATAVAULT (GRUPO COINPASA)	HOTEL RITZ, MADRID	SERVICE ESPAÑA
DEUTSCHE BANK S.A.E.	IBERDROLA	VALLEHERMOSO, S.A.
DHL INTERNACIONAL ESPAÑA, S.A.	INMOBILIARIA URBIS, S.A.	WINTERTHUR SEGUROS

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

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

RADIOS Y AGENCIAS DE NOTICIAS

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

Invitamos a nuevas instituciones y particulares a cooperar con nosotros.

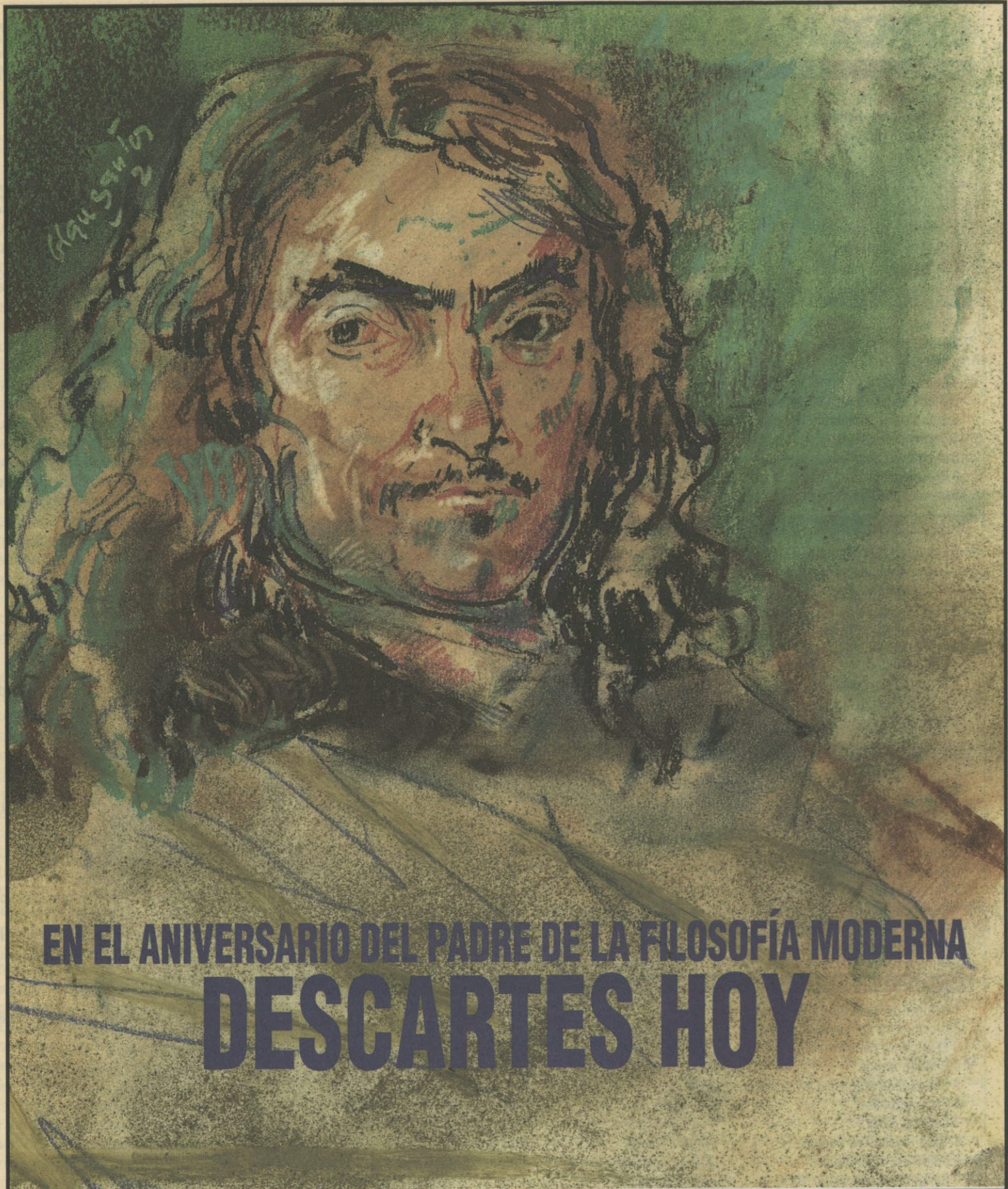


**FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO**

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

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

E-mail: famprado@canaldata.es



EN EL ANIVERSARIO DEL PADRE DE LA FILOSOFÍA MODERNA
DESCARTES HOY

LETRAS

Enrique Vila-Matas: Bartleby y Compañía¹⁵ Torcuato
Luca de Tena: Poemas inéditos¹⁶ Valenti Puig: Primera
fuga¹⁸ Juan Goytisolo: Carajicomedia¹⁹ Antonio Burgos:
Curro Romero²¹ Descartes, a los 350 años²²⁻²³ Victoria
Prego: Presidentes²⁷ Última palabra: Antonio Colinas²⁸

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	1	17
2 Melocotones helados	Espido Freire	Planeta	2	13
3 El amante lesbiano	José Luis Sampedro	Plaza & Janés	6	3
4 Hannibal	Thomas Harris	Grijalbo Mondadori	3	14
5 Ella, maldita alma	Manuel Rivas	Alfaguara	7	17
6 Chulas y famosas	Terenci Moix	Planeta	4	16
7 Madera de Boj	Camilo José Cela	Espasa Calpe	5	20
8 Veronika decide morir	Paulo Coelho	Planeta	9	2
9 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	Alfaguara	8	10
10 El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	10	2

NO FICCIÓN

1 Lo es	Frank McCourt	Maeva	1	14
2 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	3	7
3 Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	5	8
4 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	Planeta	2	19
5 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	4	7
6 Estupidiario. Antología del disparate	R. Gabilondo/Del Val/Zumeta	Aguilar	7	8
7 Corazón de Ulises	Javier Reverte	Aguilar	6	21
8 El paraíso políglota	Juan Ramón Lodares	Taurus	2	2
9 Presidentes	Victoria Prego	Plaza & Janés	10	2
10 La sección femenina	Luis Otero	Edaf	9	10

BOLSILLO

1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	1	22
2 Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	4	22
3 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	Lumen	3	21
4 El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	6	21
5 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Alfaguara	7	20
6 El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	2	18
7 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	Booket	10	18
8 El sueño de África	Javier Reverte	Alianza	-	1
9 El Club Dumas	Arturo Pérez Reverte	Alfaguara	8	19
10 El círculo mágico	Katherine Neville	Ediciones B	5	6

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	22
2 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	2	22
3 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	9	20
4 Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	10	9
5 Vida	José Hierro	Aguilar	7	6
6 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	6	11
7 El río de sombra	Antonio Colinas	Visor	8	22
8 Poesía amoratoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	6	11
9 Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	Plaza & Janés	-	10
10 Antología poética	José Hierro	Espasa Calpe	4	17

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	20
2 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	3	17
3 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	4	13
4 Comida amiga	Mª José Roselló	Plaza & Janés	2	12
5 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	5	8
6 Duérmeme niño	Estivill/De Bejar	Plaza & Janés	7	19
7 Comida sana	Roselló/Torreiglesias	Plaza & Janés	-	8
8 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	8	12
9 Salud para fumadores	Manuel Torreiglesias	R.B.A.libros/Integral	6	9
10 Relajación para saber vivir	Calle/Torreiglesias	R.B.A.libros/Integral	-	11

Librerías consultadas

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

ARGENTINA

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

ESTADOS UNIDOS

- 1 The Lion's Game
Nelson DeMille (Warner)
- 2 Sick Puppy
Carl Hiaasen (Scholastic)
- 3 Legend of Luke
Brian Jacques (Philomel)
- 4 Tuesdays with Morrie
Mitch Albom (Doubleday)
- 5 A Vast Conspiracy: The Real Story...
Jeffrey Toobin (Random House)

FRANCIA

- 1 Et si c'était vrai
Marc Levy (Robert Laffont)
- 2 Hannibal
Thomas Harris (Albin Michel)
- 3 Balzac et la petite Tailleuse...
Dai Sijie (Gallimard)
- 4 Médecin chef a la prison...
Véronique Vasseur (Le Cherche Midi)
- 5 Le siècle de Sartre
Bernard Henri Lévy (Grasset)

MÉXICO

- 1 Cielo de invierno
Luis González de Alba (Cal y Arena)
- 2 Aquel domingo
Jorge Semprún (Tusquets)
- 3 El seductor de la patria
Enrique Serna (Joaquín Mortiz)
- 4 Ortografía de la lengua española
R. A. E. (Espasa Calpe)
- 5 El antiguo régimen y la transición...
J. Silva y H. Márquez (Planeta/J. Mortiz)

REINO UNIDO

- 1 Bridget Jones: The Edge of Reason
Helen Fielding (Picador)
- 2 Atlantis Found
Clive Cussler (Michael Joseph)
- 3 Marrying the Mistress
Joanna Trollope (Bloomsbury)
- 4 Delia's How to Cook: Book 2
Delia Smith (BBC)
- 5 Angela's Ashes (Film Tie-In)
Frank McCourt (Flamingo)

Medios consultados

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

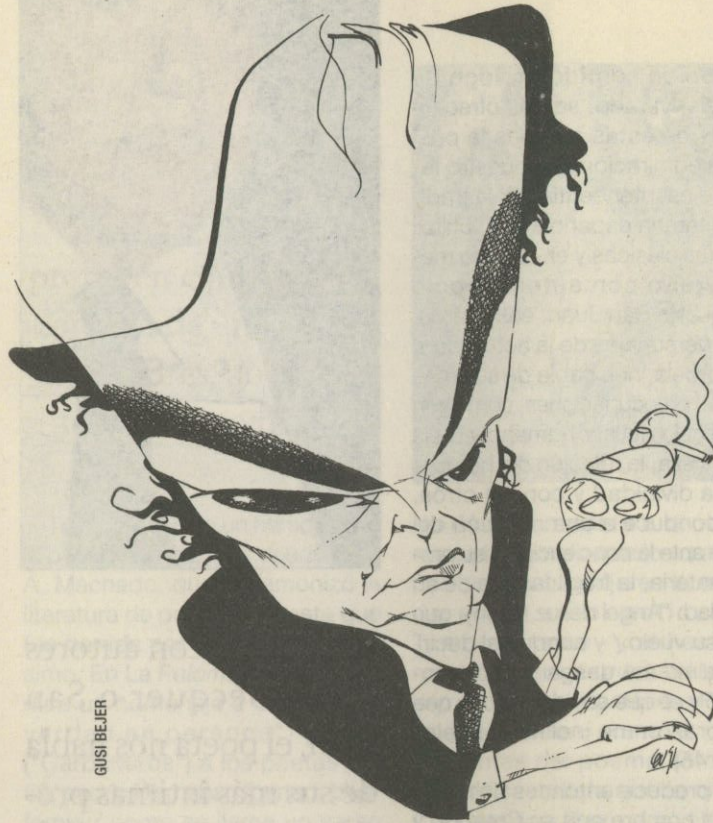
BARTLEBY Y COMPAÑÍA

ENRIQUE VILA-MATAS

Anagrama. Barcelona, 2000. 179 páginas, 1.900 pesetas

Esta nueva obra de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) resulta difícilmente clasificable, lo que ya constituye una señal de originalidad; algo esperable, por otra parte, en un autor que no suele transitar por caminos trillados. Hay un levisimo andamiaje novelesco que sostiene todo lo demás: Marcelo, un oficinista contrahecho y solitario, que veinticinco años antes publicó un relato y a continuación renunció a seguir escribiendo, rastrea en la historia literaria y toma notas—lo que elabora es, según sus palabras, un “cuaderno de notas a pie de página”—acerca de múltiples autores que, en algún momento de su carrera, decidieron abandonarla, no escribir—o no publicar—y decir “no” a la literatura. Son los escritores aquejados del “síndrome de Bartleby”, acuñación sugerida por el personaje de un cuento memorable de Melville—el oscuro escribiente que jamás hace nada y que, ante cualquier petición, responde “preferiría no hacerlo”—, que perdura en la memoria del lector como prototipo de la inacción enfermiza. Marcelo se ha enfrascado en el estudio de ese “mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente [...], no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la literatura” (pág. 12). A partir de aquí, este rastreo de la “literatura del NO” convierte *Bartleby y Compañía* en un ejemplo de metaliteratura. Un ejemplo paradójico y contradictorio: Marcelo no quiere escribir—como un Bartleby más—, pero al mismo tiempo redacta notas, a menudo extensas, sobre otros escritores que, en algún momento de su vida, decidieron hacer lo mismo. Así, la indagación constituye a la vez una reflexión acerca de la literatura y de lo que podría llamarse no-literatura.

Pero la pregunta por la interrupción de la actividad literaria



Bartleby y compañía es un texto impregnado de literatura y dirigido a lectores impenitentes, capaces de sentir la fruición de una literatura sin fronteras, concebida como un inmenso campo de goce

acaba por conducir a la personalidad del creador. Nunca podremos averiguar la causa última de los silencios voluntarios de Rimbaud, Hart Crane, Rulfo, Pepín Belloc o Julien Gracq si no sabemos qué fue la literatura para ellos. Los seres evocados acaban convirtiéndose en personajes problemáticos. Y cabría añadir casos españoles que aquí no se mencionan, como el silencio narrativo de Pérez de Ayala, que interrumpió su producción novelesca en 1926, aunque vivió hasta 1962. Existen también suspensiones dilatadas, como la de Sánchez Ferlosio tras *El Jarama*, o la de Daniel Sueiro entre *Corte de corteza* (1969) y *Balada del Manzanares* (1987). Y hay, además, sin salir del siglo XX, numerosos autores de una sola obra, no siempre insignificante. En *Bartleby y Compañía*, los escri-

tores anotados por el narrador ofrecen a veces perfiles tan novelescos que parecen personajes de ficción. En algunos casos, la enigmática personalidad del autor, capaz de utilizar numerosos pseudónimos desorientadores e incluso de encubrir su aspecto físico—como sucede, por ejemplo, con B. Traven o con Thomas Pynchon—, es suficiente para conferirle un aura novelesca. En otros, Vila-Matas recrea escenas, vuelve a contar anécdotas—Mau-pasant—, historias sorprendentes—Marianne Jung—o introduce a su narrador en la acción, como ocurre en la relación con María Lima Mendes, en el súbito “descubrimiento” de Salinger en un autobús neoyorquino, en la visita a Julien Gracq, en la evocación de algunos retazos de la adolescencia escolar, que casi acaba

por desgajarse del conjunto. Incluso hace que el narrador relate a su modo historias contadas por otros autores, como la de Paranoico Pérez, el singular personaje perseguido por una terrible fatalidad: cada vez que ha planeado cuidadosamente un libro y está a punto de escribirlo, aparece una obra de Saramago que trata del mismo asunto e incluso tiene el título que paranoico Pérez había imaginado.

Bartleby y Compañía es un texto impregnado de literatura y dirigido a lectores impenitentes, capaces de sentir la fruición de la literatura; de una literatura sin fronteras, concebida como un inmenso campo de goce, exento de maleza académica y recorrido por un adicto apasionado, libre y desinhibido, cuya escala de valores—por fortuna—no obedece forzosamente a cánones ajenos, lo que le permite ironizar sobre Wittgenstein con la misma desenvoltura con que puede elogiar a Joseph Joubert. Pero, más allá del hilván bien trazado de datos oportunos y curiosos que hacen de la obra un embrión de monografía sobre la “escritura del No”, *Bartleby y Compañía* constituye la materialización metafórica en forma narrativa de algo que acaba imponiéndose con fuerza al lector. Esta historia del escribiente gris, del oficinista obsesionado por su deformidad física, ensimismado y kafkiano, que va aislándose progresivamente del mundo mientras recopila datos acerca de otros escritores que renunciaron como él a la escritura, busca la secreta solidaridad con otros seres, y trata de ensanchar así, pese a todo, el reducido ámbito de su existencia del único modo que le es dado hacerlo: insertando en él vidas ajenas que respalden su decisión, la justifiquen y anulen al cabo su soledad. La literatura es también un instrumento para suplir los huecos deficitarios de la vida.

Ricardo SENABRE

POEMAS INÉDITOS

TORCUATO LUCA DE TENA

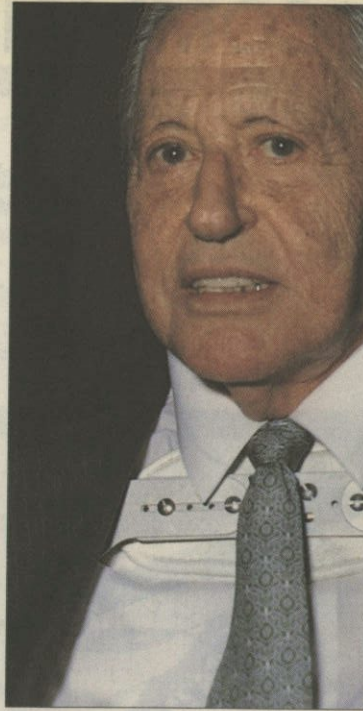
Planeta. Barcelona, 2000. 130 páginas, 1.900 pesetas

Pertenece a una de las dinastías de periodistas de raza y escritores más representativas de este siglo que acaba, Torcuato Luca de Tena (Madrid, 1923-1999) desde muy joven compartió su amor y dedicación a esa doble vertiente de la escritura: el periodismo y la literatura. Fue corresponsal de Prensa, director de ABC, novelista de gran popularidad con títulos como *Los renglones torcidos de Dios*, *Edad Prohibida*, *Los hijos de la lluvia*, *Las tribulaciones de una chica decente*, *Paisaje con muñeca rota*, entre un largo etcétera, donde se incluyen también libros de ensayo y poesía. Miembro de número de la Real Academia Española, recibió, entre otros muchos, premios tan relevantes como el Nacional de Literatura, el Fastenrath, premio de la Sociedad Cervantina de Novela, Planeta o el Espejo de España en 1993.

Tal vez su faceta como poeta ha sido su actividad más personal e íntima, y este libro que recoge sus inéditos puede acercarnos a su poliédrica personalidad. Comenza-

do con un sentido prólogo de Rafael Alvarado, se nos ofrece a través de estas páginas la profunda admiración que nuestro fallecido escritor sentía por la tradición literaria española. Así, utiliza estrofas clásicas y en diálogo metaliterario con autores como Bécquer o San Juan, entre otros, loa a personajes de la actualidad, como Cela, nos habla de sus más íntimas preocupaciones, como son la esencia del ser humano y de la naturaleza, la relación del hombre con la divinidad y con los otros, que conduce a una reflexión del poeta ante la conciencia de su propia materia, la frágil factura de su fisicidad: "Ángel de luz no soy, que alce su vuelo,/ y aunque al decirlo el alma me desgarró/ sólo conozco y sé que soy de barro/ y que mi corazón me inclina al suelo" (pág. 45).

Se produce entonces un diálogo del hombre con su Creador, y el aliento en el que se inspira Luca de Tena comienza con las Sagradas Escrituras, la tradición mística española o en los sonetos de



En diálogo con autores como Bécquer o San Juan, el poeta nos habla de sus más íntimas preocupaciones, como la esencia del ser humano y de la naturaleza

Blas de Otero de *Ancia*, pero desde una creencia en la divinidad que profesa abierta y conscientemente, pero que no impide al poeta sentir el dolor por la muerte cercana y omnipresente, así como la angustia humana que comparte: "Alguien toma mi mano, pero ya no recuerdo/ quiénes fueron los míos".

La última parte del libro introduce variantes a los temas anteriormente tratados: desde la dolorida "poesía civil", duros poemas ante realidades de las que fue testigo, hasta el juego y la liviandad de "Poesía desenfadada" y amorosa que plasma su inspiración en poetas del cambio de siglo. Torcuato Luca de Tena bien podría decir con Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* que el pensamiento es una herencia, y al hablar de Don Quijote y de San Juan de la Cruz, como a ellos, le gustaría sentirse reflejado en estos versos como un caballero andante del sentimiento a lo divino.

Beatriz HERNANZ

TREN DE VIDA

FERNANDO LANZAS

Renacimiento. Sevilla, 1999. 60 páginas, 850 pesetas

Este segundo libro de Fernando Lanzas parece situarse, por voluntad y por destino, al margen de las tendencias poéticas dominantes en la España de hoy, con lo cual adquiere, sin pretenderlo, la mejor actualidad: la que le viene de ser una crónica, tan individual como ejemplar, del talante de la generación que se encuentra ahora en el vértice de la madurez; una generación que ha vivido el reciente cambio histórico entre la esperanza y el escepticismo, que ha sido testigo de la mutación y el relevo de valores con la sensación de haber llegado tarde para asumir con convicción tanto los antiguos como los nuevos. Los asuntos que llenan las páginas de *Tren de vida*

pertenecen al anecdótico de esas almas de Garibay que somos hoy los cincuentones. Los antecedentes familiares situados en un mundo de beatería y conservadurismo que resulta tan prehistórico como el recuerdo de la guerra civil de 1936; la conciencia de la pérdida de la juventud ante el espectáculo de la niñez y la experiencia de la paternidad; la añoranza de los tropiezos con la policía franquista y de las canciones de cantautor y protesta, de guateque y discoteca; el encuentro melancólico con los restos y las secuelas de la bohemia contestataria de hace treinta años. Todo ese lastre se percibe al fondo de la pupila en la que se reflejan el hastío de las tardes de domingo,

el absurdo navideño, la aridez del paisaje castellano y el torbellino de la noche urbana.

Las referencias intertextuales y la técnica del verso de Fernando Lanzas son voluntario indicio de sus afinidades y compañías. En la página 42, la traducción de *Cuando seas vieja* de Yeats, con el célebre soneto de Ronsard al fondo; en la página 34, la recreación de "Loca", de *En favor de Venus* de Jaime Gil de Biedma. Junto al verso libre, Lanzas emplea el alejandrino modernista, irregular en su bipartición por el juego con la situación de la pausa en lugares insólitos; también el verso de nueve sílabas, y la seguidilla compuesta con terceto. En todo ello hay recuerdo y apo-

logía de Bécquer, de Rubén Darío, del Antonio Machado de *Nuevas canciones*. De Manuel Machado pudieran proceder ciertos toques de ternura irónica en el trazado, conscientemente impreciso, de figuras femeninas.

Tren de vida es un libro original e independiente, que usa siempre sus recursos con moderación y nunca abandona la sobriedad de quien escribe desde la necesidad interior de dar cuenta de sí mismo. Su ingenio, su ironía sutil, su serenidad y sus galerías secretas nunca defraudarán al lector que busque en la poesía autenticidad y novedad.

Guillermo CARNERO

QUE ASEDIA EL MAR

TINO BARRIUOSO

Hiperión. Madrid, 1999. 81 páginas, 1.100 pesetas

Tino Barriuso, burgalés de 1948, licenciado en Ciencias Físicas, no es un nombre que diga demasiado a los lectores de poesía, ni siquiera a los que gustan de salirse de la nómina más trillada. En poesía, como en los otros órdenes de la vida, se premia atenerse al escalafón: publicar, entre los 20 y los 30, un primer libro que concite la atención crítica, figurar en las antologías de poesía joven, procurar luego no perder el paso... Tino Barriuso ha ido a su aire, bien sabidos sus clásicos, siempre abiertos los mejores contemporáneos. Hasta 1982 no publica su primer libro: *Pie quebrado para una estrofa rota*; hasta 1991 no aparece el segundo, *Paloma sin alas*, una obra sorprendente por su virtuosismo, su diversidad de tonos, su sabiduría y su emoción.

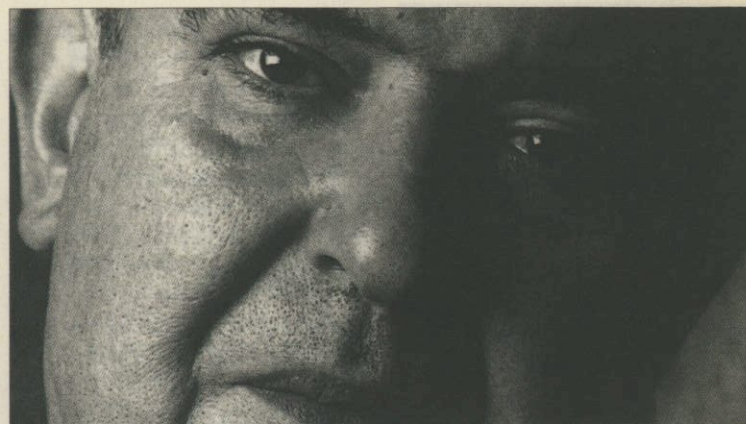
Paloma sin alas –título no demasiado afortunado– era, en la concepción del autor, un libro-casa “distribuido en diversas estancias, cada una de las cuales se corresponde con una parte del libro: un jardín, un zaguán, un trastero, un cuarto infantil, un salón, un gabinete de música, un estudio y una ventana abierta a la otra realidad”. Tino Barriuso acredita en este libro conocer como pocos la métrica tradicional (quizá sólo le igualan Francisco Castaño o Antonio Carvajal), pero no se limita a lo consabido ni, como tantos, a los alardes de ingenio: su virtuosismo, sus juegos intertextuales, van siempre acompañados de temblor y de emoción.

En *Que asedia el mar*, segunda entrega de la trilogía, el modelo que estructura el libro es el de la ciudad: se comienza y se termina “Extramuros”, hay una puerta de entrada (“Puerta del sur” se titula la segunda sección) y otra de salida (“Puerta del mar” es el título de la penúltima parte) y en medio un barrio, una arboleda, una plaza, un cementerio, un callejón de los pasos perdidos... Algo artificioso resulta tal vez ese esquema estructural, que quizá no añade demasiado al puñado de buenos poemas que contiene el libro.

Tino Barriuso nunca se ha preocupado de ser un poeta a la última. Hay poetas que prefieren conquistar el corazón de un puñado de lectores, no importa si pocos o muchos

Tino Barriuso es un heredero de la poesía cordial, muy deudora de A. Machado, que hegemonizó la literatura de posguerra hasta que fue barrida por el torbellino novísimo. En *La Paloma con alas* dedica un homenaje a Celaya (“La verdad en persona”) y otro (“Carboneros”) a los poetas del 50, que “se llamaban libertad, blasfemia:/ como se llama un verso que merezca ese nombre/ cuando roban la vida los tiranos/ en el nombre del miedo”.

Y es que, ciertamente, Tino Barriuso nunca se ha preocupa-



do de ser un poeta a la última, nunca ha temido que los que leen con prisa y anteojeras le consideren un autor anticuado. Tampoco teme –y ahí está su mayor riesgo– bordear el ternerismo, la falacia patética. Pocos poetas pueden, como él, publicar, antes del poema, la melodramática noticia que lo origina (“Un anciano libera a su canario antes de suicidarse”) y conseguir que los versos no sean difuminados por ella.

La ciudad “que asedia el mar” de Tino Barriuso resulta, paradó-

micamente, menos compleja, más de tono menor, que la casa simbólica de *Paloma sin alas*. Comienza con una “Milonga de andar muerto”, una décima de aire popular muy representativa de lo mejor de este poeta que quiere ser de su tiempo sin dejar de ser tradicional: “Soy como lluvia: el descenso/ de una nube desplomada./ Soy una risa gastada/ y sollozo cuando pienso./ Soy un castillo indefenso./ soy una inútil certeza:/ se arruinó la fortaleza/ cuando murió el verbo amar./ Y nunca supe gritar:/ perdonadme la tristeza”.

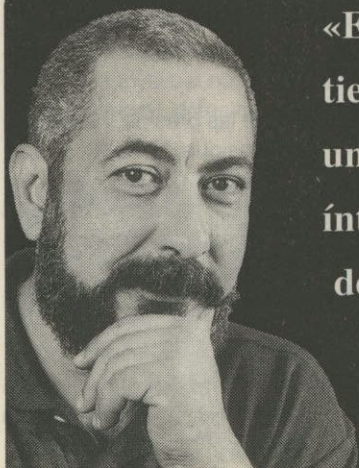
Para pasar a la historia literaria nada mejor que encabezar un movimiento, protagonizar una ruptura, redactar manifiestos. Pero hay poetas que prefieren conquistar el corazón de un puñado de lectores, no importa si pocos o muchos. Tino Barriuso es de ellos. Su nombre quizá no resulte imprescindible al esquematizar la poesía de los setenta, hermética y culturalista, de los ochenta, vuelta de nuevo hacia el hombre de la calle, o de los noventa, tan plural y confusa como resulta siempre la poesía más reciente, todavía no filtrada por el tiempo, pero quien se acerque a sus libros se encontrará con un diestro artesano, con un buen conocedor del oficio (parece poco, y escasea tanto...) que muy a menudo consigue el milagro de unas pocas palabras verdaderas que se quedan resonando para siempre en la memoria.

José Luis GARCÍA MARTÍN

Pasado perfecto

de

Leonardo Padura



«El protagonista tiene el carácter de un héroe admirable, íntegro y difícil de olvidar.»

Juan Marín, *El País*

TUSQUETS EDITORES

PRIMERA FUGA

VALENTÍ PUIG

Alfaguara. Madrid, 2000 156 páginas, 1.800 pesetas

Valentí Puig (Palma de Mallorca, 1949) ha cultivado con igual competencia el artículo periodístico, el ensayo y la narración —muy en especial dentro del ámbito del relato breve—, y, con menor intensidad, la novela. *Primera fuga* tiene las características formales de lo que solemos englobar bajo el marbete de novela corta. La nota editorial señala que las páginas de *Primera fuga* son “el retrato de un adolescente en el verano de 1961”. Esto no es del todo exacto, ya que, de los once capítulos que forman la narración, únicamente los dos últimos corresponden, en rigor, al período estival. Pero lo que importa destacar es que, en efecto, se trata del “retrato” de un adolescente, no de una secuencia biográfica. En consecuencia, lo que al lector se ofrece son escenas

sueñas —como trazos, pinceladas o líneas a veces discontinuas, deliberadamente exentas de una precisa ordenación cronológica—, que son otros tantos fragmentos de vida recordada desde la perspectiva de la edad adulta, cuando lo que sobrevive de aquella lejana época son ya impresiones aisladas, personas o situaciones concretas que ahora se yerguen en la memoria como hitos en el momento de reconstruir una confusa etapa de formación.

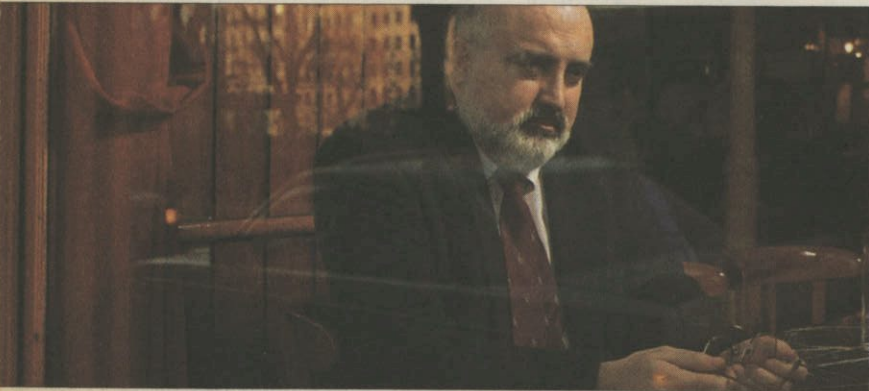
En estas condiciones, lo que debe valorarse es la selección de las informaciones ofrecidas, el carácter representativo de las impresiones y su función en el proceso evolutivo de Tomás Bonet, el muchacho que va poco a poco descubriendo el mundo. La peor parte recae en los recuerdos de los años de colegio,

dominados por la presencia de profesores incompetentes, crueles o grotescos; un mundo amargo en el que la creación de conciliábulos de damnificados y de ficticias sociedades secretas actúa como elemento compensador, como si la fantasía sirviera de hecho para mejorar la realidad. El resultado es desolador. “Eran nueve meses para enseñarles alguna cosa, pero no podríamos decir que aprendiesen a ser nada.” (pág. 135). Junto a esto, la fascinación despertada en el adolescente por algunas personas de la familia —el tío Pau, la tía Paulina— y el sutil atractivo que siente emanar de la madre de David, o el turbio y lento descubrimiento personal de la sexualidad, son motivos tratados con gran finura. Y hay escenas de excelente factura, en las que nada parece sobrar ni faltar y todo se resuelve con un matizado equilibrio entre informaciones y sugerencias, entre hechos narrados y sucesos entrevistos, y donde se muestra lo mejor de Puig como escritor. Ocurre así, por ejemplo, con las páginas que relatan la primera y casual visita de Tomás a David, delicada prueba para cualquier narrador que pretenda traducir a palabras algo más que la superficie de las cosas. Y brotan en muchas ocasiones, eficazmente apuntados, otros motivos que ayudan a dotar a ciertas situaciones de

un sentido profundo: la incompreensión paterna, la función menoscabada de la madre, la presión de ciertas convenciones sociales, el aislamiento afectivo del adolescente y el torpe enfoque o la nula atención prestada por los mayores a su educación sentimental: “Le decían que mentir era un pecado, pero no que buscar la verdad fuese un estímulo y un deber. Son características que convierten una generación en un friso de rostros sin horizonte moral” (pág. 107).

Primera fuga es, además, una obra bien escrita. Acaso convendría haber prestado atención a ciertos desajustes. Es poco probable que en 1961 unos niños de once o doce años dijera espontáneamente “no seas capullo” (pág. 86) —que obedece a una moda posterior— o “las lesbianas mandaban mucho” (pág. 126). La prosa da entrada en algún momento a triviales fórmulas de moda (“los profesores tenían otras prioridades”, pág. 135) o tópicos (“el sudor que le perlaba la frente”, pág. 125), e incluso a alguna concordancia poco recomendable, aunque de uso creciente: “estaba en las antípodas de la barbarie” (pág. 125). Con todo, y considerada en el conjunto de la obra de Puig, *Primera fuga* es una exquisita obra menor.

Ricardo SENABRE



EL AÑO QUE VIENE VOLVERÁ TU PADRE

RAMÓN SOLSONA

El Acantilado. Barcelona, 2000. 207 páginas, 1.700 pesetas

Algo de memoria generacional y mucho de desencanto por tantas claudicaciones, rige el tono de la última novela de Ramón Solsona (Barcelona, 1959). Algo, también, de su facilidad para el relato exprimiendo los recursos del género; en este caso de su agudo sentido de la construcción a la hora de abordar una historia a base de encabalar las escenas que componen la trama, sostenida por dos tiempos encadenados, las dos épo-

cas que enfrenta mientras expone una peripecia “castrense” encuadrada en el verano de 1970, y su proyección 30 años después.

Esa distancia, evaluada por el recuerdo de un personaje, pretende aglutinar las verdaderas intenciones de un argumento que se inclina más hacia lo testimonial que hacia lo novelesco. Sobre todo en aquellas escenas que describen con rango realista el acento épico del mundo militar. Aunque eso sí,

el tono que las preside, hilarante y crítico, consigue, junto al soporte constructivo de la novela, encubrir insuficiencias argumentales y enganchar a una lectura empujada por su amenidad y dirigida por la expectativa de una solución digna y coherente.

Arranca la peripecia con un “fatídico incidente” en el campo de tiro de “Castillejos”. La humillación a que se vio sometido el “sargento” que lo protagonizó y la necesi-

dad de vengarse, desencadenó la ofensiva que conmocionó a un grupo de aspirantes a alféreces. Muchos comprometidos con las ideas del “mayo francés”, unidos por la rutina de días a las órdenes de los imperativos del “ardor guerrero”, por la promesa de lealtades futuras. Como la de reencontrarse “la nochevieja del 31 de diciembre de 1999”, 30 años después.

Pilar CASTRO

NUEVA REVISTA NÚMERO 67

1.100 pesetas

Siguen las reflexiones sobre el cambio de milenio y "Nueva Revista" no se queda atrás. ¿Qué consecuencias tiene la aplicación de las nuevas tecnologías en las guerras? ¿Ha disminuido la pobreza? ¿En qué estado de salud se encuentra la democracia? En el interesante editorial, Julio Martínez Mesanza hace balance de un siglo "de grandes fracasos y grandes terrores" pero también de retroceso de "la pobreza, el hambre y el sufrimiento". Y, cómo no, el tema que ocupa desde hace días las páginas de los diarios: las elecciones generales del 12M. La fiabilidad de las encuestas, la situación del País Vasco, el "factor Frutos" y la abstención son algunos de los temas que Nazareth Echart analiza en un completo ensayo. Además, Miguel de Guzmán propone una mirada nueva sobre las matemáticas y José Manuel Cruz Valdovinos realiza un repaso de la vida y obra de Van Dyck y Velázquez ahora que termina su centenario.

REVISTA DE LIBROS NÚMERO 38

300 pesetas

La sección *Historia de las ideas* abre esta entrega con tres importantes títulos, dos de los cuales llevan la firma del historiador francés y especialista en la Revolución Francesa, François Furet. El tercer título corre a cargo del pensador Raymond Aron, *Introducción a la filosofía política. Democracia y Revolución*. Julio Carabaña invita a la reflexión con el tema de portada: El futuro de la enseñanza; lo hace a través de dos libros de Á. Marchesi y E. Martín: "Calidad de la enseñanza en tiempos de cambio" y "Elementos para un diagnóstico del sistema educativo español". Con un poco de retraso, aunque siempre bienvenida, la última *Ortografía de la lengua española*, así como los "planetas" de Freire y Preciado. La sección de *Gastronomía* invita a "comer en Madrid" a todos los lectores.

CARAJICOMEDIA

JUAN GOYTISOLO

Seix Barral. Barcelona, 2000. 249 páginas, 2.500 pesetas

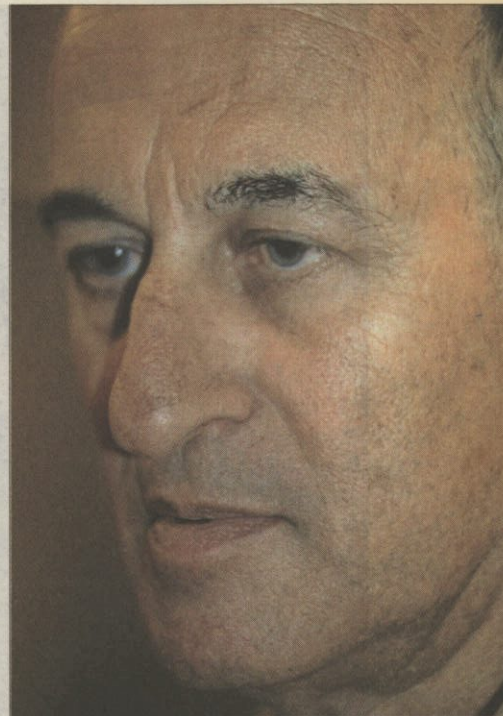
Hace mucho tiempo que Juan Goytisolo decidió romper con la tradición casticista española, primer paso de la filiación completa de sus obras con el gusto postmoderno por rehacer o parodiar textos precedentes. Su nueva novela parte de esta última afición y a ella agrega un rasgo característico suyo: el rescate de autores u obras marginadas por el canon oficial. Reaparecen en ella F. Delicado o Blanco White y reactualiza *Carajicomedia*, una pieza transgresora incrustada en una compilación miscelánea del siglo XVI, *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. En doble prueba de admiración y seña de identidad, revive a Fray Bugeo, falso autor de ese clásico heterodoxo y pornográfico, y se apropia del viejo título.

El diálogo intertextual entre una y otra *Carajicomedia* es rico. Remedando el discurso sobre el "carajo impotente" original, Goytisolo dedica un primer trozo de su obra a una especie de celebración del falo, siempre enhiesto y poderoso en la percha de esos tipos bigotudos, dionisiacos y morenazos —muy del pobre pueblo llano— que parecen constituir el arquetipo masculino ambicionado por el propio autor. Esa larga glosa inicial de los *dramatis personae* de la "comedia" que luego sigue tiene algo de gracia, pero resulta cansina. También resulta un poco inocente. Les ocurre a algunos autores que denuncian comportamientos sociales o, en este caso, hábitos sexuales, que la sociedad va mucho más deprisa que ellos. Hoy, ese tejemaneje de buscones de urinarios públicos que se trae Goytisolo no "epata" a nadie, ni tiene fuerza subversiva. Lo

mismo que pasa con la escatología sexual de Cela, los pasajes de costumbrismo homoerótico de la *Carajicomedia* producen una impresión un poco penosa.

Por fortuna, y pagado este innecesario tributo, pronto discurre la novela por caminos más fecundos e interesantes. Habría aquí, puesto que así viene a pedirlo el autor, que separar la voluntad constructiva y la intencionalidad crítica. *Carajicomedia* responde a un proyecto literario que abarca toda la última etapa del escritor y cuyas claves están expresadas en la propia novela: asumir en un diseño vasto y ambicioso distintas tradiciones literarias y asimilarlas al margen de intereses mercantiles. Este propósito lo aplica ahora al relato de un viaje por la historia de la sexualidad a la luz de la doctrina católica.

Esta empresa se convierte en un reto formal en el que se amasan datos del pasado y del presente, se suma la información y el ensayo, y todo ello se ilumina con un humor vitriólico. Un elemento básico de la fábula es el autor y la peculiar relación que establece con la materia novelesca. La materia (deliberadamente débil en argumento y personajes) bordea la autobiografía y el yo del escritor se desdobra en varios narradores, ecos encadenados y contradictorios de una voz principal que es la del propio Goytisolo. El narrador, incluso, desacredita al autor real en un sugestivo juego de espejos que, al final, busca reafirmar, dentro de la novela, el tipo de narración que viene haciendo Goytisolo, encaminada a sus "fervientes pero escasos discípulos". Estas voces forman una madeja con el hilo de las peri-



pecias de un "pere de Trennes", un cínico miembro del Opus Dei capaz de transgredir lo más sagrado utilizando a su favor la "santa desvergüenza". En su intención más directa y obvia, Goytisolo hace una diatriba feroz del Opus a base de parodias e irreverencias. Pero no se ciñe a ese objetivo, pues la facilidad transmigratoria en el espacio y en el tiempo de Fray Bugeo le da a *Carajicomedia* el carácter de alegato genérico contra una de las vertientes, la religiosa y moral, de esa España tradicional en cuya demolición trabaja el autor desde hace un cuarto de siglo. En esta ocasión su mirada mordaz alcanza por momentos la eficacia destructiva del libelo.

Santos SANZ VILLANUEVA



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

VERONIKA DECIDE MORIR

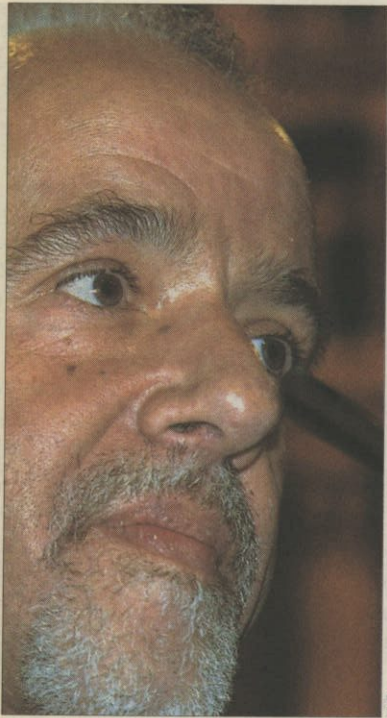
PAULO COELHO

Traducción de Montserrat Mira. Planeta. Barcelona, 2000. 229 páginas, 2.400 pesetas

TOMATELO CON CALMA

ELMORE LEONARD

Traducción de Eduardo Iriarte
Ediciones B. 286 págs., 2.200 ptas.



Nos encontramos con una prosa cuidada y didáctica, más elaborada que la de los bestsellers esotéricos anglosajones, pero con tendencia a deslizarse por el filo de la cursilería

puedan encontrar el lenitivo justo para salir del malestar producido por la vida moderna y la ausencia de certezas.

Es, pues, una literatura consoladora. Habla de rebeldía contra el encorsetamiento de los patrones de comportamiento sociales establecidos, de la aceptación de las cosas sencillas, para vivir la vida sin remordimientos ni culpabilidad: una salida espiritual para resolver los problemas que plantea la vida cotidiana. En fin, la búsqueda en el interior de uno mismo del "sentido de la vida", mediante las emociones

Y el concurso de la fe en la posibilidad de recuperar el "yo" verdadero ahogado por ese "yo" social viciado por la educación. En este camino de sabiduría y salvación personal se entrecruzan, con la naturalidad del sincretismo ingenuo, la religión católica, el esoterismo sufí, el ocultismo, la magia negra y el viaje astral. Su aceptación mundial demuestra hasta qué punto las religiones occidentales establecidas son hoy incapaces de dar respuestas espirituales adecuadas a los problemas existenciales de millones de nuevos consumidores del supermercado místico. Freud lo llamó "frustración cultural" en *El malestar en la cultura*. Si "la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones instintuales", la busca de un "sentido de la vida" que palíe la angustia y el sentimiento de culpa del ser humano es una quimera que, desde un punto de vista psicoanalítico, sólo puede conducir al pesimismo. Freud concluye su estudio con estas palabras: "Así, me falta el ánimo necesario para erigirme en profeta ante mis contemporáneos, no quedándome más remedio que exponerme a

sus reproches por no poder ofrecerles consuelo alguno". A falta de certezas, Coelho sí ha tenido el ánimo de convertirse en ese profeta que se reclama a voces; en un gurú poético de la espiritual posmoderna, centrada, en *Veronika decide morir*, en la oposición entre el autoritarismo represor del mundo moderno y la anarquía disolvente que procura a los dementes el manicomio. Sus personajes son juguetes rotos, seres normales atrapados en dos mundos: el de la "locura inútil" que impone la esclavitud de la realidad y el de la "locura interior" del individuo inmerso en la irrealidad alienada. Dos caras de una misma moneda, cuya paradoja puede resolverse aceptando las propias limitaciones, los miedos y la rebeldía final, que dotará de sentido a la vida, "renaciendo" (rebirthing) espiritualmente a una nueva existencia que es el descubrimiento de uno mismo como parte de la "Harmonía Mundi".

Literariamente, nos encontramos con un narrador omnisciente, una prosa cuidada, introspectiva y didáctica. Con preferencia por la narración metafórica en forma de proverbios y el recurso bíblico de las parábolas. Mucho más elaborada que la de los bestsellers esotéricos anglosajones, pero con tendencia a deslizarse por el filo de la cursilería. Podría decirse que la simplicidad de sus enseñanzas concuerda a la perfección con la sencillez de su prosa. Pura adecuación, cosa que agradecen tanto sus lectores entusiastas como el lector ocioso, aquel que quiera saber en qué "Nueva Era" nos encontramos y cuáles son los signos ilusorios de nuestro tiempo.

Lluís FERNÁNDEZ

Elmore Leonard es un viejo conocido de los lectores de novelas policíacas y de misterio. Su fama se debe a la versión de *Cócktail explosivo*, llevada al cine por Tarantino con el título de *Jackie Brown*. En *Tómatalo con calma*, Chili Palmer, el protagonista de la serie, se introduce en la industria de la música, contactado por un antiguo colega, hoy convertido en un poderoso agente discográfico, para escribir un guión sobre su vida un tanto turbia. Pero antes de poder llevarlo a cabo, muere asesinado ante los ojos de Palmer, quien se convierte en testigo presencial y en objetivo preferente del asesino. Para que al guión que escribe no le falten peripecias, aparecen la omnipresente mafia rusa, una joven cantante superambiciosa y el típico mánager sin escrúpulos. El guión acabará siendo la propia novela. Chili Palmer se lo toma con calma.

EL SECRETO DONA TARTT

Traducción de Gemma Rovira
Plaza&Janés. 574 págs., 2.800 ptas.

A principios de los 90, en la Universidad de Vermont, un reducido grupo de estudiantes, obsesionados por la elegancia y el intelectualismo, integran un grupo elitista en torno a un extravagante profesor de griego clásico. Los componentes de este extraño grupo entran en un peligroso delirio, entre orgías y relaciones oscuras, finalizando con un sangriento asesinato que nunca llegará a aclararse del todo. Dentro de una trama de misterio, Tartt despierta una innegable fascinación por los personajes y lo que se sospecha que hacen: relaciones incestuosas y homosexuales, terribles secretos familiares. Tartt publicó *El secreto*, un libro de culto muy valorado por la crítica norteamericana, en el 92. Plaza & Janés lo editó en 1993 y ahora recupera la que sigue siendo única novela de esta misteriosa autora. L. F.

¿Qué magia tienen las novelas de Paulo Coelho para que se vendan 23 millones de ejemplares, se traduzcan a 39 lenguas, se editen en 100 países, haya ganado 17 millones de dólares y sea uno de los 15 autores más leídos del planeta? Y, sin embargo, desde una perspectiva massmediática, no es un autor usual. Que sus libros puedan encuadrarse dentro de la llamada literatura de autoayuda de esa filosofía pragmatista en expansión que es la "New Age", puede hacer entender el éxito alcanzado, desde *El alquimista*, en 1988, *La quinta montaña*, en 1996, y esta *Veronika decide morir*, en 1998. Nos encontramos más allá del simple fenómeno literario; ante un buen escritor que narra historias cotidianas con la sencillez, claridad y oficio necesarios para vehicular un discurso ideológico en el que la vuelta a lo espiritual, las actitudes vitales positivas y la posibilidad de encontrar dentro de cada cual el camino hacia la consolidación de "la leyenda personal", lo convierte en una especie de gurú atípico de esta nueva sensibilidad espiritual en la que sus lectores

CURRO ROMERO. LA ESENCIA

ANTONIO BURGOS

Planeta. Barcelona, 2000. 410 páginas, 2.900 pesetas

"Se torea como se es". "Se es como se nace". De esas dos afirmaciones —por más que el que firma esté más de acuerdo con la primera que con la segunda—, puede decirse que brota la realidad de la existencia de Curro Romero, a mi juicio —compartido por curristas, romeristas y quienes no lo son tanto—, el torero más grande de la segunda mitad del siglo XX y no sabemos aún de cuantos años del siguiente. Sobre la magnitud de su torería se ha escrito y se ha hablado de manera tan abundante como devota, sin que haya faltado, claro, quienes hayan empuñado la pluma para discutir su concepto del arte o para denostarlo con algunos de los improperios más sangrientos que se hayan escrito sobre torero alguno. De éstos, de quienes teniéndolo ante los ojos no son capaces de "verlo", se ha dicho, repetidamente, que hay que ejercer con ellos la cristiana virtud de la caridad, porque bastante desgracia llevan ya en su incurable ceguera como para castigarlos además con el insulto o el desprecio.

Sin embargo, la vida misma de Curro Romero —único nombre con

el que verdaderamente le gusta que le llamen— ha sido, hasta la fecha, salvo para quienes lo conozcan personalmente o sus poco numerosos íntimos, cosa casi secreta. Son escasas, incluso, las entrevistas que ha concedido a lo largo del casi medio siglo ininterrumpido que lleva pisando los ruidos, y en las que ha dado, habla menos siempre Curro que el generalmente adulator o ignorante periodista que le pregunta.

De ahí el principal interés de este *Curro Romero. La esencia*, en el que el periodista y escritor sevillano Antonio Burgos ha recogido más de cuarenta horas de charla con el hombre y el torero, en las que Curro recuerda sus sesenta y siete años pasados, desde sus modestísimos orígenes —hijo de jornalero y de mujer trabajadora— en el pueblo de Camas, hasta el espléndido presente que asegura vivir, gracias a su apogeo creador frente al toro y a una plenitud semejante junto a una mujer "que es bella por fuera y por dentro", Carmen Tello —sobre la que la proverbial discreción de Curro no añade ni un dato ni una anécdota más—.

Dividido en tres partes correspondientes a los tres tercios de la lidia, "Hay ahí en Camas uno que le dicen Curro...", "El Tarro de las esencias" y "El Faraón", el texto se compone mediante capítulos breves, titulados independientemente, que refieren anécdotas, sucesos, pensamientos narrados por el torero y aliñados literaria y cronológicamente por el escritor, que ha añadido como complemento a los que supongo sus propios recuerdos —asegura que estaba en La Maestranza cuando su debú sevillano— la reproducción de algunas crónicas y reseñas de época.

Se desprende de la lectura un hombre que aún la grandeza que es el toreo y su personalísima concepción del mismo —hasta el punto de que todo en Curro termina definiéndose por la estética con que ha sido pensado y llevado a la realidad perceptible, no en vano el segundo apellido de su madre era Velázquez— con la de una bondad imbuida por la conducta de sus padres —que nunca le enseñaron a odiar en una España llena de odios— y una ética personal basada en los mismos

elementos que sustentan su forma de estar y hacer en la plaza: la quietud, la armonía, la gracia, la profundidad de la pureza y el cataclismo de lo bello hecho movimiento y carne arrebujaada.

No sé determinar exactamente los méritos de cada participante en el resultado final del libro. Si sé que viéndolos a ambos en una reciente y poco informada por parte del entrevistador comparecencia en la segunda cadena de televisión española, las parcas y justas intervenciones de Curro Romero brillaban bajo el torrente laudatorio de su compañero (al que se lo perdono por currista, pero no por escritor) y las meteduras de pata del periodista "político" en cada ocasión que regalaba su opinión. Y, sobre todo, una cosa destacaba, la fijeza de la mirada del torero, tan directa y de frente, tan poderosa, tan decidida y tan resuelta y arrojada como la que le gusta en los animales ante los que con mayor orgullo arriesga la vida, la del toro de lidia verdaderamente bravo.

Mariano NAVARRO

El libro de bolsillo

BIBLIOTECAS DE AUTOR

Albert Camus
La caída

Federico García Lorca
El público.
El sueño de la vida
Edición de Antonio Monegal

Sigmund Freud
Psicología de las masas
Psicoanálisis del arte
Paranoia y neurosis obsesiva
Introducción al psicoanálisis



Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid

LITERATURA

Miguel Hernández
Poemas de amor

Estudio previo y selección de Leopoldo de Luis

Amin Maalouf
Las Escalas de Levante

Johann W. Goethe
Penas del joven Werther

FILOSOFÍA
Immanuel Kant
Crítica de la razón práctica

Edición de Roberto Rodríguez Aramayo

CLÁSICOS

Aristófanes

Las nubes. Lisístrata.

Dinero

Introducción, traducción y notas de Elsa García Novo

Pausanias

Descripción de Grecia

Introducción, traducción y notas de Camino Azcona

Hesiodo

Teogonía. Trabajos y días.

Escudo. Certamen

Introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y M.ª Ángeles Martín Sánchez

HISTORIA

Jordi Canal

El carlismo

GASTRONOMÍA

Hermano

Rick Curry, S.J.

El pan de los jesuitas

Prólogo de Laura Esquivel



Decía Ortega que la única manera de salvar a los clásicos, y también de salvarnos a nosotros de ser centenarios en el centenario, era la de inyectarles problemas de nuestros problemas. Ése es el sentido de este ensayo de Moli-nuevo, que celebra al filósofo a los trescientos cincuenta años de su muerte

Nos advierte en los "Preámbulos": "Los comediantes llamados a escena se ponen una máscara para que no se vea el pudor en su rostro. Como ellos, y a punto de subir a este teatro del mundo en el que hasta ahora sólo he sido espectador, me adelanto enmascarado". El caballero de lo claro y distinto lleva una máscara como señal de distinción. En el retrato de Franz Hals el largo cabello oscuro y la negra vestimenta conforman un rostro de acusados rasgos que se apoya en un amplio e inmaculado cuello blanco: las cejas enar cadas, la prominente nariz y la amplia boca sugieren una

faz de aguilucho, permiten adivinar una sonrisa contenida en (por) unos ojos penetrantes. El resultado es una mirada irónica.

Si vemos en esta figura al autor del *Discurso del método*, si unimos lo que se suele separar, vida y obra, entonces nos asalta la sospecha de que sabemos cómo piensa Descartes, pero no lo que piensa. Todo ello ha generado una leyenda, *legenda*, modo de leer a un Descartes, no mentiroso, pero sí lleno de contrastes. Es un poco distinto de la habitual rutina académica, pero si no ¿para qué conmemorarlo?. Decía Ortega que la única manera de salvar a los clásicos,

y también de salvarnos a nosotros mismos de ser centenarios en el centenario, era la de inyectarles sangre de nuestra sangre, problemas de nuestros problemas. Uno de ellos es el sentido de esa filosofía moderna a cuya cabeza se coloca a Descartes, como inventor de ese pobre sujeto fuerte, un tanto quijotesco, que tantos palos recibiera hace años, que hasta anunciaron su muerte.

El caballero enmascarado es un maestro de la paradoja. Son contrastes nada extraños en quien nos legó unas *Reglas para la dirección del espíritu*, modelo del pensar radical y riguroso, pero también las máximas de una moral provisional y acomodaticia. Es cierto que ya había antecedentes. Erasmo afirmaba en ese otro paradigma metódico de la modernidad, *El elogio de la locura*, que para entrar y vivir en este teatro del mundo es preciso disimular, hacerse el necio, para que a uno le dejen en paz y pueda hacer su trabajo.

Descartes le leyó y le tuvo en cuenta, escarmentando con el ejemplo de Galileo. Por eso, concluye que si sólo debemos asentir al conocimiento cierto, la conducta debe regirse por lo probable, si la duda metódica es el comienzo de la sabiduría, aquí se certifica que la vida no tolera la duda, y que la conducta adecuada en seres tan metódicos y rigurosos es, al fin y al cabo, la misma que la de la vieja conseja popular: "donde fueres, haz lo que vieres". Cuando se sintió incómodo en Francia, se fue a Holanda y acabó muriendo en Suecia.

SE CUMPLEN 350 AÑOS DE LA MUERTE DEL FILÓSOFO

DESCARTES, MÁS ACÁ DE



Pero este no es el único camino para entender esa enigmática figura. Radicar aquí la filosofía en la vida no es hacer una hagiografía, sino asistir a la génesis de un pensamiento tal como lo entendería Descartes: una solitaria aventura interior. Y así nos cuenta todos los años de prácticas que le permitieron al fin destilar esas pocas reglas que todos memorizan sin saber que antes fueron oscura vida.

En la primera parte de su *Discurso del método*, comienza hablándonos de sí mismo para explicar su obra. Pero su homólogo en el pensamiento inglés del Renacimiento, Francis Bacon, comenzó la Gran Instauration, con estas palabras, de nobis ipsis silemus, "acerca de nosotros mismos callamos". El gran Kant lo puso como cita inicial de su *Crítica de la razón pura*. A la hora de revisar los tópicos llama la atención que esa época que se ha llamado del sujeto intente por todos los medios huir del subjetivismo. También Descartes que, al hablarnos de su experiencia como individuo, en realidad, no nos está "contando su vida" (la cosa más fascinante para uno mismo, pero mortalmente aburrida para los demás) sino que está explorando las posibilidades existenciales de su generación: el fracaso de la educación recibida, la insatisfacción de la experiencia del mundo y la decisión de buscar en sí y por sí mismo la verdad.

El final de esa primera parte es digno de la novela de aventuras renacentista y del de la "novela de formación", que luego sublimarán los románticos: "lo que logré

mucho mejor, me parece, que si jamás me hubiese alejado de mi país y de mis libros". Y es, ahora, cuando va a anunciar el resultado de esos logros, cuando se pone la máscara, es decir, se presenta como "persona" a través de un personaje en el que se reconoce una generación y buena parte de las venideras. No es entonces extraño que Kundera haya establecido (secundado por Rorty) una estrecha unión entre filosofía y novela en la modernidad, como investigaciones ambas, bien que por caminos distintos, de las posibilidades esenciales de la existencia humana. Y que haya puesto como padres de la modernidad a Descartes y a Cervantes. Hay en todos estos genios de la modernidad un quijotismo del pensamiento: el saber es una aventura solitaria con fines solidarios. Recuérdese la peripecia de Don Quijote. Y también una cierta melancolía por el destino de ese modelo, de tanto esfuerzo.

La figura de un Descartes humanista permite recuperar su herencia en el debate en torno a las Humanidades. Lo que nos dice Descartes en esa primera parte del *Discurso del método* no ha perdido un ápice de actualidad: hay un divorcio entre la generación del saber y su transmisión educativa. De modo que la creación del saber con frecuencia tiene lugar al margen de las instituciones. Y que las condiciones sociales educativas se apartan de las necesidades del saber que transmiten, resultando un cúmulo de respuestas a preguntas que raramente alguien se hace.

Es posible que la generación de los que padecen los actuales pla-

Lo que nos dice Descartes en la primera parte del *Discurso del método* no ha perdido un ápice de actualidad: hay un divorcio entre la generación del saber y su transmisión educativa

nes de estudio puedan reconocerse en las quejas de Descartes, alumno de los jesuitas en La Flecha, y eso que eran entonces los mejores pedagogos de Europa. El resultado, recordando a Petrarca, es que no sólo no había aprendido nada sino que se había vuelto más ignorante. No es difícil establecer el paralelismo con una sociedad actual de ignorantes (mal)educados.

Pero la aparente resignación cartesiana, su decisión de buscar en sí mismo y por sí mismo la verdad, ha despertado siempre la sospecha de aristocratismo del espíritu, de un sujeto fuerte, burgués, que puede permitírselo. En cierto modo cumplía a la perfección las condiciones del genio que establecerá Schopenhauer, del filósofo por vocación (no bocación, insistirá): es producto de la naturaleza que le adorna con los dones del espíritu y de la materia, es decir, con las alforjas de las rentas. En resumen, el filósofo como dios manda es un rentista, lo contrario es un mercenario que dice lo que le mandan las editoriales y el Estado. Ciertamente, aunque no por necesidad, no despreció el mercenariado y tan pronto luchó (sin herniarse) como soldado a favor del protestante Mauricio de Nasau como del católico Duque de Baviera; y no hizo ascos al mecenazgo en forma de amistad, tanto de la princesa Isabel de Bohemia como de la reina Cristina de Suecia. Todo ello ha contribuido a forjar la leyenda de un Descartes "espectador", representante de una teoría tradicional que deja intocado el mundo, tal como lo caracterizaran Horkheimer y Adorno.

Hoy día la cosa no se ve tan simple. Ese sujeto moderno se nos aparece, como su mentor, más complejo y menos fuerte. Ya hemos señalado cómo Descartes para explorar las posibilidades de los seres reales acude a lo seres imaginarios. Se discute si la duda es real o metódica, si es verdadera o una ficción ese personaje entrañable del "genio maligno", un ser que no

tiene nada mejor que hacer que tratar siempre de engañarnos. ¿A quiénes? Después de llegar a la certeza de la existencia a través del cogito, Descartes se pregunta en las *Meditaciones metafísicas*: "¿Qué soy, entonces? Una cosa que piensa. Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente?" ¿Falta algo? ¿Es ésta la "época de la razón"?

No es simplemente la contrapartida de la imagen tópica del sujeto para quien ser es pensar (le encantaba hacerlo en la cama), y tampoco de ese modelo substancialista que concitara las críticas de la generación europea del 14, deseosa de superar un idealismo del sujeto autosuficiente y aislado del mundo. Porque, después de dar muchas vueltas sobre las causas del error humano, acudiendo nuevamente a lo imaginario encuentra Descartes lo real de nuestra condición: "advierto que soy como un término medio entre Dios y la nada". Por una parte, ese Dios omnipotente en la filosofía idealista moderna, sin el que no hay experiencia ni esperanza y, por otra, una de las muestras de la geometría sentimental que la subyace, de la finitud humana en la figura de ese ángel caído que es el hombre. Pero, a pesar de esta recuperación, de esta cercanía, hay algo que nos separa irremediablemente de Descartes y es su optimismo metódico. Su creencia de que hay una razón común a todos, o al menos, un "bon sens", lo suficientemente repartido, que si se sigue el camino adecuado impulsará el progreso humano, nos parece hoy un tanto ingenua. Y no es la menor de nuestras tragedias educativas el que hemos sido educados en el criterio e ideal cartesiano de lo simple para vivir en un mundo complejo. No somos seres simples y por eso necesitamos una educación en la complejidad.

José Luis MOLINUEVO

LA MÁSCARA

EL YO MODERNO

GOTTFRIED BENN

Edición de Enrique Ocaña. Pre-Textos. Valencia, 1999. 206 páginas, 2.950 pesetas

Aunque no es la primera vez que se publican ensayos del poeta Gottfried Benn en nuestra lengua (conozco, al menos, tres recopilaciones distintas, la más reciente *Ensayos escogidos*, Alfa, Buenos Aires, 1978) y aunque casi todas esas recopilaciones reiteran algún texto –verbigracia, *Problemas de la lírica*– es verdad que Gottfried Benn (1886-1956), uno de los inauguradores de la poesía moderna en alemán, hondo expresionista de la primera hora, es un autor mal difundido y poco leído. Aunque para que la queja sea completa, habría que redondear diciendo que, entre los ensayistas, los poetas-ensayistas (a menudo los más sugeridores) son quizá los menos leídos. La sorprendente y cautivadora fuerza del primer libro poético de Benn, *Morgue* (1912) tapa aún para muchos la posterior poesía de este intelectual/poeta –casi todos los poetas modernos son intelectuales, requeridores de inteligencia– buceando, maravillosamente, en zonas de sombra, con luz y delicadeza.

Ha hecho bien, creo, Enrique Ocaña, prologuista, traductor y seleccionador de este grupo de ensayos, al ordenarlos cronológicamente, con variedad, pero en una misma y fundamental dirección. Desde el más antiguo, de 1919 –*El Yo moderno*– muy unido aún a la poética y los modos del expresio-

nismo, hasta el más nuevo, *Problemas de la lírica*, de 1951, surgiendo como una conferencia universitaria, y de tono mucho más reposado y racionalista, los diez textos seleccionados –plurales en lo exterior– buscan como he dicho una única meta, tan presente por lo demás (en su primer estadio) en el *desideratum* de muchas vanguardias, por ejemplo del cubismo: volver al pensamiento prelógico, recuperar la ancestral unidad del yo y lo real, de la vida y la muerte; ir contra la ciencia del positivismo en otra ciencia que engarza el alma y el cuerpo, que siente al hombre en lo cósmico, y que vive, más que en ningún otro producto moderno (sobrevive, quizá) en la lírica; que no es útil, pero que conturba y busca y da pan. Los grandes poetas, dice, “fascinan”, pero esos grandes poetas son escasísimos y añade (entendiendo que el poema malo carece de validez) “pero la lírica” –frente a la tibieza que admite la novela– debe ser exorbitante o no ser en absoluto: tal es su esencia.

En estos textos, Benn (médico de profesión) pasa revista a los estudios científicos de Goethe –quien aún poseyó inteligentemente ese hondo sentimiento del *anima mundi*, que otra modernidad perdió– o se detiene –50 años

después de su muerte– en el valor de la obra de Nietzsche, para Benn más lingüística y telúrica, más destructora en busca del origen, con su famoso *Olimpo de la apariencia*, que filosófica en el sentido convencional, de donde su radical novedad.

Pasa revista nuestro poeta a los ideales puristas de la primitiva Grecia dórica (un mundo que aprovechó la estética del nazismo), *Mundo dórico*. Una investigación sobre la relación entre arte y poder. Se detiene, en fin, en el viejo problema de desarreglo y genio (*el problema del genio*); pero, como adelanté, bajo apariencias tan variadas, hay un continuo y subterráneo canal que el propio Benn buscaba como poeta creador: el avance instintivo e intelectual hacia el hombre total, hacia un hombre –latente en la palabra poética– sediento de espíritu sin prescindir de nada, y que apenas ha iniciado su evolución, en medio de un mundo que (desde el XIX, más tenazmente) parece resistirse a ese camino de hondura, de hon-tanar, de palabra vuelta forma.

La metafísica del arte, que declaró el mismo Nietzsche o la idea que encierran las palabras de Hegel, con las que clausura el texto *Problemas de la lírica*: “La vida del espíritu no es la vida que se espanta de la muerte y que se mantiene pura ante la desolación, sino la que soporta la muerte y se conserva en ella”.

Ese hondón del alma, esa unidad ancestral, esa riqueza espiritual de la palabra es lo que Benn, por diferentes caminos –incluido el examen de las drogas alucinógenas– trata de alcanzar en todas estas páginas, algunas muy inteligentes y otras, además, muy bellas. Y llenas de iluminada sabiduría, porque Benn entendió que el poeta moderno debe ser enciclopédico y que todo saber –incluso alguna banalidad– conduce a la búsqueda del poema, que es heredero y emisario de una espiritualidad –sin Dios– absoluta y total.

DIEZ MIL KILÓMETROS

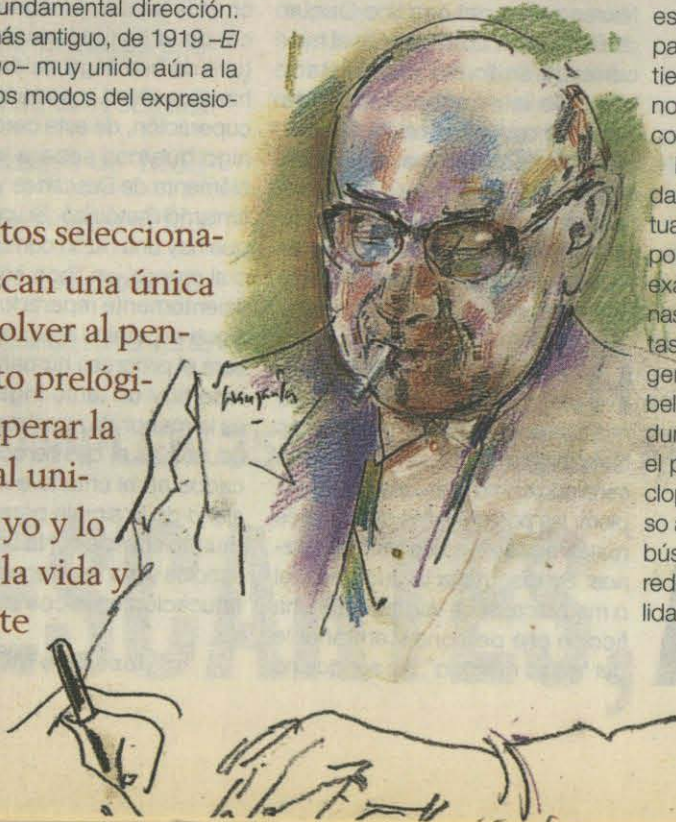
JAVIER PÉREZ DE ALBÉNIZ

Desnivel. 159 págs., 1.750 ptas.

El verano de 1998 Javier Pérez de Albéniz emprendió un viaje por África durante un mes, durante el cual envió tres reportajes a “El Mundo”, acompañado por Chema Conesa y su cámara fotográfica. La aventura la organizaba una agencia surafricana, y el resto de los componentes resultaron ser “bestezuelas ignorantes”. Aparecen en el libro sólo para recibir afiladas burlas, y con razón. Sin embargo la indignación con que se refiere a estos surafricanos alcanza altas cotas en el arte de la invectiva. Un rasgo de estilo que no sorprende nada en este libro ameno, escrito con garra y muy útil para empaparse de una realidad en general desoladora. A su paso por ellas, Albéniz nos ilustra sobre las tierras de Suráfrica, Zimbabue, Zaire, Zambia, Tanzania, Ruanda, Burundi, Uganda, y Kenia hasta el último objetivo: Zanzíbar. Nos habla de sus tiempos coloniales, de su lucha por la independencia, sus dictadores, sus leyendas, de los odios tribales que han sembrado esas tierras de tantos muertos, en especial en los grandes lagos.

Es la memoria de las gestas de los grandes exploradores (Livingstone, Stanley, Burton, ...) y la sensibilidad de naturalista lo que aporta las mayores dosis de belleza a unas páginas cuajadas de anécdotas sabrosas e historias estremecedoras. En África “La belleza y el horror laten al mismo ritmo”. En Ruanda murieron un millón de personas en 1994. Fue “el tiempo de los machetes” proclamado por los hutus. El paraíso que algunos, como Churchill, vieron en su naturaleza, puede convertirse en infierno en este continente cuyo corazón padece el cáncer del abandono, la caza furtiva, las enfermedades (sida, malaria), la barbarie y el éxodo. Con partes escogidas de un gorila, hay quien se prepara un brebaje en busca de la fuerza del animal. Yo me conformo con la receta de pescado al curry de la página 61. Parece riquísima.

Los textos seleccionados buscan una única meta: volver al pensamiento prelógico, recuperar la ancestral unidad del yo y lo real, de la vida y la muerte



Luis Antonio de VILLENA

Román PIÑA

VIA SPÍRITUS

BERNABÉ DE PALMA

B.A.C. Madrid, 1999. 315 páginas

La Biblioteca de Espiritualidad, que coordina Teodoro H. Martín, continúa su andadura ofreciendo, por una parte, obras nuevas y, por otra, rescatando libros que ya eran clásicos e inencontrables de la antigua Biblioteca de Autores Cristianos, como estos dos que hoy reseñamos aquí, *Via spíritus*, de Bernabé de Palma, y *Subida del Monte Sión*, de Bernardino de Laredo (1482-1540), publicado en Sevilla, Cromberger en 1535, y anotado por Santa Teresa de Jesús.

A su vez, la colección va combinando los autores de ayer (Fray Luis de Granada), con otros de nuestros días que están teniendo un gran eco editorial (Lisieux, Stein).

No se concibe la gran mística de nuestros siglos XVI y XVII sin la influencia de estas dos obras de Bernabé de Palma y de Bernardino de Laredo, maestros a su vez de la renovación espiritual dentro del franciscanismo del siglo XV. Estas obras también hacen referencia a un saber muy brillante y provechoso, pero a la vez perseguido y marginado.

La influencia de estos dos autores sobre una obra como la de Teresa de Ávila o el que del libro de Laredo se lanzaran siete ediciones en el plazo de veinte años, no fueron razones suficientes para que la Inquisición y el "Índice" de Valdés dejaran de perseguirlos y silenciarlos.

Responden, pues, estas dos valiosas obras a un viejo deseo expresado por Marcel Bataillon: el de "conocer mejor al siglo XV" español. Ninguna manera mejor de iniciar este conocimiento que con las obras de estos dos franciscanos andaluces. Más allá del contenido iluminador de sus obras, nos encontramos con la claridad y precisión de su prosa, un castellano doblemente aquilatado por la conciencia de aquel tiempo.

Antonio COLINAS

PRESIDENTES

VICTORIA PREGO

Premio Así fue 2000. Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 383 páginas, 2.950 pesetas

De los cuatro retratos de los presidentes de la democracia, el de Suárez ha salido en blanco y negro. Es el más dramático, el más cuajado de silencios. Prego no ofrece novedades sustantivas respecto a sus propios textos sobre la transición, *Así se hizo la Transición* (1995) y *Diccionario de la Transición* (1999) o en relación a alguna de las buenas biografías sobre el primer jefe del Ejecutivo, como la de C. Abella, *Adolfo Suárez* (1997). Sin embargo en lo que Prego acierta de lleno es en el tono psicológico permeado de soledad. Suárez está solo en su casa el sábado 3 de julio de 1976 cuando el Consejo del Reino le incluye en la terna de la que Su Majestad ha de elegir presidente de Gobierno; acude a La Zarzuela conduciendo un modesto Seat 127 y cuando regresa a casa se encuentra con un periodista que "me preguntó si me consideraba un presidente legítimo". Suárez es cuestionado desde el principio y atacado desde fuera y desde el interior de su propio partido. Prego recoge estas palabras suyas: "Yo no tenía credibilidad. La ausencia de credibilidad en un sistema democrático es casi letal. Hubo momentos en que yo no tenía ninguna, y no la tenía tampoco en Europa, obviamente". Pieza clave de la transición, Suárez pone de manifiesto el maltrato de unos y otros y su queja refleja ingratitud y abandono.

Leopoldo Calvo-Sotelo se revela en su diálogo con Prego de modo muy distinto. Es ingeniero de caminos, casado con la hija de un ministro y padre de ocho hijos brillantes y bien educados. Se transparenta una cabeza muy bien amueblada que llega a presidente de Gobierno con 54 años —once más de los que tenía Suárez en idéntica circunstancia—, ya muy curtido en la empresa privada y después de haber sido ministro y vicepresidente segundo del Gobierno para Asuntos Económicos. Se hace cargo del poder tras el fallido golpe de Tejero del 23 de febrero de 1981 y lleva a



De los cuatro retratos de los presidentes, el de Suárez ha salido en blanco y negro. Es el más dramático, el más cuajado de silencios. Prego no ofrece novedades sustantivas sobre la transición

juicio civil —por primera vez en la historia de España— a los militares sublevados, y no pasa nada. Entra con España en la OTAN y saca adelante la Ley del Divorcio. Pero no todo son éxitos. El 28 de junio de 1982 Adolfo Suárez anuncia el abandono de la UCD —instrumento político y nido de traidores creado por él mismo— y la creación de un nuevo partido: CDS. Calvo Sotelo no ve sentido al hecho de mantener una situación política exangüe y convoca elecciones con tres meses de adelanto. El resultado es un desastre del que ya se ocupan los manuales de ciencia política: de UCD no quedan ni las cenizas, de un día para otro queda convertido en un partido de hemeroteca y de recuerdo en las tertulias.

El 28 de octubre de 1982 se celebran elecciones y el PSOE obtiene 202 escaños, mayoría absoluta. Jamás en España un partido de izquierda había obtenido tal cantidad de diputados. Felipe González llega a la Moncloa con 40 años y lo primero que hace es devaluar un 8 por ciento la peseta y subir la gasolina un 21 por ciento. "Mi gran pasión era modernizar el capital físico y modernizar el capital humano".

El capítulo dedicado a González es el más largo, casi 150 páginas, en parte porque su mandato se extiende hasta las últimas elecciones de 1996 y, en parte,

por su extraordinaria capacidad verbal. Tienen un interés especial las páginas dedicadas al intento de golpe de Estado del 2 de junio de 1985 cuando, con motivo del desfile conmemorativo del Día de las Fuerzas Armadas en La Coruña, se intenta colocar una bomba debajo de la tribuna de altos cargos. Ciertas anécdotas como la de la cena organizada por el Rey con Gorbachov, Bush y González en noviembre de 1991 con motivo de la celebración en Madrid de la primera fase de la Conferencia de Paz sobre Oriente Medio, son muy reveladoras del ambiente de la alta política. En conjunto, mirando hacia atrás, Felipe González se siente maltratado: "Nosotros hemos recibido un tratamiento extraordinariamente injusto".

Se cierra el libro con un José María Aznar de 43 años y una excelente forma física. Ha ganado las elecciones generales del 3 de marzo de 1996 por un margen que, dada su escasez, le impone pactar con nacionalistas vascos y catalanes. Prego repasa con el presidente en funciones los principales acontecimientos que han marcado los últimos cuatro años de la historia de España. La proximidad de las elecciones impone cautelas y se hace evidente cierta pérdida de tracción.

Bernabé SARABIA

EL LENGUAJE DEL DESEO

HADEWIJCH DE AMBERES

Edición y traducción de María Tabuyo. Trotta. Madrid, 1999. 153 páginas, 1.200 pesetas

Aparece esta autora de visiones y poemas como “maestra” de un grupo que, acaso por ello, sufrió persecución y prisión. Hadewijch es reconocida no sólo como una de las primeras escritoras en lengua flamenca sino también como predecesora del maestro Eckhart



En sus visiones, cartas y poemas, Hadewijch buscaba una gozosa identificación con el Amado, expresaba su idea de la “unión” mística con un realismo fogoso que no tiene por menos que sorprendernos.

Disponíamos en España de una información reciente y previa sobre la escritora y mística flamenca Hadewijch de Amberes en la obra de Victoria Cirlot y Blanca Garí *La mirada interior*. En este libro se escribía con mucho fundamento y se ofrecían textos fragmentarios de las obras de otras escritoras místicas de la Edad Media, como Hildegarda de Bingen (de la que en España tenemos más información y ediciones), Beatriz de Nazaret, Matilde de Magdeburgo, Margarita Oingt, Ángela de Foligno, Margarita Porete y Juliana de Norwich. A ellas se une, como decimos, el nombre de Hadewijch, que es definida en esa obra como “tormenta de amor”.

Este tipo de ediciones vienen a poner de relieve una sensibilidad y una espiritualidad —la mística y la medieval— que sobre todo se ha venido atribuyendo a hombres, o en las que éstos parecían tener una protagonismo mayor. Nada más alejado de la realidad. En Italia, por ejemplo, ya se había dado en 1988 un paso importante en este sentido con la edición del grueso volumen *Scrittrici mistiche italiane* (edición al cuidado de Giovanni Pozzi y Claudio Leonardi) de una abundante y cuidadosa muestra antológica de místicas italianas desde Chiara d’Assisi (1193-1253) a Ángela Gavazzi (1907-1975), una mística incluso de nuestros días. El fenómeno, así expuesto, no sólo se universaliza sino que pone de relieve la presencia en el tiempo de esa misma sensibilidad visionaria y literaria de la que venimos hablando.

Esta actitud radical, a contracorriente, de ruptura, que supone en cada época, la escritura mística, adquirió un protagonismo especial en determinadas mujeres de la Edad Media; periodo en el que, por tantas razones, el papel de la mujer parecía ver-

se abocado a esa espiritualidad radical, hacia la sima interior de la luz que supone toda mística. Ese doble encierro en sí mismas condujo a una literatura especialmente exquisita y profunda, como la que representa de manera especial Hadewijch de Amberes.

Textos en prosa y verso, relatos y plegarias, visiones y epístolas, incluso pintura y música (como sucede en el caso de Hildegarda de Bingen), son las varias formas de expresión que estas mujeres utilizaron en ese doble viaje interior —por llevar vidas recogidas y por ser mujeres—, hacia un saber sublime y trascendente, al margen de los saberes al uso.

Como muy bien nos explica María Tabuyo en su cuidadoso estudio previo, no sabemos excesivas cosas de Hadewijch, una mujer perteneciente al grupo de las beguinas o bienaventuradas y que vivió entre los años 1220 y 1240. Aparece esta autora de cartas, visiones y poemas como “maestra” o cabecilla de un grupo que, acaso por ello, sufrió persecución y prisión. Hadewijch es reconocida no sólo como una de las primeras escritoras en lengua flamenca sino también como predecesora de uno de los autores más notables de la mística renana y, por extensión, de la mística universal: el maestro Eckhart.

En sus visiones, cartas y poemas, Hadewijch buscaba una gozosa y plena identificación con el Amado, expresaba su idea de la “unión” mística con un realismo fogoso que no tiene por menos que sorprendernos. Escribe en una de sus cartas: “Deseaba la plena fruición de mi Amado, conocerlo y gustarlo plenamente, con todo lo que le pertenece; deseaba gozar en la totalidad de su humanidad unida con la mía, y que la mía, afianzada en la suya, fuera más fuerte y ganase firme-

za, pureza y unidad suficiente para satisfacerle plenamente en toda virtud.”

Esta idea de fusión casi física y de virtud final sólo podía ser plena y simbólicamente desarrollada por medio de un género depurado, extremado, como es la poesía. No siempre el místico puede expresarse a través del don de los versos. No es el caso de Hadewijch, que utilizó diversos poemas estróficos y variadas formas métricas para encauzar ese afán suyo de querer ir más allá, de expresarse (y sentir) en un grado tan elevado de consciencia.

Esto se puede apreciar muy bien en *El lenguaje de los misterios*, el volumen que comentamos, que más que un libro de poemas podemos considerarlo como un poema de poemas, si tenemos en cuenta la gran unidad del conjunto de los textos, la extraordinaria fusión entre forma y contenido, entre emoción y pensamiento, sólo presente en la mejor poesía. Hadewijch habla de un Mundo, un Amor, un Amado y una Divinidad muy concretos, pero la pureza de su lenguaje y la profundidad de su reflexión universalizan su mensaje de manera extraordinaria.

Más allá del poder conmovedor, idealista, de los poemas hay esa consciencia de la autora que sabe que su meta es el silencio, pues sus versos “no podrán, razonando, explicar/ lo que yo he encontrado en mí misma, sin medio, sin velo, / más allá de las palabras”.

Poesía, pues, en los límites del conocer, que resume lo mejor de una sabiduría de raíz bíblica, pero que sabe ir aún más allá por esas sendas que sólo al místico puede seguir hasta salir del “bosque” del ser y hallar la definitiva liberación.

Antonio COLINAS

ÉRASE UNA VEZ UN NÚMERO

JOHN ALLEN PAULOS

Traducción de A.-P. Moya. Tusquets. Barcelona, 1999. 205 páginas, 2.000 pesetas

Lo que hace Paulos en este volumen es establecer un diálogo entre lo literario y lo científico, que las matemáticas, la estadística y la lógica se empare-

Resulta patente, desde hace algún tiempo, una cierta preocupación por hacer llegar al gran público no sólo noticias y descripciones de materias científicas, de las que se le supone poco informado, sino, sobre todo, de ilustrarle sobre el tipo de problemas a los que se enfrenta la ciencia, su modo de operar y en qué consiste el método y el razonamiento científico. Y hacerlo en un lenguaje sencillo, asequible a todos, huyendo de formalismos sólo familiares a los propios estudiosos y presentando las cuestiones con abundancia de ejemplos y analogías, incluso muy elementales, pero sin desvirtuar el verdadero contenido de las teorías. No se trata de una divulgación barata que malamente entera al lector de los temas que expone sino que casi siempre está realizada por notables maestros, en el saber y en el decir, haciendo buena la sentencia de que quien conoce bien una cosa sabe explicarla a cualquier nivel. En realidad todos los libros de ciencia que se vienen comentando en páginas como éstas suelen responder a este esquema, ya que los demás quedan reservados para revistas especializadas; y quien esto escribe se ha visto en muchas ocasiones en la situación, como la de hoy, de reseñarlos.

Precisamente nos encontramos con un autor que ha dejado ya muestras de su calidad en este terreno, y yo recuerdo haber hecho el comentario de dos de sus anteriores libros, *Más allá de los números* y *Un matemático lee el periódico*, escritos según él a raíz del éxito con que se recibió el primero de los suyos, *El hombre anumérico*; todos ellos vertidos al español por la editorial que ahora lanza también el de nuestra referencia. Y en él volvemos a vernos con el mismo profesor Paulos, ameno, de extensa cul-

tura, ágil y bienhumorado que conocíamos por sus anteriores trabajos.

En éstos solía por lo general, desparramarse en pequeños cuentecillos en los que partía de tópicos, modelos, situaciones o ejemplos, y los iba ciñendo con un razonamiento matemático que los explica o los refuta, según los casos. En el de hoy el planteamiento es más global: algo paralelo a pasar, salvando las distancias, de un libro de relatos cortos a una novela. Y la palabra clave, la que serviría de lema a su argumento, es la palabra "contar".

Porque se puede, efectivamente, contar con números pero se puede también contar historias: cuentas y cuentos, que también se ha dicho. En resumen, lo que hace el autor es establecer un diálogo entre lo literario y lo científico, que las matemáticas, la estadística y la lógica se emparejen con las humanidades, que no se hable de cultura sin considerar entre sus componentes la cultura científica: "La emoción y la humanidad de las historias mejoran los estudios científicos y estadísticos, mientras que el rigor y la perspectiva desinteresada de los segundos impiden que las historias degeneren en nimiedades sensibleras y paja altisonante".

Y recurre para ello a todo tipo de coincidencias y anécdotas, divertidas y aparentemente paradójicas muchas de ellas, como la ley de Murphy y la mayor probabilidad de que nos suceda lo peor, el resultado perjudicial de propuestas ecologistas, los chistes y la teoría de catástrofes, los versos latinos de Lucrecio y las leyes de los gases, los códigos criptográficos, historias jurídicas, errores lógicos del lenguaje hablado, etcétera. (Y bien que le agradezco, por ejemplo y entre otras cosas, la denuncia del desconocimiento general de aquella

humilde regla de tres de nuestra infancia que parece superar, dice él, la comprensión de agudos periodistas que se han dedicado últimamente a especular sobre las medidas de la nueva muñeca Barbie.)

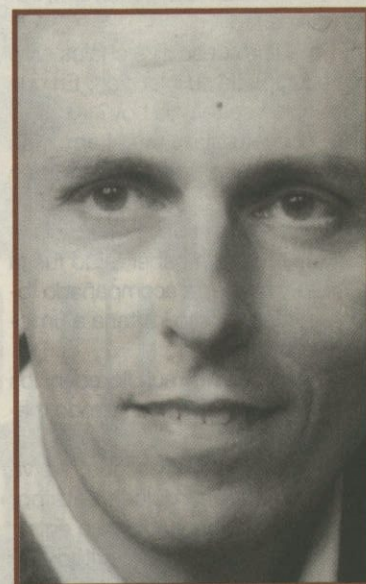
Una buena parte de *Érase una vez un número*, y su estructura en conjunto, nos procura una auténtica limpieza en nuestros juicios, nos enseña a ver qué hay de cierto y cuánto de falso en muchos de los lugares comunes, aplica en fin una metodología matemática y lógica a los modos de mirar nuestro entorno.

Tiende así un puente absolutamente necesario entre nuestra cultura literaria y humanística y la numérica o científica: "Las personas no suelen separar en las conexiones entre las ideas formales de la estadística y las interpretaciones informales e historias de las que han surgido. Creen que los números vienen de un mundo distinto del de las historias, no los ven como síntesis, complemento o resúmenes de ellas".

Quienes conozcan ya la obra anterior de John Allen Paulos encontrarán aquí nuevos despliegues de su estilo y de su ingenio; a los que no la conocen pero están interesados en este tipo de cuestiones, creo que se les puede augurar un buen rato de solaz. Martin Gardner, autor de tantos libros y artículos de juegos y pasatiempos matemáticos que seguramente todos recordamos, nos lo describe como "un rico tapiz de anécdotas, paradojas, lógica, probabilidad, estadística, semántica, filosofía y otras maravillas. Uno no sabe —dice— qué deliciosa sorpresa le aguarda al pasar la página pero puede estar seguro de que aprenderá mucho a partir de este libro, entretenido y alejado de toda superficialidad."

José Javier ETAYO

jen con las humanidades, que no se hable de cultura sin considerar entre sus componentes la cultura científica



Quienes conozcan ya la obra anterior de Paulos encontrarán aquí nuevos despliegues de su estilo y de su ingenio; a los que no la conocen, creo que se les puede augurar un buen rato de solaz

ANTONIO COLINAS

"EL GOZO PUEDE SER, PARA EL ESCRITOR, EL COMIENZO DE LO TERRIBLE"

Pregunta: ¿Qué es *El crujido de la luz*?

Respuesta: Es el crujido que produce la nieve cuando se pisa; un crujido que abre la memoria.

P: En el libro, cuando Jano cierra los ojos "para extraer lo esencial de su pasado", no sabe "si el mensaje era de luz y de sombra". Ahora, ¿qué predomina en AC y por qué?

R: Quizá una dorada penumbra, fruto de la edad.

P: En el libro descubre cuáles eran los refugios de su infancia. ¿En qué y en quién se refugia hoy?

R: En la naturaleza, en el amor, en determinados libros. Nunca suelen decepcionar.

P: Explica que el primer libro clásico que recuerda haber leído fue la *Odisea* y que le ha acompañado toda su vida. ¿Cómo incitaría a un joven a su lectura?

R: En sus páginas aún florecen los mitos y los símbolos del mundo mediterráneo.

P: Al finalizar el libro escribe: "La vida ya no entraba dulcemente por los ojos sino que había que entrar en la vida". ¿Con qué resultados?

R: La vida tiene algo de jungla. El cruzarla depende del valor y de la fortuna de cada cual.

P: Los libros llevaron a Jano a la soledad. ¿La escritura cierra el círculo?

R: En efecto, escribir, además de una hermosa manera de estar solo, es una forma de dejar de estarlo gracias a los lectores.

P: ¿Es esa soledad una aventura terrible o gozosa y por qué?

R: Casi siempre gozosa, aunque —parafraseando a Rilke— el gozo puede ser, para el escritor de profesión, el comienzo de lo terrible.

P: Ha publicado *Nuevo tratado de armonía*. ¿Cree que ambos títulos son complementarios?

R: Sí, en la medida en que revelan un tipo de escritura inusual, a contracorriente.

P: ¿Qué ha cambiado para que escribiera la segunda parte del viejo *Tratado...*? ¿Y en usted?

R: Tenía que contar una "historia" muy sutil, muy compleja y dulce: la

Después de pasar veintiún años

en Ibiza, Antonio

Colinas decidió dejar

de "vivir en los límites".

Para contar esta his-

toria "sutil y compleja"

nace su *Nuevo tratado de la*

armonía (Tusquets), que coin-

cide en librerías con *El crujido de*

la luz (Edilesa), suerte de memorias

de la infancia del poeta leonés

de vivir en los límites, el cierre de un ciclo en la isla que duró 21 años.

P: Abre el libro una cita de Swendborg, "cuando el amor está presente, el hombre se enciende. Cuando está ausente, se enfría". ¿Cuál es la temperatura actual de AC? ¿Y la de nuestra cultura?

R: Quiero creer que ambas son temperaturas cálidas, que denotan una buena salud más que un estado de enfermedad.

P: "En todo proceso de iniciación hay un momento en el que se toca el fondo" ¿Lo ha tocado muchas veces? ¿Cómo se sale?

R: Creo que, en los últimos años, en tres ocasiones. En el *Nuevo tratado* se explican estos procesos de manera poética y gozosa.

P: ¿El azar y la mala suerte son algo inevitable y cierto?

R: Todo en la vida es dualidad, contrastes. A veces, terribles. La clave está en cómo anular esa dualidad armónicamente, con salud, saliendo indemnes.

P: El libro es una apuesta por un nuevo humanismo. ¿Cuáles serían sus claves?

R: Las del humanismo luminoso de siempre: Lao Zi, estoicos y místicos,

Dante, Botticelli, Bach, Machado...

P: "La revolución del afecto solidario sigue pendiente". ¿Ve signos de que los tiempos estén cambiando?

R: Radicalmente, no. Aunque, aquí y allá, se ven semillas de esperanza, el alba de un tiempo nuevo. El ser humano siente una gran necesidad de liberarse de tantos poderes, de tanta mordaza material.

P: ¿Se siente más cercano al misticismo oriental o al occidental?

R: Todos los misticismos son —en esencia— los mismos. Desgraciadamente, los separan los dogmas de cada uno.

P: ¿Cómo nació esa fascinación en usted?

R: De una indagación en mi vida y en las lecturas que recibí respuesta, que maduró en una certeza tan real como lo más real.

P: ¿Es el amor la forma de la suprema armonía?

R: Seguramente sí, desde el amor "que mueve al sol y a las demás estrellas", hasta el de los cuerpos, la piedad, la contemplación.

P: "Lo más bello está cerca de lo más corrupto" ¿inevitablemente?

R: Basta con abrir los ojos (o los oídos) para apreciarlo.



P: Como salida cuando todo parece perdido propone "crear algo vivo" ¿Y cuándo no es posible?

R: Paciencia, cerrar los ojos y esperar que entre las cejas surja la "llama" salvadora.

P: ¿Es la vuelta a la naturaleza el camino para sobrevivir en este mundo cada día más ruidoso?

R: Pudiera ser. Desde luego el desarrollo insaciable, el riesgo nuclear, los mares moribundos o el Danubio con cianuro no nos conducen a nada bueno.

P: A veces nos enfrentamos a problemas que no podemos resolver con la razón ni con el corazón. ¿Qué hacer entonces?

R: Tomarse un vaso de buen vino, respirar correctamente, nadar, contemplar el temblor de los árboles. Seguramente cosas muy sencillas y asequibles.

P: "Soñar que seguimos una vida sin caminos, es decir, una vida plena". ¿Y si no es posible?

R: Nada se pierde por intentar la vía "interior", que es la vía plena, la "senda" corta de Juan de Yepes.

P: Acaba de presentar una *Antología de poesía italiana* (Espasa). Es además uno de los grandes especialistas en Leopardi. ¿Qué es lo que más le interesa de este poeta? ¿Qué poema recomendaría?

R: Que sintió y razonó su vida con valor y desgarró. Dos poemas: "El infinito" y "Los recuerdos".

P: Usted es un autor nada convencional, muy ajeno a modas. ¿Cuál es su secreto?

R: Creo que seguir siendo fiel a una "voz" que escuché, en mi interior, en mi adolescencia.

P: ¿Existen muchos falsos prestigios en nuestra poesía?

R: Es opinión generalizada que hay escritores con imagen, pero sin obra y escritores con obra, pero sin imagen.

Nuria AZANCOT



2000 AÑOS DE LA ERA CRISTIANA

Noli me tangere (h. 1510-15),
obra de Tiziano que forma
parte de la exposición *Seeing
Salvation* en la National
Gallery de Londres

ARTE

Pello Irazu³⁰⁻³¹ Redondela³³ Peter Halley³⁵ La identidad de las colonias perdidas³⁷ Salón Internacional de Fotografía³⁸⁻¹⁹ "La columna infinita", de Brancusi, por Friedrich Teja Bach⁴⁰⁻⁴¹ La imagen de Cristo en la National Gallery⁴²⁻⁴⁴ Adalberto Benítez⁴⁶



PELLO IRAZU

CONSTRUYENDO EL ORDEN

Daylight. Galería Soledad Lorenzo. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 30 de marzo



Car-1997, 2000. Aluminio y pintura sobre plástico, 180 x 333.
Abajo, De nadie, 2000. Madera, tela adhesiva, plástico y pintura, 112 x 262 x 163,5

Una sola palabra, *scaffold*, designa en inglés el andamio y el cadalso, el armazón para construir una casa y el patíbulo para la ejecución. Ese doble sentido tiene algo que ver con esta exposición. Por ejemplo, con una de sus piezas más eficaces, titulada *De nadie*. Es un bastidor de madera, una construcción precaria, provisional (como la tienda de campaña de la última exposición de Pello Irazu en esta misma galería). Recuerda las barreras que la policía monta en la calle en torno a un accidente. ¿Es una cama? Sí y no. No hay colchón ni somier: sólo un espacio vacío. A los lados, las piezas de madera cruzadas en aspa, de color rojo, son señales de emergencia, quizá de una situación clínica. Más aún: las aspas están vendadas con esparadrapo. “Una cama –escribe Irazu– es atacada, o es la cama la que ataca, o no es una cama. Y se transforma en escultura. Pero la cama no es de nadie. Es una no-cama. Rodea lo que no es ella. Ella misma no es. Y se transforma en escultura”.

Esta cama espectral, que señala y protege un vacío, una ausencia, es el último avatar de las cajas que Pello Irazu construía en otro tiempo, descendientes a su vez de las cajas de Oteiza (Irazu, como toda una brillante generación de escultores vascos, se formó en la estela de Oteiza). Pero el vacío de Oteiza era mucho más metafísico, más sustancialista, que esta estructura que parece desarmarse mientras la contemplamos. La cama deconstruida, como esa otra pieza desencajada (*Intruso*), que recuerda a los muebles de Rietveld, o esa silla de cocina *escayolada* y subida a unos esquíes de madera, anuncia algo decisivo para la escultura de hoy: la imposibilidad de soslayar el *readymade*, y a la vez la necesidad de ir más allá: la urgencia de destruir y reconstruir el útil cotidiano según otra lógica, la del orden imaginario.

En la sala del fondo, un gran mural (*Car-1997*) evoca la violencia que esa transformación implica: un accidente de automóvil. “Un vehículo destrozado –escribe Irazu– es el reflejo del instante fatal donde el azar colisiona con las constantes vitales”. El mural, pintado sobre láminas de plástico que cuelgan superpuestas, se articula en díplico: a la derecha, la densidad plena del azul, y a la izquierda, el dibujo del coche accidentado, que encarna la fragilidad de la existencia. El accidente destruye y a la vez revela la estructura íntima de la materia.

He asistido al montaje de esta exposición (que en el fondo habla de ese proceso de armar, de construir las cosas) y mientras deambulaba entre las piezas iba descubriendo la profunda coherencia en medio de la complejidad del conjunto. La conexión entre las esculturas y los dibujos, que son también escultura, donde el trazo cobra cuerpo sobre trozos de esparadrapo pegados al papel. Una trama, una retícula quebrada, reaparece una y otra vez, obsesivamente, en los dibujos, en las piezas de escayola pintada, en una gran fotografía movida, enorme y delicada. La naturaleza de esa trama se revela en un imponente dibujo sobre rojo, titulado *La cosa*, que representa la mano de un célebre superhéroe mutante. El dibujo de esa piel acorazada, de sus protectoras placas de reptil es también un cuarteamiento, una resquebrajadura. La última exposición neoyorquina de Pello Irazu (John Weber Gallery, 1998) se titulaba *X-51 the wound*. *The wound*, la herida. No se refería sólo a la herida en el cuerpo humano, sino a esa otra herida más general y más profunda, la herida de la sustancia, la múltiple fractura que resquebraja la existencia y nos obliga cada día a recomponer sus pedazos.

Guillermo SOLANA



IMAGINARIO

MAURIZIO MOCCHETTI

Centro Cultural Conde Duque. Conde Duque, 9-11. Madrid. Hasta el 26 de marzo

Maurizio Mochetti nace en Roma en 1940 y desde mediados de los años sesenta comienza a interesarse por la luz como entidad física ajena a cualquier componente religioso o simbólico posterior. Concibe el arte como "la idea", el proyecto de llevar algo a cabo, y considera la técnica como "el primer instrumento que permite realizar obras cada vez más cercanas a la idea", de perfeccionar la obra de arte.

A partir de 1981, el artista italiano encuentra en una aplicación técnica, el láser, una ayuda probablemente definitiva para recorrer su camino de proyectos y para asentar su concepto del arte. Es en esta fecha cuando comienza a utilizar esta luz estimulada, corregida, amplificada que, por su alteración, permite una conducción y orientación más versátil, para llevar a cabo obras que tratan de anular las dimensiones, de extender el espacio hasta llegar al infinito, esa posibilidad de la idea. Las obras que hoy pueden verse en el Conde Duque (bien

agrupadas por salas según el uso de la luz y su relación formal y cronológica) tienen como vínculo esta última investigación en las posibilidades de elasticidad del espacio mediante el uso de la luz de láser, pero también resumen tres décadas de trabajo mediante la incorporación de un motivo más, el de los aviones de guerra, con el que viene trabajando desde los sesenta.

En la instalación que abre la muestra, un circuito semi-cerrado de neopreno negro, curvado y pegado a una pared, es recorrido por un punto de luz roja que entra y sale de los límites del neopreno en el lugar en que éste se interrumpe, para, en ese lapso, formar parte de la sala, compartiendo, así, espacio con el espectador.

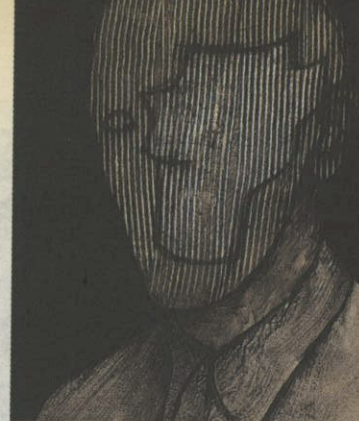
Las dos salas siguientes rodean el asunto mediante tres obras fechadas entre 1969 y 1983 que utilizan el tema de los aviones. Un avión de combate cuyos cohetes han sido sustituidos por un espejo colocado a la altura de los

ojos del espectador, las marcas de la combustión en el despegue de otro cohete, y una avioneta cuyo motor arranca al azar pero sujeta por unos cables que le impiden despegar, dibujan la primera condición para trabajar con (y contra) el concepto de límite: que se pueda crear.

En las dos últimas salas, tocadas por una extrañeza y una tristeza infinitas, tres obras realizadas en los noventa, vuelven al tema de la posibilidad de ruptura y creación del límite espacial, desarrollándolo mediante el láser y sus posibilidades de subrayar la superficie de las cosas.

En resumen, Mochetti parte de un concepto de límite entendido como condición que tendemos a pensar necesaria para la materia, llevando a cabo proyectos que intentan la ruptura, mediante ideas plásticas lúdicas y, en algunos casos, de gran intensidad lírica, de esa aparente inexorabilidad.

Abel H. POZUELO



Sin título, 1999. Mixta sobre tela

NEUMANN

Arnés y Ropke. Colmenares, 11. Madrid. Hasta el 12 de marzo. De 185.000 a 1.900.000 ptas.

Hace ya más de dos décadas que la labor pictórica del artista alemán Max Neumann (Saarbrücken, 1949) alcanzó un estatus internacional. Podemos situar sus obras en el ámbito del expresionismo, con pinturas protagonizadas por rostros contorsionados de enorme fuerza expresiva, que son el reflejo de las pesadillas humanas, de la angustia que provoca la alienación existencial, en un proceso pictórico que maneja coordenadas de la abstracción para los fondos, que tienen la consideración de campo de operaciones, de escenario en el que acontece el discurso plástico planteado como un combate dialéctico. El papel de periódico utilizado en un par de composiciones no puede ser considerado un collage, pues está plenamente integrado como parte de la obra, en la que la materia no cuenta como elemento fundamental, sino que sirve como un aditamento más con el que juega la disciplina plástica a la hora de ordenar un espacio de sensaciones, ya que Neumann, bajo la apariencia del rigor casi cartesiano, provoca en el espectador un diálogo con los sentimientos más que con los aspectos cerebrales. Esta treintena de obras –telas y papeles pintados al óleo– propician un encuentro con los contornos vacíos, con las alucinaciones, con lo irracional disfrazado de orden, en suma, con los deseos insatisfechos por la vida terrible en la que el hombre es un lobo para el hombre y una marioneta de todos los poderes.

Carlos GARCÍA-OSUNA



Palle, 1988.
Instalación luminica

LA SINGULARIDAD DE REDONDELA

Galería Juan Gris. Villanueva, 22. Madrid. Hasta el 18 de marzo. De 850.000 a 6.000.000 pesetas

Dice Pepe Hierro que la singularidad de Redondela consiste en que "él no pinta el paisaje que ama, sino su amor al paisaje". Desde luego, en la historia de la incorporación de nuestra pintura de paisaje a la modernidad, Redondela nunca ha sido uno de entre muchos, sino un talento aparte y un solitario, un artista con una concepción particular, con un lenguaje fuertemente personalizado desde sus comienzos y con una práctica significativa de este género, que él ha realizado siempre a su manera, a caballo entre los apuntes dibujísticos y notas acuareladas que toma en *plein air* y la realización del cuadro definitivamente en el taller, en el silencio de ese acusado aislamiento particular, restrictivo, del artista que ama el retiro y vive en él.

Así es que para penetrar en la obra de Redondela hay que atender a esa personalidad suya, que difiere profundamente de la de sus maestros Benjamín Palencia y Daniel Vázquez Díaz, y de la de sus compañeros-amigos de trayectoria: Martínez-Novillo, García-Ochoa, Álvaro Delgado, Menchu Gal, Francisco San José y Juan Guillermo, los componentes medulares de la Escuela de Madrid. Efectivamente, bien poco tiene que ver la pintura de Redondela con la obra de aquéllos, por temperamento, por formación y por concepto. Por su carácter, Agustín Redondela (Madrid, 1922) es un hombre intimista, un poco tímido y recatadamente afectivo, de espíritu templado, contemplativo y evocador, noblemente tierno, un punto melancólico, nostálgico. Así, su obra —que denota a la perfección esa personalidad— nada tiene que ver con la veta expresionista que compartían sus citados jóvenes amigos. Por su formación, Redondela es prácticamente un autodidacta, formado en el taller de su padre, el conocido escenógrafo José Redondela, así como en las visitas insistentes al Museo del Prado (atendiendo a Velázquez, Goya, El Greco y El Bosco) y en las modestas clases de dibujo que el oscuro paisajista José Ordóñez



impartía en la Escuela de Artes y Oficios de la calle Marqués de Cubas. Muy poco, pues, tiene que ver su lenguaje con las enseñanzas de Vázquez Díaz y de Palencia, ni con lo que se enseñaba en las aulas de Bellas Artes. Y en cuanto a su concepto de lo pictórico, Redondela siempre se distinguió del círculo de sus íntimos por una defensa más clara y mejor asumida de la pintura de nuestra tradición, por más que compartiera con aquéllos la evidencia de que había llegado el tiempo de incorporarse a la modernidad. Aquella puesta en práctica de innovaciones con un registro de contención, y aquel propósito de asumir la tradición dentro de una dicción decididamente moderna quizá fueran las causas de que el estilo de Redondela madurara y se fijara el primero, antes que lo logaran los



Nocturno en el pantano (Entrepeñas), 1982. 65 x 81

otros jóvenes del grupo madrileño.

En fin, otra "explicación" de la fuerte personalidad que ha mantenido esta pintura, durante más de medio siglo tan singularizada como deseada, desde su primera muestra personal en 1945, posiblemente sea la condición de paisajista nato que se da en Redondela y que hace de él una

especie de pintor inglés, cuyo origen y trayectoria se producen articulados a la práctica de un paisajismo penetrante, claro y particular, que tiene algo de arte "del jardín", mezclando naturaleza y cultura clásica, geografía e instinto estético, mirada interiorizada y sentimiento poético por las luces y las realidades sencillas del mundo inmediato. Por eso Redondela en su obra más reciente, la de 1998-1999, que presenta en

esta exposición, persiste en plasmar la expresión de una mirada volcada, a la vez, sobre la naturaleza y sobre su propio corazón, haciendo de la pintura de paisaje autobiografía, o sea, un arte equivalente al autorretrato: verdadera efigie del universo de un paisajista de su alma.

José MARÍN-MEDINA

GARCÍA FRAILE

Garage Regium. Madrid.
Pradillo, 5.
Hasta el 12 de marzo.
De 30.000 a 380.000 pesetas

Chus García Fraile (Madrid, 1961) es una conocida profesional del mundo de la cinematografía al haber trabajado con los más prestigiosos directores españoles en la última década, pero su carrera pictórica está marcada por una treintena de colectivas, una docena de galardones y tres muestras individuales desde 1985, que es cuando inicia su trayectoria. Aunque García Fraile se mueve en el terreno de las sombras y sus valoraciones plásticas, también son



García Fraile: *Moorish heaven*, 1998

tentadoras sus visiones orientadas en las que coexisten un sentido estético del gozo y una vinculación con los artistas barrocos en su retorcimiento formal, mezclándose la abstracción con elementos figurativos. Tanto la jugosa disposición de las manchas como el alfabeto semifigurativo que las acompaña me recuerdan al Broto de los años ochenta, tremendamente preocupado por la no aparición de formas reconocibles. **C. G. O.**

LUCA PANCRAZZI

Marta Cervera. Madrid.
Plaza de las Salesas, 2.
Hasta el 11 de marzo.
De 700.000 a 2.600.000 pesetas

En la presentación española de Luca Pancrazzi (1961) se reúnen obras recientes en distintos soportes que extraen, desde la objetividad, ámbitos de la actual realidad urbana para someterlos a un mudo examen. Al

entrar, dos magníficos acrílicos de buen tamaño y monocroma palidez encierran el sueño congelado de un túnel para automóviles y de un bote de plástico. A continuación, tres cajas de luz capturan vistas urbanas desde la velocidad de un tren nocturno en marcha, y, entre ellas, un pilar rectangular comprime un microcosmos (la maqueta de un paisaje urbano

hecha con elementos sacados de la existencia rutinaria de un oficinista) que, como el tren, está activado en su ocupación del espacio. Al salir, uno contempla los cuatro televisores del escaparate de la galería y ve en sus pantallas varios rincones de esa ciudad de existencia detenida de la maqueta. Después, cuando uno reanuda sus pasos, el

rumor de las verdaderas calles permite sentir lo ajenos que somos al pulso y al movimiento de la ciudad, a su avance y a su vibración incesantes. **A. H. P.**

DÍEZ BUSTOS

Galería Ansorena. Madrid.
Alcalá, 54.
Hasta el 11 de marzo.
De 150.000 a 900.000 pesetas

De las obras que la galería Ansorena muestra en la exposición de Carlos Díez Bustos (Madrid, 1959), un conjunto de trípticos llama insistentemente nuestra atención. Se trata de una serie de vistas de las arquitecturas que el artista encuentra en su constante deambular por rincones de ciudades reconocibles por todos. Díez Bustos las contempla y al mismo tiempo

se acuerda de su ciudad natal, la que recorre a diario observando sus monumentos, sus dovelas, su historia. Y hasta tal punto las compara que se le cruzan en la mirada y quedan así, inseparables, plasmadas en sus lienzos. A través de los arcos de conocidos edificios madrileños divisamos panorámicas de esos lugares. En sus obras anteriores, el pintor se concentraba en la concisa captación del monumento en sí. En esta ocasión sus ojos van más lejos. Miradas más distantes en las que asoma también la naturaleza. El recuerdo de la antigüedad y el gusto por el detalle permanecen visibles, pero ahora se intercala en sus obras una mayor amplitud espacial en una pintura de resonancias tan clásicas unas veces como románticas otras. **Javier HONTORIA**

SARA QUINTERO

Galería Utopía Parkway. Madrid.
Augusto Figueroa, 5.
Hasta el 14 de marzo.
De 75.000 a 225.000 pesetas

La galería Utopía Parkway alberga la primera exposición individual de Sara Quintero (Madrid, 1971). La primera impresión que produce es la de una obra silenciosa y cuidadosamente estudiada en la que Quintero desmenuza lentamente los lugares que recorre hasta convertirlos en visiones solitarias en las que nuestros conceptos de tiempo y espacio parecen a un paso del desvanecimiento. En esta exposición Quintero ofrece dos elementos, perfectamente complementados, sobre los que girará su temática. Uno es el de las construcciones arquitectónicas y el otro el recuerdo de una infancia. Respecto al primero, nos encontramos castillos que aúnan una mezcla de fantasía y certero rigor geométrico; chozas destartaladas a punto de derrumbarse y casas, de básicas estructuras y abiertas de par en par, donde el enigma y la sospecha conviven plácidamente. Junto a ellas, e introdu-

ciéndonos en el segundo aspecto, aparecen camiones y rancheras como recién sacados de un viejo arcón por el que el tiempo no ha de-



Sara Quintero: *Sin título*, 1998

jado rastro, que evocan juegos infantiles. Sin, lo que verdaderamente llama la atención de la pintura de Sara Quintero es el aire que se filtra entre sus cuadros. Consigue la pintora una atmósfera casi metafísica en su obra que me parece merecedora de ser contemplada en éste su espectador debú. **J. H.**

NUEVA ESCULTURA

Centro Cultural Gran Capitán.
Gran Capitán s/n. Granada.
Hasta el 8 de marzo

En Andalucía gran parte de la creación escultórica estuvo dedicada a la realización de imágenes sagradas que las distintas hermandades y cofradías reclamaban insistentemente para su culto público; unas imágenes que, muchas veces, debían sustituir a aquellas en las que el tiempo había dejado su huella inexorable y debían ser renovadas. Sólo los autores con una visión artística más amplia, y cuando las demandas de las cofradías se lo permitían y eran capaces de sustraerse a la imaginaria que ocupaba su tiempo, se adentraban por otros caminos escultóricos. Muy pocos iban a ser los autores que se adscribieran a una auténtica renovación. Entre éstos figuran una serie de artistas cuya obra ha borrado los límites tradicionales entre la pintura y la escultura. Y la joven práctica andaluza adquiere una posición fundamental.

El mensaje plástico que se nos ofrece desde esta exposición es absolutamente necesario para acceder al discurso artístico actual. Los desarrollos son amplios y variados, los desenlaces inespaciados, los acentos diversos, los matices infinitos. Todo es posible cuando sólo hay intención clara de manifestar la emocionante verdad del arte. Atrás quedaron los credos enfrentados, las posiciones irreconciliables, los gestos diferenciados, los cruzados de causas perdidas. Ángeles Agrela, Alonso Gil, Alejandro Gorafe, Nuria

Carlos Díez Bustos: *Il pincio II*, 1999. Óleo sobre lienzo, 97 x 195



Carrasco, Carlos Miranda, Julia Rivera y Juan Carlos Bracho, J. García, Fernando Lorite, Pepa Rubio, Salvador González Rus, Esther Cardell, Santiago Ayán, Angustias García e Isaías Grifolo, José Manuel Ferrer, Carmen Sigler, MP y MP Rosado Garcés y Luc Huijbregts, son actores privilegiados de una creación en abierta expansión y nos sitúan en los preclaros horizontes de un arte que no ofrece dudas porque sale de lo más profundo de una convicción. **Bernardo PALOMO**

PÉREZ BRAVO

Galería Luis Adelantado. Valencia. Bonaire, 6. Hasta el 7 de marzo. De 500.000 a 1.000.000 ptas.

En la misma línea de trabajos que los que fueron presentados en esta galería en 1997, los ahora expuestos inciden de nuevo, aunque en formatos mayores, en la problemática de la identidad cultural; tema central en la obra de Marta María Pérez Bravo. Desde que iniciara su actividad expositiva en mitad de la década de los años ochenta, la fotografía en blanco y negro se convirtió en su exclusivo medio expresivo. Sus imágenes, a menudo reveladas en la cámara oscura como apariciones, se iluminan en el papel fotográfico cercadas por un halo que acaba cegando sus con-



Fotografía de Pérez Bravo

tornos. De esta forma, parecen rescatadas de una memoria perdida o extraídas de visiones sobrenaturales. En ellas, Marta María Pérez Bravo (La Habana, 1959) recoge escenas en las que el protagonismo lo reserva a fragmentos diversos del cuerpo humano. Recurriendo a la simbología afrocaribeña, deja actuar a todo tipo de fetiches e iconos para cercar la presencia del cuerpo y trasladarlo a un nuevo plano de actuaciones en el que los acontecimientos adoptan un carácter ritual. Es por ello que, impulsadas por la naturaleza sin-

crética que las ilumina, estas imágenes acaban situándose en un espacio onírico en el que magia y realidad conviven sin exclusiones. **J. L. C.**

INTERVENCIONES

Centro Torrente Ballester. Ferrol. Concepción Arenal, s/n. Hasta el 30 de marzo

La apertura de un nuevo centro cultural es siempre una grata noticia y más si se enmarca en una ciudad como Ferrol, huérfana de este tipo de actividades, racionada en lo arquitectónico y racionista en lo artístico. El flamante Centro Torrente Ballester comienza su andadura mostrando sus fondos municipales, una correcta muestra de grabado contemporáneo —con piezas de Warhol, Saura o Hannah Collins— y una serie de intervenciones de cuatro artistas gallegos en el espacio contenedor. Y es precisamente esta última propuesta operativa la que merece ser destacada como arriesgado ejercicio de arte contemporáneo, en cuanto que gozará de una menor aceptación. Una de las actuaciones que encontramos es la de Loureiro, que lega un mural que podríamos encajar con la austeridad minimalista, aunque no con su frialdad colorística ni con su limpieza en el tratamiento de materiales. De María Xosé Díaz destaca la liviana

sensualidad de la especie de araña que coloca bajo la convertida escalera que distribuye el espacio. El medio fotográfico está representado por Rosa Veloso, que ofrece unas imágenes de fuerte cadencia poética que recuerdan a alguna de las obras de Matthew Barney. Por último, topamos con la mirada interior de Carlos Nieto —sólido pilar de la nueva plástica gallega—, en una imagen de un automóvil que no acaba de arrancar, una visión entorpecida, retrasada, una desnudez que, más que nunca, actúa como memoria. **David BARRO**

sensualidad de la especie de araña que coloca bajo la convertida escalera que distribuye el espacio. El medio fotográfico está representado por Rosa Veloso, que ofrece unas imágenes de fuerte cadencia poética que recuerdan a alguna de las obras de Matthew Barney. Por último, topamos con la mirada interior de Carlos Nieto —sólido pilar de la nueva plástica gallega—, en una imagen de un automóvil que no acaba de arrancar, una visión entorpecida, retrasada, una desnudez que, más que nunca, actúa como memoria. **David BARRO**

PETER HALLEY

Galería Javier López. Manuel González Longoria, 7. Madrid. Hasta el 23 de marzo. De 2.688.000 a 12.600.000 pesetas

En diciembre de 1996, la galería Javier López abrió sus puertas con una muestra individual del norteamericano Peter Halley (1953), que vuelve a la misma sala tres años más tarde. Saludé, entonces, al galerista recién llegado de Londres y al programa que anticipaba de una línea internacional fría, minimal y postminimal.

El tiempo transcurrido permite hacer un primer balance, más que positivo y alto en su nota final, de la andadura de la galería, que se ha mantenido, en líneas generales, fiel a aquel propósito —el mismo que orientó la trayectoria de la londinense Javier López Gallery, que en su breve existencia (de junio a diciembre de 1995) expuso a Alix Lambert, The X-Art Foundation, Simon Martin, Thomas Ruff y Martin Creed— y que, de las diecisiete exposiciones que ha realizado, cuenta varias especialmente memorables, así Andreas Gursky, Edward Ruscha, Waltercio Caldas, Lorna Simpson, Alex Katz y Donald Judd. Por otra parte, en este tiempo tan sólo ha trabajado, individualmente, con dos artistas españolas, Elena del Rivero y Jana Leo.

Del mismo modo que se ha afianzado la sala, hasta hacerse una de las de visita obligada en Madrid, ha agrandado sus ambiciones. Si en aquella exposición inaugural ofreció una cuidada selección de pinturas y dibujos de Halley, que se añadían a la obra que habíamos conocido en la retrospectiva organizada por el Museo Nacional Reina Sofía, ahora muestra, al tiempo que las pinturas, una instalación específica, cuyos antecedentes han tenido lugar ni más ni menos que en el Dallas Museum of Art (Texas) y en la galería Thaddeus Ropac (París, ambas en 1995), en el Museum Folkwang de Essen

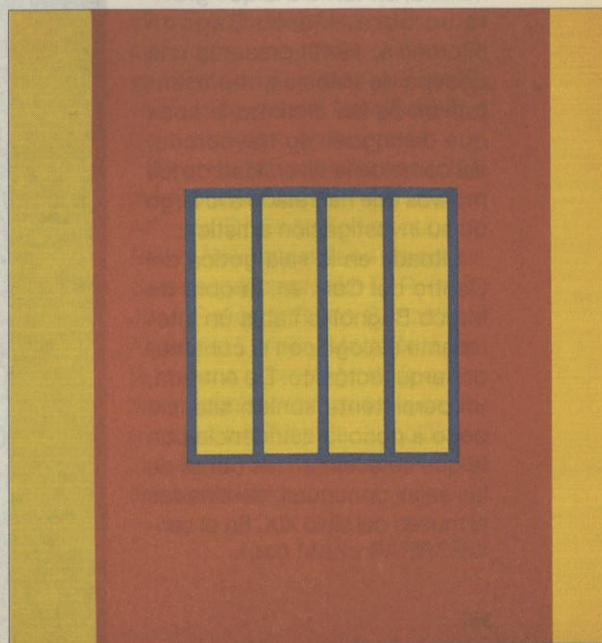
(Alemania, 1998) y en las Waddington Galleries (Londres), el pasado año.

Las instalaciones de Halley combinan sus propias y muy celebradas pinturas de celdas, cañerías y juntas realizadas con acrílico y Roll-a-Text, bien con líneas monocromas pintadas directamente sobre la pared o, como es el caso que nos ocupa, mediante impresiones serigrafiadas sobre papel, que ocupan toda la superficie de los muros de la sala. En éstas, las rígidas líneas rectas de los cuadros se transforman en curvas que representan esquemáticamente una montaña o una serie de explosiones; en otros casos se sirve de colores monocromos combinados. Una ocupación total del muro que creo que se relaciona con su interés por la metafísica geométrica de las culturas precolombina o islámica, con las que comparte una irreductible confianza en que el trazado y la composición imaginaria del espacio poseen cualidades mágicas todavía inexploradas.

Las pequeñas dimensiones del espacio expositivo de la galería no impiden, sin embargo, la sensación de ensanchamiento y alivio de la severidad de la geometría, así como de endulzamiento del color.

Mariano NAVARRO

Red prison, 1999. Técnica mixta sobre lienzo



MARCO BAGNOLI

IVAM. Centro del Carmen. Museo, 2. Valencia. Hasta el 26 de marzo



Mongolfiera, de Bagnoli

Desde planteamientos muy plurales, como bien ha puesto de manifiesto el mare mágnim de actuaciones presentadas en el especial de ARCO dedicado a Italia, si algo parece haber caracterizado al arte italiano de las últimas décadas con el surgimiento del fenómeno "transvanguardista", es la pesadez o la ligereza –según se mire– con las que a menudo los artistas italianos han abordado su propia tradición artística, al fragor de la posmodernidad, y solícitos siempre en cuestiones formales. Pendiente también de la carga de la tradición artística italiana, en torno a la que gravita su obra, Marco Bagnoli (Florencia, 1949) presenta una docena de trabajos, representativos de las distintas etapas que distinguen su trayectoria, así como de la diversidad de los motivos que ha tratado a lo largo de su investigación artística.

Situada en la sala gótica del Centro del Carmen, la obra de Marco Bagnoli entabla un interesante diálogo con el contenedor arquitectónico. De entrada, un persistente sonido silencia poco a poco la estridencia con la que se aceleran las obras de las salas contiguas, destinadas al museo del siglo XIX. En el cen-

tro, la obra *Noli me tangere* (1997-1999), consistente en una columna sobre la que se alza una extraña figura, llama poderosamente la atención al proyectar en el suelo una sombra que refleja el perfil apolíneo de la estatuaria clásica. De otra parte, el croar de una rana asoma de un ánfora de alabastro y se aparea con unas resonancias que homenajean a Giuseppe Scali en el gran espejo parabólico de la obra *Disegno ARS* (1997). Sus ondas expansivas recorren toda la sala posándose en una serie de obras, en las que da cuerpo a sutiles juegos perceptivos, provocados por complejos efectos formales.

Valiéndose de caprichos escenográficos diversos, Marco Bagnoli lleva a sus obras a representar un guión alquímico en el que entran en juego todo tipo de referencias. Arte, ciencia y espiritualidad intervienen en ellas dibujando un bucle que hace girar sentidos interpretativos de procedencias dispares, al hilo del interés que el artista muestra por situar su obra en los límites de la memoria de la cultura occidental.

José Luis CLEMENTE

Imagen de la proyección *Tabula rasa*, de Jordi Guillumet y Mònica Roselló



LUZ EN LA OSCURIDAD

Metrónom. Fusina, 9. Barcelona. Hasta el 7 de marzo

Jordi Guillumet y Mònica Roselló presentan una instalación que consiste en proyecciones, ya sea de diapositivas, ya sea de vídeo, sobre pantallas fosforescentes. Al cerrarse el proyector y con la oscuridad intermitente, la pantalla conserva la impronta de la luz o de la imagen proyectada en virtud de la cualidad de la fosforescencia; esto es: la capacidad de retener la luz y desprenderla en la oscuridad.

La fosforescencia posee un registro muy rico de connotaciones. Pero uno de sus significados es el de la memoria; la permanencia de la luz en la oscuridad remite necesariamente a la idea de recuerdo. Vertiente a la que los autores han encaminado la interpretación de su instalación por lo que se desprende del texto introductorio de la exposición.

Naturalmente son posibles otras muchas lecturas. La fotografía y la fosforescencia poseen un contenido relacionado con la permanencia y la memoria; pero igualmente, por extensión, con la muerte. Esta es para mí una de las lecturas posibles de la exposición: la muerte de la imagen. Existe un momento maravilloso, entre las cubetas y los baños del laboratorio de fotografía, en que nace la imagen de la na-

da. La fotografía aparece mágicamente sobre el papel immaculado. Pues bien, igualmente existe otro momento maravilloso que es el de su muerte, y éste es el instante que representan Guillumet y Roselló: al desaparecer la luz de la proyección sobre la pantalla fosforescente, queda una suerte de halo, el fantasma de la imagen, que se va descomponiendo lentamente hasta quedar la nada, la pura oscuridad. Puesta en escena de la muerte que me hace pensar en un homicidio dramático e igualmente poético, de una gran intensidad y belleza: el asesinato de un ordenador humanizado –una máquina inteligente en la película *2001: Odisea en el espacio*–. El ordenador y la imagen de Guillumet y Roselló va perdiendo facultades poco a poco hasta anularse completamente. Dicho sea de paso, las imágenes pueden morir o pueden ser asesinadas de muchas maneras. Así, en una de las dos piezas de la instalación se devoran unas a las otras como expresa el movimiento mecánico y sin fin del proyector de diapositivas sin posibilidad de pausa. En todo caso la memoria es al olvido lo que la vida a la ausencia.

Jaume VIDAL OLIVERAS



Gertrudis Rivalta: *El bang, bang*, 1998.
Díptico. Técnica mixta sobre tela, 200 x 300



LA IDENTIDAD DE LAS COLONIAS PERDIDAS

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Museo, 2. Badajoz. Hasta el 18 de marzo

Nada mejor para constatar las fisuras de la verdad histórica que escuchar la versión de las distintas partes afectadas. Si en España el año 1898 es sinónimo de “desastre nacional”, de la pérdida de los últimos jirones del honor en forma de colonias, en las excolonias, en cambio, esa fecha es la del nacimiento de la patria, un motivo de celebraciones, etcétera. Todo esto lo sabíamos, o deberíamos saberlo. Sin embargo, el final del monopolio de una historia universal escrita desde Europa, la crisis de lo que los entendidos llaman “metarrelatos” —las construcciones ideológicas que han ordenado nuestro mundo moderno— nos ha obligado a abandonar las versiones particularistas de la realidad para adoptar una visión ampliada. La disolución del eje que ordenaba el género, la raza o la historia a imagen y semejanza de

quienes lo construyeron, ha dado lugar a lo que podríamos imaginar como una red sin centro: no hay ya una verdad universal salvo que ya no hay verdades universales.

Esta exposición es una de las prácticas a que ha dado lugar este nuevo punto de vista, que en el terreno que nos ocupa se ha venido a llamar multiculturalismo. Su comisario, Kevin Power, se ha propuesto colocar codo con codo —marco con marco, en este caso— obras de artistas de los diversos países implicados en las contiendas del 98: Cuba, Filipinas, Puerto Rico y España. La selección, sin duda, se ha realizado entre aquellos artistas que reflejaran en sus obras una determinada problemática. Es decir: éste no es un panorama del arte joven de estos países. A partir de esa premisa, cabe quizá esperar que la siguiente guerra de independencia se libre con-

tra el arte internacional. O al menos contra ese tipo de arte internacional que tematiza los conflictos y convierte los cuadros en viñetas de un cómic en que se cuenta la batalla de todas las subalternidades frente a la hegemonía respectiva. Digo todo esto porque es un fenómeno conocido que hoy se lleva a cabo el mismo tipo de obras en cualquier parte del globo. Cuando éstas “tratan” de determinados problemas, las diferencias se extinguen por completo.

El interés de esta exposición, que reúne a cuatro artistas cubanos, cuatro filipinos, tres puertorriqueños y cinco españoles, es contemplar una panoplia de las prácticas de representación de la identidad nacional en las cuatro esquinas del globo. Ofrece la oportunidad de conocer a algunos artistas que por primera vez exponen en nuestro país, o de contemplar

un caso bastante logrado de obra “a cuatro manos”, realizada por el filipino Manuel Ocampo y el español Curro González. En términos generales, resulta sintomático que la construcción de la identidad cultural se realice por oposición respecto a lo Otro, ya sea Estados Unidos o España —bajo la forma del Pato Donald o de o de Cristo en la cruz—.

Me han interesado especialmente los cuadros del filipino Alfredo D. Esquillo, el cubano Pedro Álvarez y, así son las cosas, de los españoles Pedro G. Romero, José Gallego, Curro González y Abraham Lacalle. Mención aparte merece el catálogo de la exposición, con excelentes ensayos dedicados a la historia, la política y la cultura y, marginalmente, a las artes plásticas.

José María PARREÑO

SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA

TERRITORIOS Y CUERPOS

Centro Cultural Cajastur Palacio Revillagigedo. Gijón. Hasta el 30 de abril

El Palacio Revillagigedo aloja un año más el Salón Internacional de Fotografía, que alcanza su edición número cuarenta y siete. Una cita con solera que ha ido recogiendo, con un esquema abierto, las últimas tendencias fotográficas. Frente a la edición del pasado año, con cuatro exposiciones individuales, en esta edición los organizadores han optado por presentar dos muestras colectivas de distinto talante. Una de ellas, *Bordes inasibles*, se plantea como una exposición temática en torno a diversos aspectos implicados en la corporalidad. La otra, *Luz astral*, sigue un criterio geográfico y pretende reflejar la fotografía argentina de las últimas décadas.

Omar Pascual Castillo ha invitado en *Bordes inasibles. Diálogos acerca del cuerpo*, a dieciséis artistas, españoles (mayoritariamente) y latinoamericanos (tres cubanos, un mexicano, un colombiano y un estadounidense), casi todos jóvenes pero con una trayectoria ya bien consolidada, a los que ha agrupado en parejas según afinidades en su enfoque sobre el argumento que está en la base de la exposición: Santiago Ayán y Joxerra Melguizo; Ana Teresa Ortega y Eduardo Aparicio; Sandra Ceballos e Iñaki Álvarez; René Peña y Tatiana Parceró; Mayte Vieta y Óscar Muñoz; Gabriela Grech y Pedro López Cañas; Carmen Sigler y Santiago B. Olmo; y Andrés Serrano y Joan Fontcuberta. Juntos configuran un elenco más que interesante y suman un conjunto de obras de gran atractivo no sólo por suponer un suficientemente amplio espectro de visiones sobre un tema tan actual –y a veces tan torpemente manoseado– como el de la corporalidad, sino por la multiplicidad de diálogos abiertos por esos emparejamientos. Las vertientes del pretexto argumental contempladas van del cuerpo

como espacio existencial, mítico, a su papel como territorio de representación de cara al exterior, pero casi siempre giran en torno a aspectos más primarios como la visceralidad, la intuición, la sexualidad, la ritualidad. Es decir, al cuerpo como instrumento de expresión de vida, y, según apunta el comisario, como receptáculo privilegiado de las experiencias y los contenidos que son objeto del arte.

Elda Harrington y Manuel Santos son los comisarios de *Luz austral. Fotografía argentina a fin de siglo*, que abarca desde los años 60 a la actualidad, aunque predominan las obras recientes incluso de los artistas más veteranos. Es un período en el que, entre la efervescencia de los "fotoclubs" y la eclosión actual, la dictadura señaló un quiebro que dejó una profunda huella en el tejido artístico argentino. Articulada en tres secciones cronológicas, *La ruptura* (años cincuenta y sesenta), *La generación intermedia* (artistas ya consolidados) y *Panorama actual*, la muestra incluye obras de treinta fotógrafos, la mayoría de ellos desconocidos para el público español, a pesar de que nuestro país haya sido destino escogido por no pocos artistas argentinos como patria de adopción.

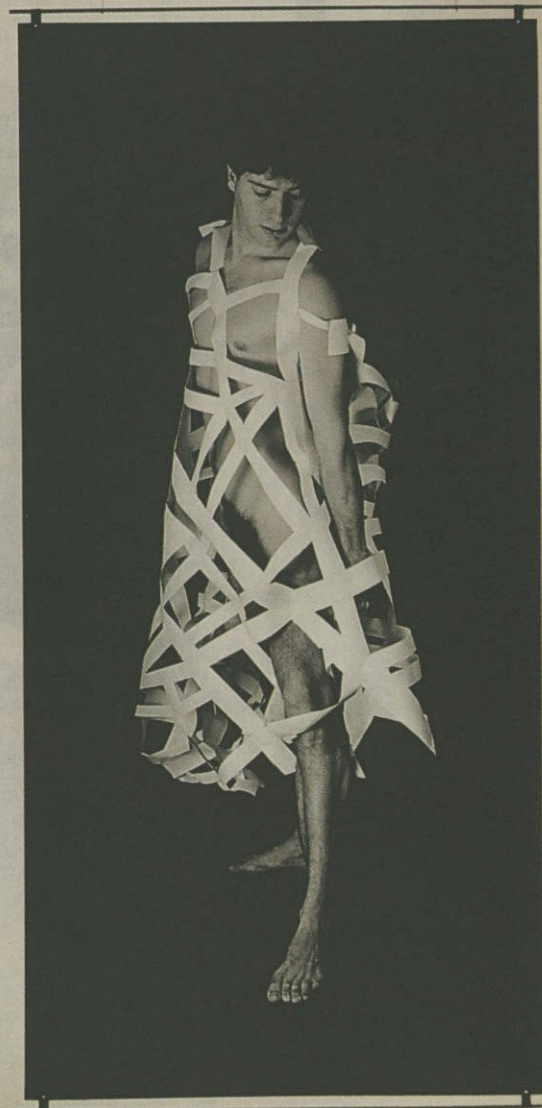
Los géneros imperantes son el retrato (que tiene su máximo representante en Humberto Rivas, Premio Nacional de Fotografía en España) y el reflejo de la realidad social y política (desde la denuncia de Marcelo Brodsky a la ácida ironía de Marcos López) pero también se percibe una gran atención a la investigación formal y técnica. En este sentido destacan las obras de Juan Travnik, Cayetano Archidiácono, Paula Luttringer, Alejandro Montes de Oca, Liliana Parra y Marcos López.

P. ACHIAGA





Joxerra Melguizo: *Vestido de lenguaje*, 1998-1999.
Bordes inasibles





La columna sin fin

La *Columna sin fin* de Brancusi es el resultado de una evolución paulatina. El rombo escultórico surgió en su taller como motivo aislado y ocasional, luego, duplicado o triplicado, como pedestal para otras esculturas. Sólo con la *Columna sin fin* de 1918 se convirtió la sucesión de rombos en obra de arte en sí misma. La radicalidad de esta obra ha llevado una y otra vez a los historiadores del arte a intentar explicar su novedad mediante posibles influencias. Pero este método no contempla la auténtica génesis de la forma ni de las decisiones artísticas: el descubrimiento del carácter artístico de la forma zigzagueante de los romboides, la renuncia al pedestal inicialmente previsto, que la elevaría del suelo, la asimilación de la forma elemental y de las proporciones de la obra. Brancusi no "tomó" la *Columna sin fin* de la tradición popular rumana o del arte africano, sino que la desarrolló en sucesivas etapas.

Es probable que el salto en el estatus de la obra, de pedestal a escultura, fuese facilitado, legitimado, tal vez incluso iniciado por una concepción del mundo. Pues el trasfondo mítico de esta obra fue para Brancusi de decisiva importancia. Es una encarnación plástica del arquetipo *Axis mundi*, que aparece en los mitos de diversos pueblos como árbol de la vida, columna del cielo o escalera celestial. Brancusi lo definió como "una escalera, que lleva hasta el cielo". El "topos" del eje del mundo lo expresó en su obra como una columna que, "al crecer, sostendrá el arco del firmamento".

¿Qué significa el concepto de "infinito", al que debe la columna su nombre? En un principio parece evidente concebir aquí la infinitud como una repetición potencialmente ilimitada, serial, de los elementos rítmicos. La infinitud es-

taría garantizada por el hecho de que la serie de los rombos debería servir al espectador como guía para continuar el iniciado proceso acumulativo, real, hasta el infinito. Pero esta interpretación de la infinitud es, en relación con la obra de Brancusi, problemática. Pues en ella es fundamental la impresión de una totalidad, de una forma limitada —el propio artista reivindicó en una ocasión la "proporcionalidad interna" de su escultura, es decir, la medida del elemento básico, y la relación entre el diámetro máximo de la columna y su altura—. La impresión de infinitud presupone la armonía proporcional. Esta sensación de armonía resulta de la limitación, que mantiene a la forma, por así decir, en un estado de indefinición entre una columna ligada a la tierra y una simple línea plástica.

Con la columna de 1918 no está aún realmente conseguida esa calidad de infinitud. La obra es el punto de partida de toda una serie: en 1920 talló de una encina en el jardín de Edward Steichen en Voulangis una *Columna sin fin* de más de siete metros de altura; en el transcurso de los años veinte surgieron otras tres columnas de madera. La gran *Columna sin fin* de yeso (1930-1931) representa un salto cualitativo en cuanto a las dimensiones y también en cuanto a la concepción rítmica. Pero la culminación de sus columnas es la *Columna sin fin* de hierro fundido, de casi treinta metros de alto, que fue erigida en 1937-1938 en Târgu Jiu (Rumanía) como parte de un conjunto monumental. Sólo con esta obra consiguió Brancusi realizar plásticamente esa anhelada cualidad de infinitud. Sus primeras *Columnas infinitas* "tenden", en lo palpitable de su ritmo, a la infinitud; la *Columna sin fin* de Târgu Jiu "realiza" la exigencia que plantea su nombre gracias a la

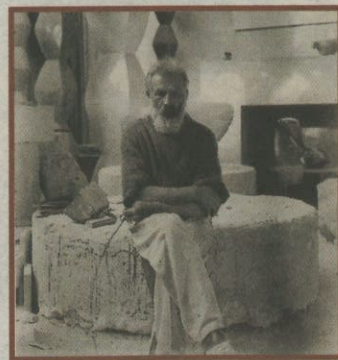
confluencia de altura real, cualidad rítmica y proporcionalidad.

La *Columna sin fin* de 1918 es la obra más radical en la producción de Brancusi, e incluso —si hacemos abstracción de la completamente distinta radicalidad de Duchamp— la obra más radical de la escultura contemporánea clásica. Esta es una radicalidad buscada por el artista, pero también impuesta, en cierto modo, desde fuera. Aún en 1922, con ocasión de su venta, Henri-Pierre Roché escribe a John Quinn: "Brancusi dice que la columna no necesita pedestal, hasta que, como soporte de un objeto determinado, encuentre definitivamente su lugar. El pedestal dependerá de su entorno. El peso de las columnas es aproximadamente de 70 kilos, el pedestal de piedra dura (que ahora, sin embargo, no es necesario) pesaría unos 200 kilos". Erguida sobre un pedestal de piedra y "como soporte de un objeto determinado", el carácter artístico de la columna es aún precario; continúa ligado a las convenciones de la representación plástica y de la presentación de la escultura, y no es la obra radical que suponemos hoy. Llegó solamente a serlo cuando fue, de algún modo, olvidada por el artista.

La concepción del mundo que acompaña a la *Columna sin fin* en el pensamiento de Brancusi se asocia también a una pacificadora asimilación de la tradición. La obra contribuyó a la legitimación del artista —también ante sí mismo—, así como a la acentuación de su concepción del mundo. Concepción que resulta clara en el momento de su desaparición, cuando la *Columna sin fin* de Brancusi es recibida con entusiasmo por el arte minimalista americano como una de las obras fundamentales del arte contemporáneo y en este contexto empieza su segunda vida.

Friedrich TEJA BACH

La obra de Constantin Brancusi (Hobita, Rumania, 1876 - París, 1957) constituye una referencia absolutamente esencial en la evolución de la escultura contemporánea, por la máxima estilización a la que sometió a las formas naturales. Desde 1894 asiste intermitentemente a escuelas de Bellas Artes en Craiova, Bucarest, Viena, Múnich y París, compatibilizando sus estudios con su trabajo como carpintero. En 1907 trabaja brevemente en el estudio de Rodin en Meudon. A partir de entonces desarrolla su propio estilo, en el que recoge las tradiciones rumanas, el primitivismo, la experiencia cubista y una tendencia hacia la abstracción. En Estados Unidos tuvieron lugar sus primeros éxitos profesionales. En 1937 realizó esculturas para el parque público de Târgu Jiu (Rumania). A su muerte, legó al gobierno francés todo el contenido de su estudio, que se ha reconstruido en el Centro Georges Pompidou.



Friedrich Teja Bach es director de Departamento del Instituto de Historia del Arte de Viena. Fue comisario de la retrospectiva de Brancusi en París y Philadelphia (1995) y es autor de *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form* (1987), *Brancusi. Photo-Reflexion* (1991) y *Constantin Brancusi 1876-1957* (1995).



Giovanni Bellini: La madonna de la pradera, hacia 1500.
The National Gallery, Londres

LA NATIONAL GALLERY CELEBRA EL SEGUNDO MILENIO
DE LA ERA CRISTIANA CON UNA GRAN EXPOSICIÓN

LA IMAGEN DE CRISTO



Dentro del marco de las celebraciones de la llegada del año 2000 es sintomática la poca resonancia que se ha dado al evento que de hecho da pie a todo ello. Nos referimos al nacimiento de Cristo y al inicio de nuestra era cristiana. La excepción la encontramos en una magnífica exposición que se inauguró ayer en la National Gallery de Londres, que lleva a cabo un acercamiento a una de las imágenes más recurrentes de la historia del arte occidental. Gabriele Finaldi, comisario de la muestra y director de las colecciones de arte español e italiano del museo, nos da las claves de la evolución de la imagen de Cristo en el arte occidental, desde las representaciones paleocristianas al siglo XX.

LA IMAGEN DE CRISTO

Tal y como puntualiza Gabriele Finaldi, las cerca de ochenta obras que componen *Seeing Salvation* tienen la intención principal de responder a tres preguntas clave: ¿Cómo se ha representado visualmente a Cristo a lo largo de los últimos 2000 años?, ¿cómo los artistas se han enfrentado al desafío de atraer a los fieles hacia la vida de Cristo? y ¿qué relevancia tienen estas imágenes para el público contemporáneo? En el intento de dilucidar cuestiones tan interesantes, la exposición plantea un recorrido a través de aspectos distintos en torno a la figura de Cristo a lo largo de los siglos. Tal y como se explica en la primera parte de la muestra, el arte cristiano no existe hasta el año 200 porque proviene de una tradición anicónica. En esta primera etapa Cristo es representado a través de las metáforas de los evangelios, como el Buen Pastor, el cordero, la cruz o el pez. En opinión de Finaldi, una de las imágenes que mejor representa estas metáforas de Cristo es el *Agnus Dei* de Zurbarán, que ha sido prestado por el Museo del Prado, y que, según asegura el comisario, “va a sorprender mucho a los ingleses como representación sencilla y dramática de Cristo, casi como si se tratase de un bodegón divino”.

¿Hombre o Dios?

Los artistas que trataron la imagen de Cristo se tuvieron que enfrentar a un desafío considerable que se centra en la naturaleza dual de Cristo: humana y divina. Esta difícil tarea fue resuelta de forma extraordinaria por Murillo en el cuadro *Las dos Trinidades*, una obra, como explica Finaldi, en la que Cristo aparece en el centro de la Trinidad Celeste, con Dios Padre y el Espíritu Santo, y en el de la Terrenal, con la Sagrada Familia. “Otro ejemplo magistral de esta dualidad lo vemos en una de las obras maestras de la National Gallery, *La virgen de la pradera* de Bellini, donde Cristo duerme en brazos de su madre, aunque también se aprecia una resonancia del Cristo muerto. Es un niño, por tanto, que prepara su muerte para salvar a la humanidad”.

Y fue precisamente esta dualidad la que acabaría solucionando



Salvador Dalí: Cristo de San Juan de la Cruz, 1951. St. Mungo Museum of Religious Life and Art, Glasgow

la confusión respecto a su representación física cuando se empezó a poner en cuestión su naturaleza humana, y dentro de la iglesia surgió una corriente purista que prohibía la representación de Dios por ir en contra de los mandamientos. En este contexto surge el concepto de “la imagen verdadera” con la aparición de imágenes milagrosas como la de la Verónica, que significó un cambio radical en la representación de Cristo, ya que se consideró el episodio como una aprobación divina. “A partir de este momento los artistas empiezan a producir imágenes que se basan en estas ‘reliquias’ y se va estableciendo la fisionomía que hoy en día todos reconocemos como la imagen de Jesucristo –comenta Finaldi–. De hecho, el tema de la imagen verdadera interesa mucho a los pin-

tores porque en cierto sentido es como si Cristo hubiese hecho su propio autorretrato”.

Pasión y compasión

Con la llegada de la espiritualidad franciscana en el siglo XIII se produce un giro en la concepción de Cristo como un ser más humano y débil, que da lugar a la aparición de la imagen de la piedad. “Esta nueva sensibilidad está perfectamente plasmada en obras como el *Ecce Homo* de Correggio, en la que Cristo apela a la compasión de los fieles, o el pintor de Siena Ugolino di Nerio, que a través de su *Descendimiento* presenta a un Cristo muerto que abraza a su madre en una relación casi sentimental. Un ejemplo mejor todavía es el del español Francisco Ribalta, cuyo *San Francisco abrazando al Cristo crucificado*, pres-

tada por el Museo de Bellas Artes de Valencia, muestra una impresionante imagen de Cristo que creo va a sorprender también como imagen de la compasión mística”.

El Cristo de Dalí

El arte contemporáneo ha mantenido una relación ambivalente con la iconografía cristiana. “Nos situamos –dice Finaldi– dentro de una tradición cultural europea, fundamentalmente cristiana. Ahora bien, en el momento en que se va diluyendo, cuando se sacan las obras de las iglesias para colocarlas en los museos, perdemos las referencias para comprender este tipo de pintura. Por esta razón nos hemos visto obligados a dar una clave de lectura, a presentar las obras desde un punto de vista iconográfico y dar al público un vocabulario para que pueda interpretar esta obra”.

Para mostrar cómo la tradición iconográfica cristiana se mantiene a lo largo del siglo XX se ha escogido, entre otras, la que Finaldi considera “la imagen religiosa más conocida de nuestro siglo”, el *Cristo de San Juan de la Cruz* de Dalí. En opinión del comisario, la importancia de la obra radica en que muestra a un Cristo que está lejos del mundo pero al mismo tiempo mira hacia la tierra, mientras que nosotros lo vemos desde la perspectiva de Dios Padre. La otra gran obra de esta sala es *La Resurrección*, Cookham de Stanley Spencer en la que el tema de la resurrección se presenta casi “como un reencuentro entre familiares y amigos que se preparan para hacer el viaje al paraíso como si se tratase de una excursión en un domingo”.

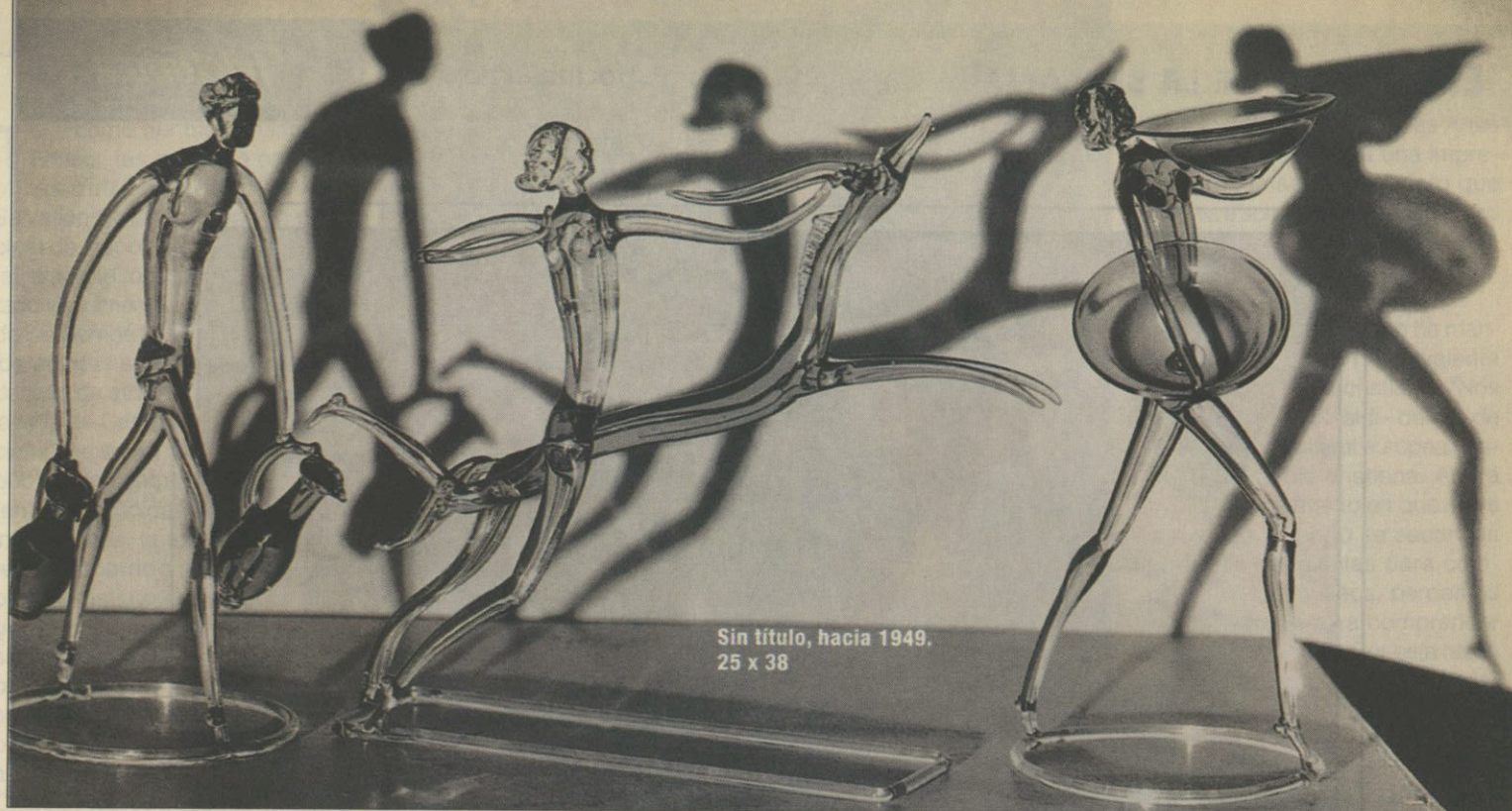
Según concluye éste, no puede decirse que se trate de una temática que ha perdido su vigencia en el arte contemporáneo. “Son temas de gran resonancia y significado y por ello hay pintores que lo utilizan para explorar su propio pensamiento o tratar el tema del sufrimiento del hombre moderno. Las imágenes que vemos procedentes de Kosovo o Chechenia de una madre que llora la muerte de su hijo no son, al fin y al cabo, más que *pietades* contemporáneas”.

María BORDONABA



DAVID SALLE

El maestro místico, 1989-90. Acrílico y óleo sobre lienzo. Es una de las obras que de David Salle (Norman, Oklahoma, 1952) se pueden ver en el Guggenheim Bilbao hasta el próximo 7 de mayo. Esta exposición es la segunda gran retrospectiva de Salle que se lleva a cabo en nuestro país.



Sin título, hacia 1949.
25 x 38

ADALBERTO BENÍTEZ Y LAS VANGUARDIAS

Círculo de Bellas Artes. Castillo, 43. Santa Cruz de Tenerife. Hasta el 10 de marzo

El Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife ha organizado en colaboración con la Fundación "la Caixa" una muy meritoria exposición que recupera la figura de Adalberto Benítez (1893-1975), fotógrafo cuya producción es mayoritariamente de retratista y reportero gráfico pero que, como se pone de manifiesto en esta muestra, supo introducir en estos ámbitos, por lo general poco dados a las innovaciones, así como, sobre todo, en sus trabajos publicitarios y propagandísticos (militó en la Falange), los nuevos lenguajes vanguardistas que revolucionaron la fotografía artística en los años veinte y treinta.

Benítez fue pintor antes que fotógrafo, actividad en la que se inició en Cuba entre 1919 y 1921, donde también trabajó como "creyonista", retocando e iluminando copias, y abrió su propio estudio en Santa Cruz a mediados de los años 20. Sorprende la modernidad de sus fotografías ya a principios de la siguiente década, con un temprano uso del fotomontaje y de los recursos estilísticos de la Nueva Objetividad y de la Nueva

Sin título, hacia 1930.
22 x 15,5



Visión. Esta asimilación de tendencias, que ya era hasta cierto punto excepcional en el panorama español, no consistió en una imitación superficial de recursos, sino que se vio acompañada de una verdadera renovación de la visión, que se expresa fundamentalmente en sus fotografías de paisaje y en sus bodegones. En estos capítulos de su trabajo demuestra una sensibilidad muy desarrollada hacia los elementos naturales, de los que obtiene calidades escultóricas, como en las preciosas fotografías de flores y cactus, muy en la órbita de Karl Blossfeldt, o las de los dragos. Destaca asimismo su atención a las sombras, siempre expresivas, que marcan muchas veces de manera definitiva las propias composiciones. No podían faltar, en un fotógrafo de las islas, los temas marineros y la representación de las peculiaridades de la tierra y de los hombres canarios, que, aunque no escapan al tipismo, muestran frecuentemente rasgos de la originalidad de este artista.

Elena VOZMEDIANO

El dramaturgo ha comenzado a ensayar *La dama duende* para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de la que es director asociado

LA NUEVA COMEDIA DE ALONSO DE SANTOS

**“EN MI ÚLTIMA OBRA
ME VENGO DE ESTE PAÍS”**

MERCEDES RODRÍGUEZ

TEATRO

Alternativas: “¿Qué? Nada”, lo último de Del Barrio 48-49 Entrevista con Alonso de Santos 50-53 Santiago Ramos y Pepón Nieto estrenan “Share 38” 54

AGENDA

■ Hoy, último día para ver en El Teatro del Mercado, de Zaragoza, el espectáculo del grupo vasco Txalo Producciones: *La dama y el cardenal*, la obra de Jacques Rampal que dirige Ramón Barea.

■ *Mi pequeño jardín* es la obra teatral que la compañía El Baúl presenta el día 4 de marzo en la Sala Gurdulú, en Leganés (Madrid). Pensado para niños a partir de tres años y adultos que quieran divertirse, se concibe como un espectáculo de humor muy visual y con un ritmo en el que la acción y la sorpresa son los elementos principales.

■ En Barcelona, Versus Teatre continúa con un doble cartel de lujo: *El Triciclo* y *Absenta (Rap amb soda)*. La primera es una obra de Arrabal que denuncia la desigualdad social mediante situaciones cómicas que la compañía sevillana La Matrona ha llevado a escena con elegancia y ternura. La segunda, un homenaje a todos los poetas y artistas catalogados dentro del sector "negro" del modernismo catalán. Dirigido e interpretado por Quimet Pla -uno de los fundadores de Comediants- y Núria Solina, la obra recrea el ambiente de esplendor del mítico local "Els Quatre Gats".

■ *Multi(s)me* o *Multi(s) Medium es el Mensaje* es el espectáculo de danza que la compañía francesa Tanzplantation presenta el martes 29 dentro de La Alternativa de Madrid. El montaje, que se podrá ver en el Instituto Francés, gira en torno a la muerte y la transformación de todas las cosas a través de un lenguaje creativo que hunde sus raíces en la investigación artística.

■ Teatro, soul, jazz son las actividades que se incluyen en el variado programa de la sala catalana Luz de Gas. Mónica Green, La Vella Dixieland, Frank Mercader o Tandori Lenoir actúan esta semana, en la que, además, continúa desarrollándose el ciclo de teatro insólito.

U no nace, se ilusiona consigo mismo, con el mundo entero y, de pronto, al mirarse un día en el espejo, descubre a un niño, a un niño muy viejo, muy viejo y muy cansado... que se apaga".

De la vejez, de este último tramo de la vida y de la dificultad humana para aceptar la muerte como destino habla *¿Qué? Nada*, el último montaje de la compañía madrileña El Canto de la Cabra. Una vez más, el grupo sube a escena un texto de Federico del Barrio, que presenta el día 29 de febrero dentro del XI Festival Alternativo de Teatro, Música y Danza de Madrid.

Con un escenario casi desnudo (sólo hay una silla), la historia se concibe como un viaje en tren, lleno de simbolismos, a través del cual se cuenta la relación de pareja de dos personas mayores: Serafín y Amparo. "La idea surgió mientras estaba sentado en un tren de cercanías frente a dos

ancianos. Miras por la ventanilla y disimuladamente les observas y escuchas lo que dicen. La obra es un viaje a ninguna parte, el último viaje, pero no hemos querido recrearlo por medio de la escenografía. Es suficiente con lo que los actores evocan", apunta Federico del Barrio.

La compañía madrileña aborda el tema desde una visión fresca, teatralmente pura, sin artificios. Los dos personajes de la obra se comportan de forma distinta frente al mismo destino. Según el autor, Amparo es un personaje casi beckettiano, que lucha hasta el fin y representa la parte positiva y vitalista de la obra, mientras Serafín es un hombre que se cree una especie de ángel, eterno y con delirios de grandeza, pero que al final se deja arrastrar por la vida.

La elección de sus nombres no es arbitraria, sino que los definen y los sitúan en un mundo al que

se aferran como pueden, obsesionados con dejar su huella en él. "Los humanos nos empeñamos en intervenir, aunque conozcamos la inutilidad de cualquier intervención, y en permanecer, aunque sepamos que nada permanece", añade el dramaturgo.

Morir es reflexivo

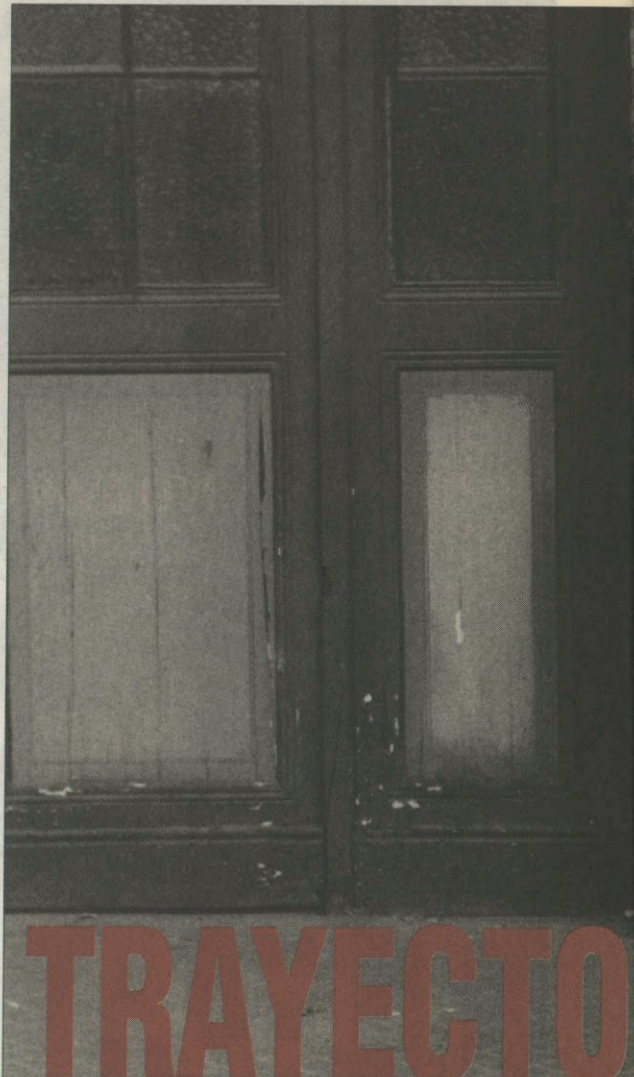
De este final de trayecto, Del Barrio habla casi desde un punto de vista semiótico: "En castellano el verbo morir es reflexivo, algo que no ocurre en otras lenguas: morirse, uno siempre se muere, es como si en nuestra lengua el término estuviera poseído por el espíritu quijotesco y le dotara de una dimensión individualista".

De ahí la pequeñez del ser humano y el deseo de aprovechar la vida en su sentido más profundo. Serafín no quiere morirse por más que comprenda que su vida no ha servido de nada. "Al

"¿QUÉ? NADA"

La compañía madrileña El Canto de la Cabra presenta en La Alternativa de Madrid su último montaje: *¿Qué? Nada*, un texto del dramaturgo y dibujante Federico del Barrio en el que reflexiona sobre la muerte en un tono poético y con una buena dosis de humor. Ideado como un viaje en tren, el texto concede a la palabra la misma importancia que a los silencios, lo que exige a los actores un gran trabajo interpretativo. Se estrena el día 29, en la sala El Canto de la Cabra, de Madrid.

FINAL DE TRAYECTO



Del Barrio: "En la obra no se pretende pensar en lo que viene después de la muerte, sólo en lo que ocurre cuando se acerca, un instante que se vive de forma lúcida y tranquila"

principio se cree un héroe, mientras que en la segunda parte pierde ese sentimiento de poder".

Pero tal vez lo más interesante sea la reflexión final dentro de una obra que, a pesar de que a primera vista pueda parecer nihilista, apuesta por la esperanza en su sentido más amplio. "En esta pieza no se pretende pensar en lo que viene después, sólo

en lo que ocurre cuando se acerca ese momento, un instante que no se vive de forma traumática, sino lúcida y tranquila. Por eso, dejamos muy claro que todo son teorías", medita el autor.

Con esta pieza la compañía El Canto de la Cabra, fundada por Elisa Gálvez y Juan Úbeda (directores y actores), mantiene su interés por un teatro literario pero cuyo protagonismo lo tiene el intérprete. Desde su profesionalización en 1993 y la creación y gestión de una sala de teatro alternativo (El Canto de la Cabra), la pareja se ha decantado por la puesta en escena de dos obras de Beckett (*Esperando a Godot* y *Los días felices*), que dicen mucho de sus gustos e intereses. También el trabajo continuado que han mantenido con el dramaturgo Federico del Barrio, que ha participado desde sus inicios con *Viaje al tártaro*, en el que se reflejaba la miseria material

con una propuesta de teatro-danza, y *Caín*, un recorrido por las zonas oscuras del género humano; piezas ambas que abordan los límites del sentimiento y la complejidad de su definición.

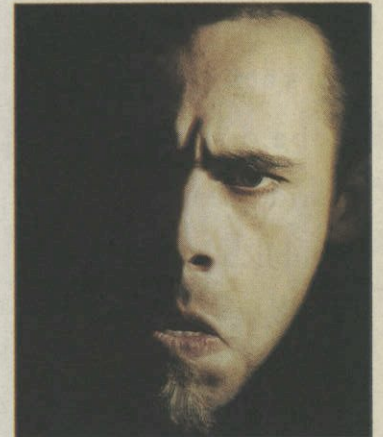
Con *¿Qué? Nada*, apuestan por la sencillez, abandonando el juego metateatral y acercándose al espectador por medio de un texto irónico y lleno de sarcasmo. El mismo que Federico del Barrio plasma junto a Felipe Hernández Caba en las viñetas que a diario publican en "La Razón" bajo el seudónimo de Caín.

¿Que? Nada, interpretado y dirigido por Elisa Gálvez y Juan Úbeda, cuenta con la participación de Giovanni Rosso y viene avalado por las buenas críticas que obtuvieron el pasado octubre en Barcelona, en la sala Nou Tantarantana.

Alexis FERNÁNDEZ

LA COMPAÑÍA TRIÁNGULO

Director: Alfonso Pindado
Intérpretes: Carolina Lapausa, Susana Pascual, Jorge Gómez, Ángel Savín y Félix Cubero
Ciudad: Madrid
Año de fundación: 1986




Juan Úbeda y Elisa Gálvez son Serafín y Amparo, los viajeros que recorren el último tramo de su vida

Desde que fue creada en 1986 por Alfonso Pindado, Triángulo Producciones es una de esas compañías interesada por un teatro cercano al espectador, en el que se puede sentir la respiración y ver el sudor de los actores a través de un lenguaje escénico que cuida cada detalle. Con una trayectoria imparable —ocho espectáculos para adultos y cuatro para niños—, sus obras son un equilibrio de forma y contenido. Si al principio se decantaron por el movimiento orgánico y el estudio de las actitudes físicas (*Sangre caliente y Norte, Sur*), su evolución se ha centrado en el texto, en el que se abordan temas sociales: inmigración, soledad, cambio, rasgos que definen los títulos de sus montajes y marcan su trayectoria. *Que pase la mañana, la otra Europa, o Cruzar el río* son algunos de sus espectáculos, estrenados en la sala Triángulo, que desde 1988 se ha convertido en uno de los espacios alternativos imprescindibles de Madrid. Su último montaje, una adaptación de *La metamorfosis* de Kafka (anteriormente hicieron *Informe para una academia*, del mismo autor), acentúa el grado de incomunicación que existe en la sociedad en clave de "cuento negro". Desde el 1 hasta el 5 de marzo. A. F.

Tras cuatro años sin dirigir, en los que ha estado ocupado en la escritura y la docencia, José Luis Alonso de Santos ha empezado el año multiplicándose por diversos ámbitos teatrales. Acaba de estrenar en Madrid, y con gran éxito de público, *Que viene mi marido*, una comedia de Carlos Arniches que ha sido adaptada por Andrés Amorós. Este último, nuevo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), le ha nombrado director asociado de la institución. Y para ésta, y en coproducción con su empresa, Pentación, ensaya *La dama duende*, de Calderón, cuya versión y dirección firma y que estrenará el próximo mes de abril. Además, ya tiene lista *La escena de los generales*, su última obra. Según dice en esta entrevista, es la más ambiciosa de las que ha escrito y con la que pretende vengarse de este país.

MERCEDES RODRIGUEZ



El dramaturgo en el "renovado" vestíbulo del Teatro de la Comedia, sede de la CNTC



JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

“LO PÚBLICO Y LO PRIVADO DEBEN MEZCLARSE”

El cineasta español José Luis Alonso de Santos, autor de películas como 'El silencio de los otros' y 'El hijo de la novia', reflexiona sobre la mezcla de lo público y lo privado en su obra.

La cita con José Luis Alonso de Santos es en el Teatro de la Comedia de Madrid, donde el dramaturgo ensaya *La dama duende*, uno de los títulos con los que la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) celebrará el IV Centenario de Calderón. Mientras espero a que De Santos acabe la reunión con los actores, observo que el vestíbulo ha sufrido la acción técnico-preventiva-normalizadora e higienista de la modernidad. Primero, ha sido extirpado el peculiar chiscón de madera tallada orgullo de taquilleras; luego las paredes han sido pintadas amarillo huevo olor mandarina y, tercero y lo más grave, han sido arrancadas las valiosas puertas de madera maciza que daban paso al patio de butacas con sus cristales biselados y sellados con las iniciales del teatro y las han sustituido por otras zafias, de un mal gusto que clama al cielo y de unos materiales probablemente ignífugos. Ya se sabe que sobre gustos no hay disputa, pero... pasen y vean. En fin, nuestro dramaturgo ya está listo para hablar.

—Desde hace cuatro años que dirigí *Anfitrión* no había vuelto a la dirección. ¿Prefiere la escritura?

—Prefiero la escritura porque es físicamente menos duro. Dirigir exige muchas horas y trabajo: ensayos, escenografía..., hay muchos elementos y yo soy un hombre que disfruto con la soledad. La dirección tiene un problema: siempre estás rodeado de gente, el trabajo del escritor sólo exige un rincón, un boli y un cuaderno.

—Supongo que cuando empezó a escribir con Teatro Libre lo hacía a pie de escenario ¿Es ahora un dramaturgo de gabinete?

—Ahora todavía lo hago. Por eso no me gusta dirigir mis obras. Si escribo una obra y luego la dirijo

es un cacao, cada día la reescribo. Lo de ser dueño de la obra y de la dirección hace el montaje interminable. Pero sí cambio lo que puedo. En el Arniches he cambiado muchísimas cosas. En Calderón es más difícil al ser en verso y, además, impone.

El texto como pretexto

—Los directores y los autores se echan los trastos cuando una obra no funciona. Unos culpan a los directores de no haber respetado el texto, los otros dicen salvar la obra con su puesta en escena. ¿El texto es un pretexto, una herramienta al servicio de un equipo artístico?

—No creo que sea un pretexto porque entonces se llamaría así. Para mí es un elemento esencial de la teatralidad y cuando un director quiere tomar una de mis obras como pretexto, se acabó la conversación. Pienso que, o el texto tira de todo el espectáculo o no hay forma de que salga bien. Pero tampoco creo que haya que tomarse el texto como una cárcel porque siempre, al pasar al escenario, va a sufrir variaciones. Esto es como un guiso: todos los ingredientes son importantes, pero si te pasas de sal te lo cargas. No quiero decir que lo más importante sea la sal, sino las proporciones.

“En nuestro país se escriben pocas comedias. Se la considera un género menor, comercial y superficial. Pero hay otra razón: es muy difícil y pocos se atreven con ella”

—¿Cómo es la versión de *La dama duende*? Creo que ya hizo una primera versión hace años.

—Sí, pero nunca la había estrenado. Hay versiones en las que se modifican muchas cosas. Yo lo hice en *No puede ser el guardar a una mujer*, de Agustín Moreto, que estrené en este teatro. Pero no es el caso de *La dama duende*. El hombre que más veces ha montado esta obra fue uno de mis maestros, José Luis Alonso. Los cambios que hizo han sido determinantes para las versiones posteriores que se han hecho. También para la mía, en la que he cortado trozos, he modificado palabras y, finalmente, he rehecho algunos versos. He mantenido el 85 por ciento de Calderón y, desde luego, su ideología, sus personajes esenciales y lo que quiere decir. Si se cambia más del 60 por ciento de una obra es mejor inventársela. No digo que no se pueda hacer porque en arte se puede hacer todo y una de sus reglas es la trasgresión.

—Siempre se mueve en el género de la comedia. ¿Por qué?

—Porque me siento como pez en el agua y, además, siento que hay una tarea que hacer ahí. Creo que la comedia tiene que recuperar su dignidad, su nivel artístico. En general, las obras son o buenas y aburridas, o de risa y groseras. Busco que Arniches tenga calidad y que Calderón tenga gracia. Mi intención es que una obra ligera se vea en el escenario con diferentes lecturas. Y que una obra clásica, académica, tenga frescura y originalidad. Me costaría mucho hacer una obra policíaca y me daría pudor dirigir grandes pasiones. Sin embargo, el sentido cómico de la vida se me da bien.

—¿Por qué se hace poca comedia?

—Hay dos tópicos, el de que es un

género menor y el de que es comercial, superficial y que no interesa a la gente más joven, que prefiere formas artísticas que aparentan ser más vanguardistas. Pero hay otra razón más profunda y es que, aunque suene un poco pedante, la comedia es enormemente difícil y muy poca gente se atreve con ella. El teatro se basa en el conflicto y en la comedia se exige un conflicto no trágico, con una salida que no sea intrascendente. Es complicadísima.

Su última obra

—Creo que ya tiene lista su última obra.

—Sí, tengo una que me gustaría dirigir. Aunque no me gusta dirigir mis obras porque luego no tengo a quien echarle la culpa si fracasa. A veces salen mal las cosas y todo el mundo te pone verde. Pero en el arte es muy difícil hacerlo bien y desentrañar su misterio es complicado. La gente que va al teatro no puede pretender que todas las obras sean nuevas y geniales. Sólo algunas son nuevas, muy poquitas geniales, y las demás con que sean buenas, ya es bastante.

—Hábleme de su nueva obra.

—Se titula *La escena de los generales* y creo que es mi obra más ambiciosa. Tiene muchos personajes y toca un tema trágico de forma cómica.

—¿Qué tema?

—El final de la guerra civil española. Hablo de muertes y de fusilamientos y de un grupo de gente que vive cerca de la muerte, pero lo trato en clave de comedia. Yo me muevo en el terreno de la tragicomedia, creo que la vida, a largo plazo, es una tragedia, pero a corto, una comedia. La obra tiene pretensiones políticas. Como autor soy más político que como director, pretendo comunicar mi sentido de la vida. Y *La cena de los generales* es una pequeña venganza.

—¿De qué pretende vengarse?

—De este país.

—¿Una venganza contra los victoriosos, los que ganaron la guerra?

—Sí, contra lo que me tocó vivir de joven, contra lo que todavía vivo, contra el equilibrio aparente que vivimos y que, sin embargo, esconde tantas injusticias y mentiras. Como director lucho por la belleza, pero como autor lucho por



M.R.

la dignidad humana. La sociedad y el mundo en que vivimos está constantemente destrozándola. *La cena de los generales* es un intento por recuperar la dignidad.

—En las dos últimas obras (*Salvajes y Yanquis* y *Yonquis*) usted escoge personajes que proceden del mismo segmento social. Desde un punto de vista dramático, ¿Cree que los ambientes y personajes marginales dan más juego?

Personajes marginales

—Hay etapas y he escrito de todo. Obras poéticas, como *El álbum familiar*, otras que hablaban del franquismo como *Trampa para pájaros*. En *Horas de visita* una señora mayor no encontraba sentido a la vida. Pero esas a las que se refiere tratan temas de marginalidad. De todas maneras hay elementos de marginalidad en muchas de mis obras seguramente porque yo he sido casi toda la vida bastante pobre menos ahora, que vivo con normalidad. Procedo de una familia humilde y, además, creo que los personajes marginales que no se ajustan al sistema son como ácido, que al echarlo encima descubre sus contradicciones.

—En su teatro, se distinguen dos etapas, la de los 80 y la de los 90. La primera, la de *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas* o *Pares y Nines*, es la de las comedias más chispeantes, mientras que en los 90, parece como si se hubiera serenado, incluso, entristecido.

—Tal vez me he vuelto más triste, quizá porque me he hecho más mayor. O quizá porque políticamente en los 80 se era muy optimista, con los porros y todo eso. Lo que en los 80 eran comunas, ahora es sida, lo que eran drogas alegres ahora es muerte, lo que eran ideas revolucionarias ahora es una sociedad plana. Y a lo mejor yo he sido un espejo de esa época. Pero si yo soy amargo, eche un vistazo al teatro de Koltés, al teatro americano, alemán, francés. Todos tienen el sida, se mueren a los 20 años, son unos amargados. Mis obras son esperanzadoras. Y si lee las obras de los jóvenes, en un 90 por ciento hablan de destrucción. A lo mejor también es una postura romántica, de final de época, de agonía de un tiempo.

—¿Qué opina del teatro de hoy?

—Bueno, el momento actual tiene una ventaja y un inconveniente: hay un eclecticismo enorme. Se puede ver cómo uno se lava los pies en una palangana y se come una naranja durante media hora, profundamente, eso sí, y hay gente a la que eso le apasiona. Lo bueno que tiene el momento es la enorme dispersión. El problema es que requiere públicos específicos. Digamos que no hay público de teatro, sino de diferentes teatros. Los éxitos responden casi siempre a un teatro familiar como *Arte* y las obras policíacas.

—Usted es de los escasísimos autores que estrenan tanto en el teatro público como en el comercial.

—Hago teatro en cualquier sitio porque lo hago para el señor de la fila 14 y lo demás me da igual. Me importa la persona que emplea dos horas de su tiempo en verme.

—¿Es familiar su público?

—No claramente. La gente no va a verme automáticamente. Presumo de haber tenido grandes éxitos pero también fracasos. He estrenado obras que no ha ido a verlas ni mi familia, porque no les ha interesado. Depende de muchas circunstancias. Pero me da igual que se haga en un teatro público que en uno privado. Yo soy un creador.

—¿Habría que acabar con la distinción entre teatro público y comercial?

—Ese es un prejuicio con el que hay que acabar. Se ha creado un prejuicio cultural, bastante paleta, con perdón, entre los gestores de los grandes centros públicos. Yo soy un creador, como un pintor que a veces pinta un cuadro para unas monjitas y otras para un burdel. Pero distinguir a los creadores que tragan para el Estado! del resto es ingenuo a muchos les ha ido bien.

“Mis obras de ahora son más tristes que las de los años 80, quizá porque me he hecho mayor o porque políticamente en aquellos años se era más optimista que en los 90”

“Hay que acabar con la distinción entre teatro público y privado. Es ingenuo diferenciar a los creadores que trabajan para el Estado del resto, aunque a algunos esta distinción les ha ido bien”

—¿Cuál es su idea del teatro público?

—Las administraciones deben asumir unas cuotas de responsabilidad artística para velar por nuestro patrimonio, pero no debe haber unos artistas vitalicios del teatro público.

—Y ¿cree que los hay?

—En estos años pasados, sí. Hace poco un periódico distinguía entre artistas que debían cobrar mucho y ser mimados por el Estado y otros que debían trabajar para el pueblo, reflejaba el estado de opinión de los 90 que, desde luego y afortunadamente, no ha traspasado el umbral del 2000 y no figura en los programas políticos de ningún partido. Ahora no existen artistas de los papas y artistas del pueblo y, en ese sentido, no estamos en el Renacimiento. Debe haber un teatro público pero no unos creadores funcionarios.

Compromiso con Amorós

—Autor, director, profesor y fundador de la productora teatral Pentación y, ahora, director asociado de la CNTC ¿qué compromiso tiene con la institución?

—Tengo el compromiso de colaborar y asesorar al director, Amorós. Y tengo el compromiso de que puedo dirigir determinadas obras. El hecho de que los asesores no cobremos (*se refiere a los otros dos directores asociados, Calixto Bieito y Sergi Belbel*) no es una postura altruista, sino que nos permite eludir trabajos que no queramos hacer. Estoy de acuerdo con la línea actual de este teatro, con la dirección de Amorós y, de alguna manera, mi nombre no solamente está unido a la obra que haga, sino que también lo estará a la CNTC durante este tiempo. Respecto a que esté metido en tantos asuntos teatrales, no es así. El teatro es un mundo pequeño. A veces coinciden mis proyectos, como ocurre ahora, y parece que ando en muchas cosas pero he estado cuatro años escribiendo *La escritura dramática*, tiempo en el que no he escrito nada más.

—Con una excepción, esta es la primera vez en la historia de la CNTC que se da un repertorio de producciones externas.

—Sí, es una de las novedades de la nueva etapa y, como he dicho antes, responde a la idea de que no debemos separar lo público y lo privado. No hay que tener miedo a mezclar los dos ámbitos y yo, que voto a la izquierda y que colaboro en los programas culturales de los partidos de izquierda, defiende esa mezcla. Parece que eso sea patrimonio de la derecha, pero eso es de sentido común por millones de razones. Primero, para evitar las comparaciones terribles entre lo palaciego y lo del pueblo. Los centros públicos no son los mecenas o papas que contrataban a Miguel Ángel para que pintara la Capilla Sixtina. Y, además, la mezcla puede ser beneficiosa en la cuestión presupuestaria, el gran tema tabú del que nunca se habla. A lo mejor con coproducciones se puede gastar mucho menos.

—Siendo un hombre de izquierdas colabora con un gobierno del PP. —Como ya he dicho hay que mezclar lo público y lo privado y esto está consensuado. Si ve el programa del PSOE, defiende lo mismo. Hay gente dentro que no estará de acuerdo. Pero igual de bienintencionados somos unos como otros.

—Ocurre que esta mezcla sólo se da en la CNTC, cuya etapa dorada fue la de Marsillach y cuyo modelo era el de compañía estable.

—A esto debería contestar Andrés Amorós. Hay un diseño de cómo va a ser esta etapa que no lo he hecho yo. Y ese diseño, lo haya hecho el PP o quien sea, me parece adecuado. Otros piensan que debe haber un artista a la cabeza de los teatros para que controle y dé su sello personal a las producciones. En definitiva, hay dos modelos, el de la compañía estable y éste, y ahora se ha optado por éste.

Liz PERALES

"SHARE 38", DE ROBERTO SANTIAGO

VANIDADES CATÓDICAS

Cómica, ácida, crítica, *Share 38* devuelve a los escenarios a Santiago Ramos y Pepón Nieto en una historia ambientada en el mundo de la televisión. Escrita y dirigida por el novel Roberto Santiago, la obra es una visión joven sobre la amistad y el poder, en un mundo marcado por el ranking de audiencia y el éxito. Se estrena el 2 de marzo, en el nuevo Centro Cultural de la Diputación de Málaga.

Entre las blancas paredes de los servicios de caballeros de una cadena de televisión transcurre esta obra, un "proyecto arriesgado", según explica Roberto Santiago, autor y director. Un ejemplo de teatro desnudo, de pequeño formato, con dos actores, un único decorado y un texto dramático donde se intenta demostrar lo difícil que es mantener el éxito cuando éste llega de forma repentina. Algo que sucede con frecuencia en televisión, dice Santiago: "La obra no es una crítica a este medio, sino que aprovecho la televisión para contar una historia humana, de dos personas a las que les pasan cosas, que tienen sus miedos y sufren traiciones. Demuestro lo difícil que es compaginar éxito y amistad".

A Santiago se le ocurrió el texto –el primero que escribe y dirige para teatro– a partir de las experiencias que había tenido como guionista en televisión durante cinco años. La obra, además de conseguir el año pasado el Premio Enrique Llovet, llamó la atención de la actriz Blanca Portillo, que decidió producirla: "Me gusta cómo está escrita. Es muy moderna y cinematográfica en los diálogos, tiene un tema atractivo pero está realizada sin ser pretenciosa. Es lo que busco al producir, hacer realidad los proyectos con los que a mí me hubiera gustado encontrarme como actriz. Buscar a nuevos creadores que tengan cosas nuevas que decir, que den una imagen más fresca y viva del teatro".

Arropado por el talento de Portillo, Pepón Nieto y Santiago Ramos, el director levanta el telón para convertir el lavabo de caballeros –"porque se dice que en los cuartos de baño

se firman más contratos que en los despachos"– en escenario simbólico y cómico de un conflicto al que se ven arrojados su protagonistas: un maduro director de series y un joven guionista a los que el éxito de su teleserie les coge por sorpresa. Situaciones cómicas que los personajes viven como dramas.

Para dar vida a estos personajes, director y productora acudieron a Santiago Ramos –su personaje fue escrito para él– y al joven Pepón Nieto. "Dirigir teatro es com-

plicado y más cuando te rodeas de grandes actores, como lo son ellos. Pero el hecho de que tengan más experiencia ha sido algo muy aleccionador para mí", confiesa Santiago.

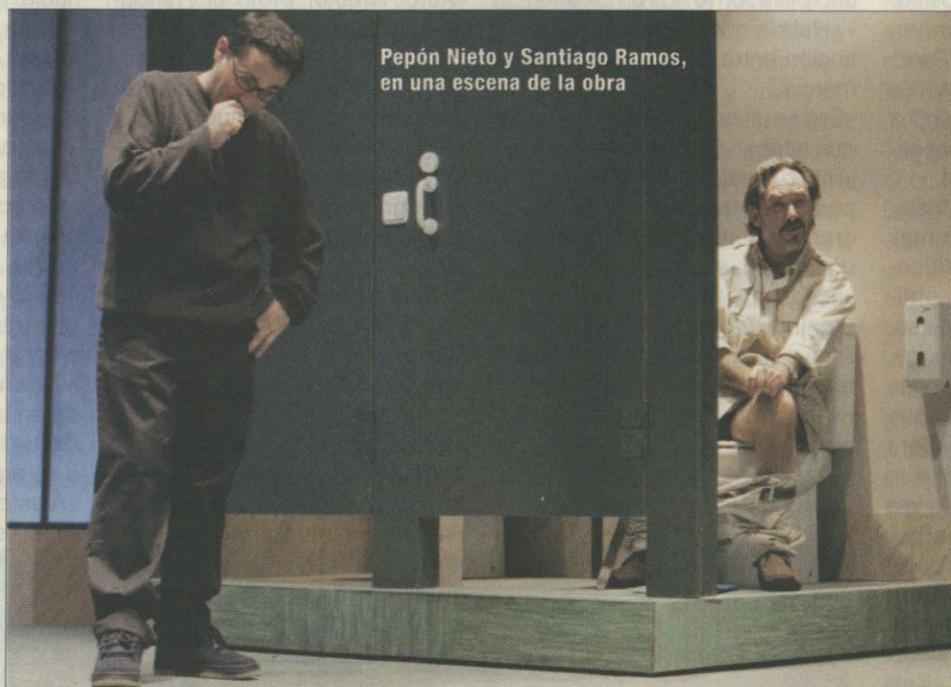
La rapidez cinematográfica, los juegos de palabras y una trama llena de sorpresas recuerdan párrafos magistrales de David Mamet, a quien Santiago tiene muy presente. Aunque sea primerizo en cuestiones dramáticas, este director y autor de 30 años ya rodó un corto que concursó en el pa-

sado Festival de Cannes, *Ruleta*, y se prepara para dirigir su primer largometraje dentro de varios meses. "El cine y la televisión no tienen nada que ver con el teatro. En televisión todo ha de ser rápido y eficaz, pero en teatro te tomas tu tiempo, porque lo importante es contar algo emocionante y contarlo de verdad. El cine tiene sus trucos para ocultar defectos, en el teatro es donde verdaderamente te la juegas".

El anonimato de un director novel es un riesgo al que todos han estado expuestos. Pero Blanca Portillo ha preferido convertir el riesgo en aventura, segura de su equipo y de la historia que tiene entre manos: "Montar teatro es caro y difícil, y estrenar en Madrid lo es aún más, porque hay muy pocas salas que te quieran programar. Ése es uno de los problemas del teatro de ahora".

Obras como ésta son un reflejo de la nueva dramaturgia que llega. "Hay un movimiento teatral joven que se está moviendo a todos los niveles. Hay una necesidad de relevo, tenemos un pulso distinto y queremos hablar de lo que nos importa, de lo que ocurre hoy por hoy, sin que eso signifique renunciar a hablar de lo eterno", explica Portillo.

Itziar de FRANCISCO



MERCEDES RODRIGUEZ

Blanca Portillo: "Me gusta cómo está escrita. Es moderna. Al producirla busco hacer realidad los proyectos con los que a mí me hubiera gustado encontrarme como actriz"

Por un lado, los directores: Saura, Aranda, Suárez, Chávarri, Calparsoro y Bajo Ulloa. Por el otro, los críticos: Méndez-Leite, Heredero, Rimbau, Marías y Sánchez. Todos ellos, a raíz de las recientes guerras verbales entre cineastas y críticos europeos, opinan para EL CULTURAL sobre el papel de la crítica cinematográfica en España. Además, Carlos Losilla, el presidente de la ACCEC (la asociación más representativa de críticos y escritores cinematográficos), considera que la crítica está obligada a provocar el debate y la reflexión en el cine español.

Una simple ojeada a la historia advierte que en el cine no hay que subestimar el valor (y el poder) de la crítica. Fue un puñado de críticos cinematográficos quien sentó los principios de la "nueva ola" francesa en los incipientes años cincuenta, con la creación de la revista *Cahiers du Cinéma*. Formado por nombres como Erich Rohmer, Jean Luc Godard o Claude Chabrol, este grupo de críticos venidos a cineastas se convirtió años después en una de las más brillantes concentraciones de talento cinematográfico que ha dado el siglo XX. Si un país debe agradecer la labor de la crítica cinematográfica, ese país es Francia.

Sin embargo, ha sido en el país vecino donde ha estallado recientemente la guerra entre directores y críticos que estos meses recorre como un fantasma el viejo continente. Un fax de la Asociación de Autores, Realizadores y Productores franceses enviado por error a la prensa activó el resorte. En los nueve folios de quejas y pedidos —supuestamente redactados por el realizador Bertrand Tavernier que, dicho sea de paso, fue un reconocido crítico de cine en los años sesenta—, firmados por realizadores de prestigio como Téchiné, Goupil, Lecomte, Mocky, Sautet y Molinaro, había una sugerencia que llamaba especialmente la atención: que la crítica dé un respiro de cuatro días (hasta el domingo que sigue al miércoles del estreno) a las películas francesas. Además (y aunque pueda parecer increíble), este respiro sólo debe darlo si en el texto se cargan demasiadas tintas contra el filme.

El matutino "Libération", no exento de razones, tomó la oferta como algo personal y publicó en un editorial: "Si es verdad que los filmes hoy salen en una o en cientos de copias pero tienen vida breve, a menos que la venta de entradas la consagre durante los primeros días, no es a la crítica, sino a los distribuidores y propietarios de salas, a quien los cineastas debieran dirigirse para solicitar un poco de paciencia".

El ejemplo galó cundió poco después en Italia, y el mes pasado el diario *La Repubblica* puso a disposición de los cineastas un espacio para que arremetieran libremente contra la crítica. Manifestando su malestar, el director de una de las versiones más aclamadas de *Romeo y Julieta*, Franco Zeffirelli, aprovechó la coyuntura y se despachó de esta guisa: "Deberíamos eliminar a los críticos. Son superficiales, egoístas, atrasados e inútiles, y la mayor parte de las veces hablan de películas que ni siquiera han visto". Así están las cosas.

No se puede decir que en España las aguas cinematográficas estén tan revueltas como en Francia o Italia, y aunque la relación entre cineastas y críticos queda lejos de estallar en un "manifiesto", no escasean los casos de odio visceral o de mera antipatía entre uno y otro lado. Aunque los directores españoles no son especialmente partidarios de articular acciones contra los críticos, sí hay algunos que no escatiman en reproches. La percepción general del realizador Carlos Saura sobre los críticos, "aunque los hay de toda condición", es que "se toman un poder y una autoridad de la que en realidad carecen".

Homenaje negro

Vicente Aranda, al estilo de Miguel Ángel en sus pinturas y de Woody Allen con sus filmes, ha ironizado en más de una de sus producciones sobre la crítica y sus firmantes. En su último trabajo, *Celos*, el cineasta puso el apellido de un crítico a una empresa de melones. "Lo hago como una especie de homenaje negro —explica el director de *Amantes*—. Ellos tienen una plataforma para actuar, y yo como tribuna sólo tengo mis películas". Pero lejos del capítulo anecdótico, Aranda se manifiesta con especial virulencia hacia la crítica especializada: "Tiene deseos de erigirse en un quinto poder, y además hay algunos críticos que ni siquiera ven la película que luego critican o que sin que se les caiga la cara de vergüenza se salen a fumar un cigarrillo durante la proyección". El prin-

MERCEDES RODRÍGUEZ

CRÍTICOS Y DIRECTORES

"Bastante es sufrir que un señor en un cuarto de hora te desmonte el trabajo de dos años para que encima te insulte", afirma el director Vicente Aranda

principal reclamo de Aranda, sin embargo, es que la crítica se despoje de toda intención insultante y visceral. "Bastante es sufrir que un señor en un cuarto de hora te desmonte el trabajo de dos años para que encima te insulte", añade.

El director de *Remando al viento*, Gonzalo Suárez, se hace partícipe de esta reivindicación: "Me irrita cuando leo críticas que son ofensivas o que no están en función de lo que has hecho. En mi caso, las quejas podría destinarlas a determinados críticos, pero prefiero ni mencionarlos". Suárez reconoce que la crítica le ha tratado generalmente bien, excepto con su filme *La*

verano. "En cualquier caso —añade Chávarri— no le presto mucha atención ni le doy gran importancia. Al principio de mi carrera sí se la daba, porque creía en ella, pero luego llegué a la conclusión de que no merece la pena. Considero que mi trabajo es demasiado importante como para hacer caso de lo que me diga un crítico".

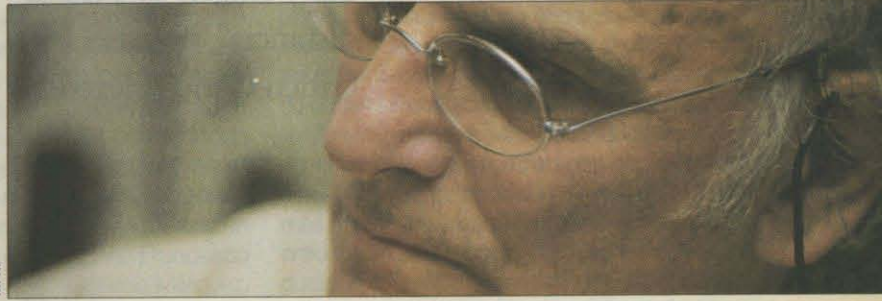
Cada gallina en su corral

A tenor de sus manifestaciones, el director Daniel Calparsoro, con cuatro películas a sus espaldas —a diferencia de *Salto al vacío*, la última, *Asfalto*, ha sido muy bien recibida por la prensa especializada—,

todavía se encuentra en esa primera etapa de la carrera cinematográfica que recuerda Chávarri. "Creo que el crítico es muy importante, porque es el espectador que más conecta con nuestro trabajo. Yo siempre he leído crítica cinematográfica, y no tendría sentido que no la siguiera leyendo ahora que hago cine", dice Calparsoro.

De un modo o de otro, el crítico Miguel Marías asegura "que todos los directores leen las críticas, aunque digan que no". Fue precisamente con Jaime Chávarri con quien protagonizó hace varios años uno de esos casos de irremediable afinidad profesional, que finalmente deviene en irreconciliable amistad. Según cuenta el crítico y colaborador de *Nickel Odeon*, Chávarri se enemistó con él a partir de una mala crítica que escribió en *Dirigido por* del filme *Dedicatoria* (1980). "Yo te-

La percepción general del realizador Carlos Saura sobre los críticos es que "se toman un poder y una autoridad de la que en realidad carecen"



reina anónima, "que simplemente no entendieron". Por este motivo, el cineasta ovetense exige al sector crítico mayor reflexión. "Lo primero que tiene que hacer el crítico es tratar de entender la película, y si es necesario que la vea dos veces, que lo haga. Cuando ven el filme, creo que están más preocupados de lo que van a escribir que en dejarse llevar por la historia. Lo que ocurre es que hay tanta inflación que rara vez dispone de tiempo suficiente para reflexionar".

Por este mismo motivo, Jaime Chávarri no confía en la crítica de prensa diaria. "No se puede juzgar un filme viéndolo una sola vez y mediante el trabajo rutinario de escribir una columna", afirma el director de *Las bicicletas son para el*

Al crítico Sergi Sánchez le parece "demencial" que los cineastas pretendan inmiscuirse en el papel de la prensa especializada

nía cierta amistad con Jaime Chávarri, vi dos veces la película y lo cierto es que no me gustó nada. Escribí la crítica y a los pocos días me encontré con él en una proyección. Ni siquiera me saludó, y desde entonces no hemos vuelto a hablar".

Tanto críticos como cineastas aseguran, sin embargo, que estas pequeñas desavenencias son excepcionales, ya que tanto unos como otros procuran mantenerse discretamente alejados. "Yo creo que cada gallina debe estar en su corral", determina Esteve Rimbau, crítico de *Fotogramas*. "Trabajamos en ámbitos comunes —dice el crítico Carlos F. Heredero—, pero las relaciones que se establecen son delicadas y exigen una cierta distancia, aunque no siempre se puede evitar

que surgan relaciones de amistad".

Fernando Méndez-Leite, crítico y director de la Escuela de Cine de Madrid, cree sin embargo que la dependencia entre ambas partes es inevitable. "Muchas veces estamos mediatizados por el conocimiento y a veces la amistad de las personas que hacen las películas", asegura. "En cualquier caso —añade—, yo no le doy demasiada importancia a la crítica, y creo que los directores tampoco deberían, porque su repercusión en taquilla es muy pequeña, y eso es lo que realmente preocupa a los cineastas".

El crítico Sergi Sánchez también se muestra "muy escéptico" sobre el poder real de las críticas. En cualquier caso, le parece "demencial" que los directores pretendan inmiscuirse

LA GUERRA DE LOS CIEN AÑOS

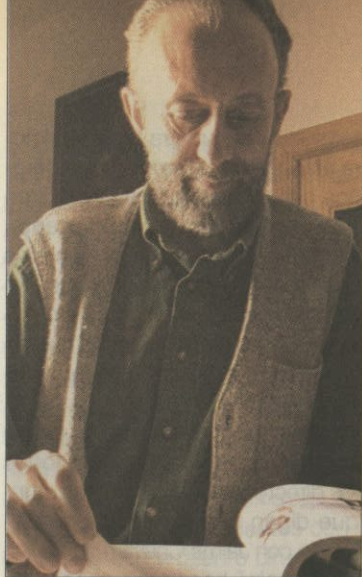
cuirse en el papel de la prensa especializada. "Cada uno tiene su trabajo y lo hace lo mejor que puede —argumenta—. La crítica, influyente o no, forma parte de los gajes del oficio en el mundo del cine, y al igual que puede destrozarse una película, también puede levantarla. Pero de eso, lógicamente, los cineastas no se quejan".

A diferencia de otros países como Francia, donde la prensa especializada en cine tiene mayor tradición y generalmente es más seguida por los espectadores, la influencia real de la crítica española actúa únicamente sobre las películas que nacen desnudas a los circuitos de distribución, es decir, desamparadas de una campaña de promoción. Sin embargo, sobre las películas fuertemente respaldadas su poder es prácticamente nulo.

Antonio Pérez, productor desde Maestranza Films de *Solas* y *Nadie conoce a nadie* pudo comprobar el año pasado la importancia de una campaña de promoción como elemento para anular el poder de la crítica especializada. "*Solas* se estrenó sin ningún tipo de promoción, y el papel de la crítica poniéndola por las nubes fue definitivo, además del boca a oído de los espectadores. Con *Nadie conoce a nadie* ocurrió lo contrario, a pesar de las críticas tan dispares que recibió, funcionó muy bien en taquilla. Sin duda, la fuerte campaña publicitaria logró eclipsar el papel de la crítica".

Otro ejemplo paradigmático es el protagonizado por el filme *Airbag*, de Juanma Bajo Ulloa. A pesar de que la "mala crítica" fue unánime, el trabajo del director vasco resultó ser la película española más taquillera de 1997. El realizador, que califica a los críticos de "parásitos", se muestra especialmente celoso de la integridad ética de los especialistas: "Es muy sospechoso que pusieran a parir *Airbag* antes del estreno. Pero en España he aprendido que la crítica destruye o enaltece en función del grupo mediático donde trabaja el crítico".

Las dos partes interesadas en el debate reconocen que las grandes



M. R.

"Trabajamos en ámbitos comunes, pero las relaciones que se establecen entre realizadores y críticos son delicadas y exigen una cierta distancia", opina el crítico Carlos Heredero

Jaime Chávarri se enemistó y dejó de saludar al crítico Miguel Marías (a la derecha) a raíz de una crítica que éste escribió sobre su película *Dedicatoria*

corporaciones (con medios de comunicación, productoras y distribuidoras bajo su paraguas) juegan su papel en la crítica, secundario para algunos, y principal para otros, como en el caso del autor de *Airbag*. "Hay críticos de ciertos medios que tienen una libertad relativa —sostiene Méndez-Leite—, porque las películas que pertenecen a su grupo hay que tratarlas bien. Y también existen algunas publicaciones que, dependiendo del tipo de película que sea, encargan el texto al crítico al que le suele gustar ese tipo de filme, para evitarse problemas".

"Es imposible pedir ecuanimidad a la crítica —afirma Chávarri—, porque la guerra de los medios y sus grupos es clara, y el engaño siempre puede estar presente". Según algunos directores, no sólo la guerra de medios puede afectar a la independencia del firmante. Vicente Aranda se pregunta "cómo es posible que un crítico acepte una invitación, por ejemplo, a Los Ángeles para ver *Titanic*. La corrupción de la crítica también se disfraza con ofrecimientos, viajes de promoción y demás chantajes a la prensa".

Miguel Marías y Esteve Rimbau salen en defensa del sector crítico explicando que muchos cineastas confunden la crítica especializada con la crónica de estrenos. "De todos modos —sostiene Marías—, creo que los directores españoles tienen poco de qué quejarse, porque la crítica en general es blandengue y triunfalista con el cine español. Lo que sí debería preocupar, tanto a unos como a otros, es si la crítica puede ayudar al cineasta".

Sobre este punto todos los cineastas parecen ponerse de acuerdo: la crítica nunca construye ni abre los ojos al director, sólo tiene capacidad para destruir. "A mí me gustaría encontrar críticas que me muestren los defectos de mi trabajo con un discurso convincente —afirma Vicente Aranda—, entonces no me importaría que las pusieran mal. Pero no es así y por eso no las leo". Gonzalo Suárez, por su parte, pide a los especialistas algo más de sen-

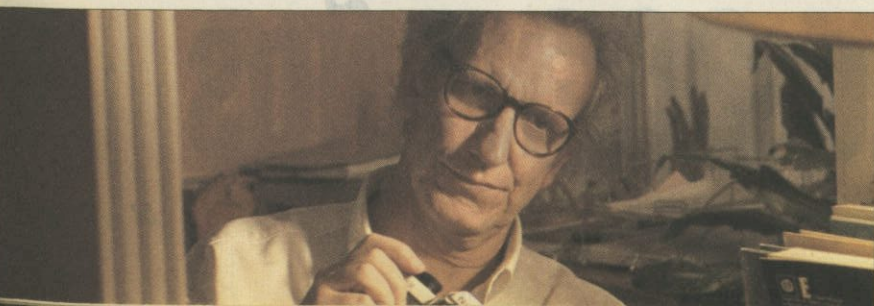
"Cuando los críticos ven el filme, creo que están más preocupados de lo que van a escribir que en dejarse llevar por la historia", afirma Gonzalo Suárez

tido común en los textos que escriben, "porque la mayoría de las veces mi mujer es más dura con mis filmes que ellos".

El productor de Maestranza Films también vislumbra una especie de banalización en la crítica: "Ocurre que está cayendo en la tombolización, en querer sacar jugo de bromas pseudoliterarias, pero sin dar ningún criterio definido sobre la película". A este respecto, Carlos Heredero autodiagnostica su sector: "La crítica en España está necesitada de un debate, sobre todo en relación con la propia metodología de la crítica. Hay que analizar tendencias y formas de trabajo. En los años sesenta y setenta estos debates eran frecuentes, pero ahora todos los críticos estamos nadando como buenamente podemos". Gonzalo Suárez glosa al poeta de Moguer para concluir el estado de las cosas. "Así es la rosa —dice el director de *El detective y la muerte*—. Se trata de un ejercicio democrático y no queda más remedio que sufrir o disfrutar con la crítica".

Buenas o malas, constructivas o destructivas, contrastadas o estólicas, las críticas cinematográficas forman parte del juego, del que ningún cineasta puede escapar aunque lo pretenda. Sirva como consuelo la conclusión de Méndez-Leite: "Cualquier lector inteligente sabe que una crítica no es más que la opinión personal de alguien que tiene un gran conocimiento del cine, y los directores no pueden pretender que sus películas gusten a todo el mundo".

Carlos REVIRIEGO



M. R.



M. R.

LA CORTINA DE HUMO

La polémica generada por ciertos cineastas galos que, a finales de 1999, suscribieron un manifiesto en contra de lo que ellos consideraban "desmanes" de cierta crítica de su país, no podía provocar otra cosa, más acá de los Pirineos, que la más altiva de las indiferencias. ¿Qué quieren ahora esos franceses? ¿Qué nos importan a nosotros esas disquisiciones bizantinas? ¿Qué más nos dan temas como la libertad de expresión, el papel de la crítica cultural en la nueva sociedad global o su influencia real a la hora de vender entradas? Allá en París todos tenían sus razones, como en una película de Jean Renoir, especialmente si consideramos con una cierta atención un par de datos tan opuestos como que: a) la proclama venía avalada en un principio por gente absolutamente respetable, como Bertrand Tavernier, pero también por personajes más bien siniestros, como Patrice Leconte, y b) todo el mundo sabe que ciertos popes de determinados periódicos y revistas de la capital ostentan una actitud descaradamente desdeñosa y grosera respecto a lo que ellos consideran indigno de atención alguna. Es evidente que el crítico tiene todo el derecho del mundo a encabritarse con una película y a decirlo con toda la franqueza de que sea capaz. Pero también es cierto, como un buen amigo me hizo notar recién abierto el debate, que cosas como encabezar un comentario sobre cierta película de Francesco Rossi, basada en una novela de García Márquez, con el título *Cronique d'une merde annoncée* no son, sinceramente, de recibo.

Pero eso sucedía, como decíamos, allá en París. Aquí, por el contrario, el asunto se redujo a unas cuantas líneas en los papeles y a nebulosas, a veces crípticas reacciones a cargo de algunos elementos patrios supuestamente afectados por el tema. ¿Afectados? La verdad es que no mucho porque, de nuevo, la situación en la piel de toro es muy distinta a la que parecen vivir los hijos de la Nouvelle Vague. En lo que a la crítica más leída se refiere —la crítica periódica, la reseña diaria o semanal, las revistas ilustradas más comerciales—, el cine español hace tiempo que goza de una especie de consenso generalizado según el cual no parece conveniente airear demasiado sus miserias, sino todo lo contrario: pasamos como de soslayo junto a las atrocidades más flagrantes para ensalzar las virtudes más elementales, perdonamos un guión desastroso en aras de la meritoria interpretación de algún actor o actriz, olvidamos la inanidad del discurso por mor de un buen diseño de producción... Por fin el nuestro es un cine que puede parangonarse, sin complejo de inferioridad alguno, con el que se hace en el resto de Europa. Por fin, según muchos, podemos hablar de una industria en ciernes, de una gran variedad de estéticas y propuestas. El público acude en tropel a ver cine español y, por si fuera poco, eso da lu-

gar a la construcción progresiva de un modelo homogéneo y compacto, sin fisuras, cuya primera piedra puso la ley Miró y que en los últimos tiempos está llegando a un nivel de sofisticación en verdad inaudito: ¿Alguien pensó que alguna vez llegaría un día en que incluso el discoloro Almodóvar pudiera ser aceptado sin reservas por la gran familia cinematográfica española?

Ante esto no hay, sin embargo, ningún modelo crítico que se proponga cuestionar de algún modo este singular panorama, que se pregunte los motivos de tanta unanimidad, de tan encarnizada defensa del celuloide casero: por qué, por ejemplo, algunos medios de comunicación parecen ponerse misteriosamente de acuerdo para ensalzar ciertas películas que luego son éxitos absolutos en determinadas salas, o por qué tanto la realidad del país como la experimentación lingüística —las honrosas excepciones: Aranda, Bollain, Coixet, Erice, Guerin, Jordá...— aparecen casi totalmente marginadas de los parabienes oficiales... Dudar, poner en cuestión, es la principal misión del crítico. Y aquí no se duda de nada. Entronizamos, loamos sin orden ni concierto, pero no dudamos. Resulta lógico, entonces, que la polémica francesa no haya tenido ningún eco en nuestros lares. Por un lado, la mayor parte de los cineastas no tienen mucho de qué quejarse: jamás habían sido tan bien tratados. Por otro, los críticos tampoco tenemos nada que defender: reducidos a meros informadores, cuando no a patéticos voceros del vacío que nos envuelve, nuestra labor se ha convertido en una pieza más del macabro mecanismo de la oferta y la demanda, inesperados cómplices del ruín neoliberalismo dominante. ¿Recuperaremos algún día la dignidad? ¿Por fin caeremos en la cuenta de que nuestra misión no debe ser de promoción sino de agitación, de que la crítica como tal está obligada a provocar debate y reflexión, a conversar con el espectador, no a abrumarlo con un aluvión de superlativos o a anestesiarlo desde un supuesto púlpito redentor? Si así sucede, entonces sí tendríamos razón al ignorar la famosa polémica francesa, estaríamos en condiciones de observar a los implicados con toda la displicencia del mundo y preguntarles por qué han obviado el quid de la cuestión, el asunto principal: no si la crítica tiene derecho o no a despotricar contra determinada película y de qué modos puede hacerlo, sino desde qué posiciones intelectuales se realiza esa operación, cuáles son las bases que nos legitiman para emprenderla, qué sentido tiene con vistas a la creación de un verdadero debate cultural. Sólo así, en fin, podríamos empezar a dudar de la pertinencia de la polémica. Mientras tanto, lamentablemente, deberemos seguir observando a nuestros vecinos con mal disimulada envidia: por lo menos ellos tienen algo de qué hablar.

Carlos LOSILLA

“MAGNOLIA” LA BELLEZA DE

No es fácil traducir en imágenes lo que la novela posmoderna norteamericana ha creado durante varias décadas. No hay más que ver la penosa adaptación que Alan Rudolph ha hecho recientemente de *El desayuno de los campeones* de Kurt Vonnegut para darse cuenta que la metaficción sólo puede ser, desafortunadamente, un reino literario.

Cruzar las fronteras de ese reino está penado con el fracaso, o al menos lo estaba hasta ahora. En *Vidas cruzadas*, Robert Altman consiguió convertir el minimalismo (mal bautizado como “realismo sucio”) de Raymond Carver en un ejemplo paradigmático de posmodernismo cinematográfico: los mundos íntimos e inquietantemente tranquilos de cuentos de Carver se transformaban en un fresco épico donde las líneas narrativas y personajes se encontraban y desencontraban guiados por un azar dirigido por el creador Altman.

Magnolia, la excepcional película de Paul Thomas Anderson, amplía los postulados altmanianos para acercarse mucho más a lo que Pynchon, Barth y Coover, extremos conocedores del caos literario, han venido predicando durante todos estos años: la invención de un lenguaje cuya organización quede liberada de los códigos normativos de la gramática convencional.

Últimamente el cine americano se ha convertido en un tubo de ensayo donde las formas narrativas mutan, se desestabilizan. Si *El club de la lucha* ejercía plenamente el derecho al metalenguaje obligando a sus personajes a declararse en público como autoconscientes piezas de ajedrez –Brad Pitt señalando las marcas que anuncian el cambio de rollo de la película–, *Cómo ser John Malkovich*, el insólito filme de Spike Jonze, juega con la paranoia de tintes kafkianos del mismo modo que lo hacía Thomas Pynchon en *La subasta del lote 49*. ¿Qué es, por tanto, lo que aporta Magnolia al universo de

La tercera entrega de Paul Thomas Anderson, *Magnolia*, es una ópera épica que parte de los retratos íntimos, cruzados y complementarios de nueve vidas americanas. Un ‘tour de force’ de insólita intensidad con bastantes posibilidades en los Oscar que entronca con las experimentaciones formalistas del “posmodernismo” literario. Esta semana se estrena en nuestro país un juego desafiante que estalla ante la inteligencia del espectador.

la metaficción cinematográfica? Todo en la película de Paul Thomas Anderson es una cuestión de estructura. No en vano, el ‘leit motiv’ de *Magnolia* es el azar, la coincidencia de universos paralelos.

Ostentoso artificio

La voz en off del prólogo, que podría recordar a las lúdicas variaciones matemáticas del cine de Peter Greenaway (o incluso a la de una cinta tan olvidada como *Puente de Varsovia*, de Pere Portabella, con la que comparte la figura de un submarinista misteriosamente encontrado en la copa de un árbol), preludia el ostentoso artificio del filme de Anderson, haciendo cierta la lúcida cita de Valéry: “Una obra está compuesta de una multitud de ‘espíritus’ y de acontecimientos

(ancestros, estados de ánimo, azar y casualidades, escritores anteriores, etc.) bajo la dirección del Autor”.

En *La ópera flotante*, la primera novela de John Barth, Todd Andrews, su protagonista, considera la idea de suicidarse desde la primera página. En *Magnolia*, las nueve vidas cruzadas de sus protagonistas son vidas predispuestas a la Muerte; vidas que viven pendientes de su final. En el genio de Paul Thomas Anderson a la hora de organizar esa espiral hacia la muerte está una de las más deslumbrantes virtudes de *Magnolia*: como los practicantes del posmodernismo literario, el director de *Boogie Nights* –otro gran fresco familiar, esta vez encuadrado en el sórdido y entrañable mundo de la industria del cine porno– articula

su barroca ópera de intimidades con la infinita confianza en que el choque de sus personajes revelará una verdad absoluta sobre su vida y, extrapolando, sobre la Vida. Anderson se saca de la manga un concurso de preguntas y respuestas titulado *¿Qué saben los niños?* –no es extraño que en el ojo del huracán esté un juego: *Magnolia* es un desafiante juego que estalla, arrogante, ante la inteligencia del espectador– que funciona como punto de fuga alrededor del cual se articulan mil y un hechos simultáneos. La secuencia cinematográfica se convierte entonces en la unidad infinita de significado, una unidad semántica que incluye todos los tiempos posibles desarrollándose a la vez.

No obstante, la arbitrariedad del juego literario de los posmodernos se topa, en *Magnolia*, con la visión de un diseccionador de la sociedad americana, diseccionador y moralista. El azar es, por tanto, un pretexto para analizar las raíces del divorcio de las relaciones paternofiliales, profundizar en la soledad urbana de un puñado de vidas errantes en San Fernando Valley, penetrar en el complejo de culpa de los que han cometido errores o han dejado pasar oportunidades, permitir un rayo de esperanza o redención en aquellos que merecen, por fin, un respiro. En nombre del azar –que no es otro que la patria potestad del Jefe de Pista llamado Paul Thomas Anderson, el metalingüista–, el clímax final de *Magnolia* pone orden en el caos, la plaga final que llueve sobre los protagonistas de la película no tiene nada de castigo bíblico, con lo que se reduce a la mínima expresión su presunto carácter católico y apostólico. Como el terremoto de Nashville o el desastre en la autopista de *Un día de boda*, se trata de reafirmar el poder resolutivo de la destrucción. El apocalipsis destruye la noción del “azar”: todo acaba sin acabar, todo final y todo

ANDERSON, EL NIÑO TERRIBLE

A los siete años de edad, escribió: “Mi nombre es Paul Anderson. Quiero ser guionista, director y el hombre de los efectos especiales. Sé cómo hacerlo todo. Por favor, contrátenme”. Lo tenía bien claro desde su más tierna infancia: los genios saben que ellos se lo guisan y ellos se lo comen. Todavía se acuerda de cuando se apuntó a la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York. Prefería la práctica a la teoría: ofició de ayudante de dirección en diversos telefilms y películas independientes hasta que realizó un cortometraje, *Cigarettes and Coffee*, que le abrió las puertas del Taller de Directores del Sundance Institute para que pudiera desarrollar el guión de su primer largometraje, *Sidney*. En él se prefiguraban las constantes de su cine posterior, *Boogie Nights* y la *Magnolia* que nos ocupa.

LA DINÁMICA



principio depende del creador de la obra.

A un nivel más superficial, *Magnolia* es, también, una obra-compendio. Aunque parece un poco prematuro para un cineasta con sólo tres películas, Paul Thomas Anderson, como hizo John Barth en *Letters* al reunir a todos los personajes de su obra, se empeña en *Magnolia* en hacer un catálogo de personajes, actores y figuras de estilo. Primero, encontramos aquí el estereotipo del eterno perdedor

que se obstina en cambiar su destino que ya encontrábamos en *Sidney*, su ópera prima.

Una familia de actores

Segundo, aquí está, al completo, una familia de actores impecables (a los que se une un insólito Tom Cruise, como telepredicador del sexo misógino) con el que el autor de *Boogie Nights* parece sentirse cómodo trabajando: sería difícil decir quién está mejor, si Julianne Moore en su papel de mujer

desesperada al darse cuenta de que está enamorada de su marido justo cuando éste exhala su último suspiro, o bien si William H. Macy en su matizada interpretación de hombre fracasado, anclado en su pretérito imperfecto de niño prodigio. Tercero, el constante cruce de historias, formalizado en sinuosos movimientos de cámara especialmente concebidos para captar la perpendicularidad del destino (en este sentido, hay un diáfano y espectacular homenaje a *Uno de los*

nuestros de Martin Scorsese que nada tiene que envidiar al original). *Magnolia* se erige, pues, en la película de madurez de un cineasta precoz, un bello tributo a la belleza de la dinámica—el filme dura tres horas, pero su fluidez es tan reluciente que podría durar seis—cinematográfica, algo difícil de encontrar en una cartelera repleta de películas a las que les sobran la mitad del metraje.

Sergi SÁNCHEZ

LAS CARAS

Cátedra publica la próxima semana, dentro de la colección Cineastas, *Elia Kazan*, de Efrén Cuevas. En este trabajo se analizan en profundidad los filmes que conforman la impresionante obra del genial y controvertido director norteamericano, autor de clásicos como *Al este del Edén*, *La ley del silencio* o *Un tranvía llamado deseo*. A continuación reproducimos un fragmento del ensayo, en el que Cuevas explora las frecuentes crisis de identidad y las sofisticadas contradicciones que plantean sus personajes.

Los rasgos con los que se han caracterizado hasta ahora a los protagonistas de los relatos dirigidos por Kazan han subrayado la inarticulación de estos personajes, incapaces de lograr una percepción coherente e integrada de su itinerario personal. Los procesos de fingimiento y extrañamiento tan característicos en estas historias apuntan directamente a esa inarticulación, a una situación de crisis experimentada habitualmente como fragmentación de la propia historia del protagonista.

La percepción de esa fragmentación presenta diferentes matices, pues según qué filme, se tratará de un proceso gradual que ocupará buena parte del relato, o constituirá el punto de partida de la narración. En este último caso se encuentra *Al este del Edén*, película que comienza con el protagonista sumido en una crisis de identidad aguda, asociada al descubrimiento de la verdadera existencia de su madre. Ese desvelamiento de la existencia y tipo de vida de su madre cierra la etapa inicial de un proceso de búsqueda: Cal no lograba contarse una historia coherente de sí mismo e intentaba descubrir el modo de integrar la problemática versión de su propia historia con aquellas otras historias que le rodeaban, en especial la de su padre Adam y la de su hermano Aron. En este contexto, el conocimiento del tipo de vida que lleva su madre parece por fin ofrecerle una interpretación coherente a su historia: él es "malo" al igual que su madre. A partir de ese momento, la his-

toria de Cal dependerá de su decisión sobre qué historia quiere para sí: la de su madre, que desemboca en una lectura determinista de su pasado, o la de su padre, más abierta, al menos en apariencia, a una interpretación que hace hincapié en el binomio libertad-responsabilidad.

Este itinerario no tiene un arranque tan abrupto en historias como *Un tranvía llamado deseo*, *La ley del silencio* o *Un rostro en la multitud*, en donde esa inarticulación vital va siendo percibida por sus protagonistas de un modo más gradual, hasta que ya no pueden aguantar la presión de esa inarticulación y estallan en una situación de crisis.

Unidad narrativa

En el caso de Blanche DuBois (*Un tranvía llamado deseo*) se trata de un proceso de desintegración que ya comienza en un pasado anterior al inicio de la película. En el presente del relato el espectador contemplará su última batalla por construir una historia con unidad narrativa, intento que fracasará al tomar como punto de partida una mentira. Blanche aparece como narradora de un pasado de esplendor que resulta falso, y consigue así ganarse momentáneamente la confianza de Mitch. Pero cuando Stanley descubre la falsedad de esa narración del pasado, el precario equilibrio que Blanche había conseguido en Nueva Orleans se desmorona de nuevo. Blanche experimenta ese fracaso como crisis final, de la que en esta ocasión no hay salida: para

ella sólo cabe ya instalarse de modo permanente en ese universo de fantasía, cuyas coordenadas rectoras dependen únicamente de su imaginación. El propio Kazan explica en sus notas de trabajo la creciente enajenación de Blanche DuBois como consecuencia de su incapacidad para articular los diversos y contradictorios episodios de su vida: «Los aires que la "tradición" reclama la aíslan aún más y de vez en cuando su resistencia (...) se quiebra y busca el calor y el contacto humano donde puede encontrarlo, no en sus términos sino en el de ellos (...). Como no

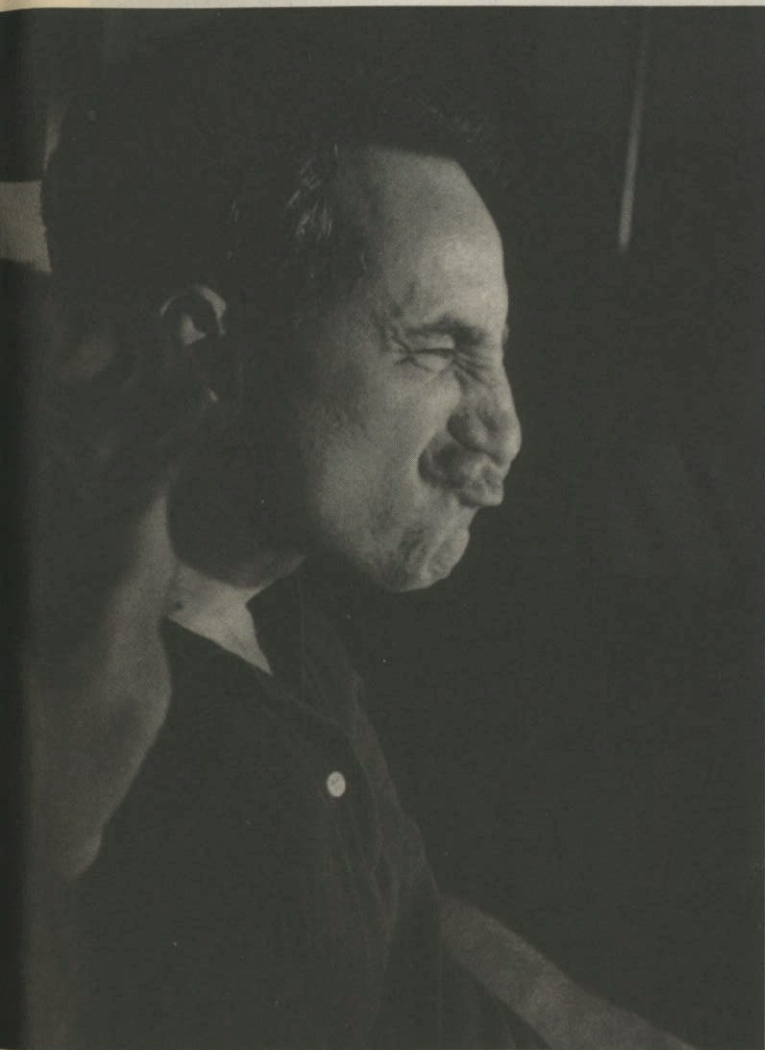
puede integrar esos episodios, los rechaza, comienza a olvidarlos y a vivir en una fantasía». Lonesome Rhodes (*Un rostro en la multitud*) supone una nueva construcción en falso de un itinerario vital, que también termina quebrándose al final del relato. Sin embargo, en este caso, el personaje protagonista no partía de una situación de inestabilidad latente, como ocurre en los otros relatos. Será su lanzamiento al escenario público, de la mano de Marcia, la periodista local que le descubre como talento radiofónico, lo que provoque su gradual transformación y su pos-



Elia Kazan y Julie Harris en 1954 retratados por James Dean durante un descanso del rodaje de "Al Este del Edén", que se estrenaría un año después

LA OBRA DEL DIRECTOR

DE KAZAN



terior derrumbamiento. El caso más paradigmático de esta percepción gradual de la fragmentación narrativa es *La ley del silencio*. La situación de equilibrio que está implícita en el inicio de *La ley del silencio* se comienza a quebrar con la coincidencia de dos sucesos: la colaboración de Terry en un asesinato y su enamoramiento de la hermana del asesinado. La doble interpelación a su conciencia que supone este cruce de acontecimientos va produciendo en Terry un despertar progresivo respecto a su situación inicial de conformismo. Poco a poco co-

mienza a plantearse la posibilidad de protagonizar su propia historia, al margen de su hermano y del resto de la gente de Friendly. Terry Malloy se enfrenta entonces a un conflicto de lealtades, pues tiene que elegir entre el mundo de Johnny Friendly y el que representan Fr. Barry y Edie. Se trata, en definitiva, de una decisión acerca del papel que quiere desempeñar en los dramas de los personajes que le rodean: por un lado se siente cada vez más involucrado en la historia de Edie, pero a la vez le resulta imposible adoptar un papel de antagonista en la his-

toria de su hermano Charlie. No consigue articular una historia coherente con todas esas piezas narrativas y en consecuencia experimenta una angustia cada vez más insostenible.

La situación de crisis termina estallando del modo más patente en la discusión en casa de Edie, cuando Terry rompe la puerta de su casa para hablar con ella. Terry quiere a Edie junto a sí, para comenzar una historia común, y por eso acude a buscarla a su casa y por eso derriba la puerta cuando ésta le niega la entrada. Pero, al mismo tiempo, se resiste a interpretar el papel que Edie le pide, como queda patente en su grito: "Sé lo que quieres que haga, pero no lo voy a hacer. ¡Olvídalo!" De ahí que el panorama se simplifique sobremanera, restando autenticidad al conjunto del relato, al resolverse la crisis justo en ese momento, con el intento de asesinarle y el posterior descubrimiento del cadáver de su hermano. Tras el final trágico de la historia de Charlie, ya no existe duda para Terry sobre cuál es su papel en las historias en las que está participando.

Proceso de reevaluación

Esta crisis de identidad conducen a los protagonistas de *La ley del silencio* y *Al este del Edén* hacia un proceso de reevaluación de su propia historia, con el afán de reconstruir o articular una historia coherente de su propia vida, no asentada sobre la mentira o el fingimiento. En *La ley del silencio*, Terry Malloy se enfrenta con ese proceso de relectura de su pasado en la medida en que va tomando conciencia de las fracturas que presenta la historia que se había construido al cobijo de su hermano Charlie. El arranque de ese proceso reevaluador viene motivado por la intromisión de Edie en su vida, que le lleva a contarle algunos de los sucesos relevantes en su vida: la escuela, su orfandad, la protección de Friendly y su carrera como boxeador. Se trata, de momento, de una recapitulación parcial, que recupera sólo algunos acontecimientos pasados gratos a la memoria.

Más tarde, el reconocimiento abierto de la atracción amorosa entre Terry y Edie lleva al primero a

profundizar en esa tarea de recapitulación, al no poder eludir por más tiempo el reto que supone la visión del mundo de Edie. Terry acude entonces a Fr. Barry, en busca de un intermediario que le ayude en ese proceso. Éste le cuestiona la versión cómoda que aporta de su pasado y le empuja a que revele la verdad a Edie, como de hecho hará, agudizando aún más la situación de crisis. Con todo, el momento clave de esa reevaluación del pasado tiene lugar en la conversación en el taxi con su hermano Charlie. Allí Terry decide por primera vez rechazar la versión de su historia que otros le estaban contando y se constituye en narrador de ese pasado al margen de su hermano Charlie, retando la versión acomodaticia que éste le proporciona. Esa revisión de su historia desemboca en el reproche que le hace a su hermano, a quien le hecha en cara el haberle abandonado en aquel combate de boxeo que arruinó su carrera. La posterior amenaza de Charlie no hace más que tambalear el antiguo sistema de lealtades que Terry nunca había osado retar, dejando la resolución final en suspenso.

Esa tarea de reevaluación del pasado resulta aún más explícita en *Al este del Edén*. Cal Trask necesita conocer más datos de los que le proporciona su propia biografía para construirse una narración coherente de su vida; necesita saber la historia de sus progenitores, para poder dar con el sentido de su propia historia. A Cal le mueve una tentación determinista que le conduce a intentar explicar su historia exclusivamente en función de las historias de los que han sido coautores en la suya propia. El descubrimiento de la existencia de su madre y del tipo de vida que lleva parece confirmar esa tesis. Sin embargo, ese modelo que Kate representa no acaba por arrastrarle, porque su madre nunca aparecerá como coautora en la historia de Cal. Este hecho resulta patente en la única conversación entre ambos, en la que Kate mantiene una distancia que señala sin lugar a dudas su voluntad de no involucrarse en una historia de la que ya decidió prescindir tras el nacimiento de Cal Aron.

Efrén CUEVAS



Sergi Ruiz (el niño protagonista de *Mis vacaciones*) en una escena de la película

Mis vacaciones ha dado la vuelta al mundo en unos pocos meses. Su director, Juan Antonio Bayona realizó un primer corto redondo. Una película que en su primer año de vida ha recorrido toda España, parte de Latinoa-

mérica y Europa, viajando hasta Túnez o la República Checa y ganando numerosos premios allá por donde ha estado. Bayona, sin dejar que el éxito se le suba a la cabeza, trabaja sin pausa en la productora que ha puesto en marcha con dos socios y tiene ya dos nuevos guiones en el cajón.

"MIS VACACIONES", DE JUAN ANTONIO BAYONA UN LARGO Y CÁLIDO VERANO

"Pues va y me voy de vacaciones que ya estoy en el cole y he sacado sobre y me voy al pueblo de los yayos y allí me como los fuet". Con esta primera frase extraída de una ficticia redacción infantil, Sergi Ruiz (el niño protagonista de *Mis vacaciones*) comienza uno de los cortos que mejor aceptación ha tenido a lo largo de esta temporada festivalera que aún no ha terminado. El hecho de que este primer trabajo en 35 mm. de J. A. Bayona (Barcelona, 1975) no estuviera presente en los Goya ha sorprendido a muchos.

Y no es de extrañar, porque *Mis vacaciones* es, probablemente, uno de los cortometrajes que por más festivales nacionales e internacionales ha pasado (una treintena en total) y una de las películas que más éxitos ha cosechado desde su estreno en Barcelona hace poco más de un año: mejor corto (Benicassim, Curt Ficcions, Cinema Jove, Vitoria), mención especial del jurado (Medina del

Campo, Soria), premio del público (Granada, Palencia), premio del jurado (Costa del Sol) o mejor guión (Badajoz). Y esto sólo en nuestro país.

Las citas internacionales

Fuera de España, Bayona –sin duda, gracias al apoyo de la Escuela de Cine de Cataluña, productora de la película– ha tenido la oportunidad de mostrar su trabajo a lo largo y ancho del globo: desde Toulouse (donde ganó el premio al mejor cortometraje) hasta el Festival de Cine Internacional de Kélibia (Túnez) o de Karlov Vary (República Checa), pasando por México D. F., Ciudad de México, Caracas, La Habana y por la prestigiosa Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba.

El universo que refleja la película de Bayona es el de un niño de unos diez años que, de vacaciones en el pueblo de sus abuelos, relata al espectador sus vivencias estivales que como en una coc-

telera se mezclan en su cabeza con ficciones extraídas de películas o dibujos animados. Así, aparecen en el corto referencias a filmes que, en realidad, pertenecen más al mundo del propio director que al del personaje en el que, de alguna manera, se refleja; referencias directas a Xanadu (protagonizada en 1980 por Olivia Newton-John) o a cintas del director John Woo, incluso hay algunos minutos de animación. "Son reflexiones sobre lo que yo veo, aunque puestas en un niño de diez años". Un niño, además, obsesionado por los besos, por las chicas, deseoso de repetir algunas de las escenas que ve en estas películas.

"Fue un proyecto muy costoso, tardamos mucho en elaborar el guión –basado en un texto de Pau March publicado en el fanzine *Círculo primigenio*–. No queríamos hacer algo pretencioso sino crear una historia fresca, poblada de claves reconocibles y cercanas a cualquiera. No fue fácil", co-

menta el director. "Lo que se ha querido dar en todo momento –continúa Bayona– es una visión irónica de las cosas". No hay que olvidar que se trata de una comedia; una historia sencilla rodada con dos millones de pesetas.

Proyectos más maduros

Y para este año 2000 que Bayona ha empezado con muy buena estrella, el joven director ya tiene varios proyectos. Después de formar una productora, Desastre de Cine, tiene dos guiones escritos: un falso documental y una ficción, "una historia con niños pero más madura –asegura–. No me preocupa que mi próximo trabajo guste más o menos, sólo quiero hacer un corto bueno". Es de esperar que después del éxito de *Mis vacaciones* este director no tenga problemas para llevar a cabo sus próximos trabajos, aunque, como él dice, "la gente tiene muy mala memoria".

Paula ACHIAGA

RAMÓN BARCE,
ACADÉMICO DE BELLAS ARTES

EL COMPOSITOR DEL ORDEN

MERCEDES RODRÍGUEZ

El compositor madrileño
no ha dejado de abrir
caminos musicales

MÚSICA

Música y mística en Barcelona 66 Mozart
en Granada 67 Entrevista a Alfonso Aijón
68-69 Jazz en Tarrasa 70-71 Ramón Barce,
académico 72 Discos 73 Radio y TV 74

ENRIQUE FRANCO

El decano de nuestros críticos celebra esta semana su ochenta cumpleaños. En esta última época se ha desatado furor por festejar los setenta y los ochenta aniversarios de compositores y críticos. Se promueven conciertos, se escriben artículos, se organizan actos especiales... y yo me pregunto qué pensarán los homenajeados al ver tanto amigo y, cómo no, tanto enemigo converso. Sabemos que los muertos siempre han sido santos, pero ahora también los vivos parecemos serlo. Obviamente ni una cosa ni otra.

Enrique Franco, a quien conozco desde hace largos años y con quien compartí en buena armonía tareas críticas en "El País", es una persona en la que confluyen muy amplias y variadas inquietudes. No me referiré a su faceta de compositor ni tampoco a la de pianista. Ambas me pillaron en pañales. Puedo, eso sí, recordar ya sus tiempos en Radio Nacional, en donde realizó una labor magnífica a favor de la difusión de la música clásica, y muy especialmente de la de nuestro tiempo que, en buena parte, nos "enganchó" a muchos. Tuvo aquella etapa varias características ejemplares que me parecen fundamentales en todo director de algo: coherencia y constancia, basar la discriminación sólo en la calidad y no en las camarillas, el rodearse de los mejores... Así nació Radio 2, vivió una etapa magnífica y la España musical empezó a hacerse valer afuera a través de la Unión Europea de Radiodifusión. Pero, más que nada, he conocido al Enrique crítico y, por encima de todo, al Enrique de cultura universal. Tiene Franco un juicio certero sobre lo que escucha, que nace tanto de sus profundos conocimientos musicales como de una de las experiencias auditivas más amplias que se hayan dado en nuestro país. Enrique maneja cautamente pensamiento y escritura, porque sabe las diferencias entre ambos y sus causas.

Lo más admirable de Enrique es su cultura universal. Posee el difícil don de la interrelación de los hechos en el tiempo y el espacio y de ahí su capacidad para transmitir ciencia de forma amena e inagotable. Una tarde con Enrique es siempre una experiencia enriquecedora. Por eso no comprendo cómo muchos de los que ahora le dan tantas palmadas en la espalda no dan un paso más sincero y positivo. ¿Es acaso de justicia que no pertenezca a la Real Academia de Bellas Artes? Ha habido recientemente dos oportunidades. Y es simplemente una mezquindad que Enrique Franco, a sus ochenta años, no ocupe en ella el lugar que merece. Los conciertos, las palmadas en la espalda y las palabras están muy bien... pero mejor estarían los hechos. Y, para terminar, carece de lógica la política que sigue "El País" con el más culto de los críticos del país. Demasiadas ceguerras.

Gonzalo ALONSO

MÚSICA Y MÍSTICA

El próximo viernes dará comienzo en el Mercat de les Flors el I Ciclo Internacional de Músicas Místicas de Barcelona. Este certamen tiene su origen en el I Festival de Músicas Sagradas del Mundo, que se celebró en la ciudad de Los Ángeles en el otoño de 1999, por iniciativa del Dalai Lama. Rosa Zaragoza, artista que recupera a través de sus canciones las raíces de la cultura mediterránea, dirige este ciclo que pretende acercar, mediante rituales tradicionales de música y danza, a las expresiones más espirituales e íntimas del ser humano.

Así, y hasta el 14 de abril, actuarán Urna Chahar-Tugchi con canciones e improvisaciones de la tundra de Mongolia (3 de marzo), Oruç Güvenç y el grupo Tümatá (10 de marzo), Luis Paniagua y su espectáculo *Nanas de Sol*, así como los Monjes tibetanos de Gaden-Shartse (17 de marzo), el grupo Mountain Silence, formado por mujeres de Suiza, Alemania y Austria que interpretan las creaciones del maestro espiritual Sri Chinmoy (24 de marzo), o su discípulo Alf Jetzer, con *El silencio es la respuesta* (31 de marzo).

Los días 6, 7 y 8 de abril, la propia Rosa Zaragoza, recopiladora de las únicas canciones de judíos catalanes, será la protagonista de *EróticaMística*, cuya acción está basada en rituales tántricos: "extender flores,



Rosa Zaragoza presentará el espectáculo *EróticaMística*

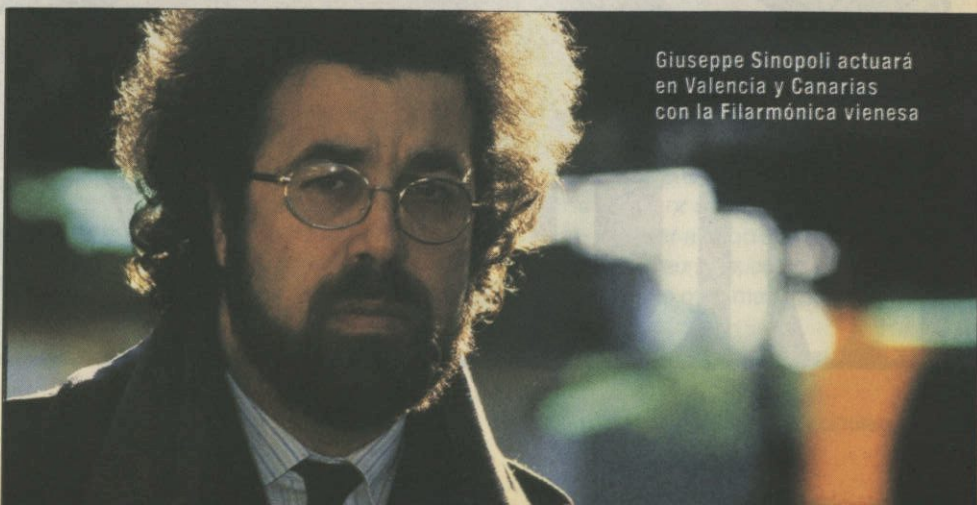
bailar, tatuar, vestir y desvestir, dar de comer, peinar, jugar, cantar, aplicar ungüentos perfumados... todo puede ser un preliminar, todo puede ser una plegaria".

Por último, el conjunto folclórico de música y danza AfroCuba cerrará el festival con *Iku Lobi Ocha*, un recorrido por la santería y la magia ritual africana y caribeña.

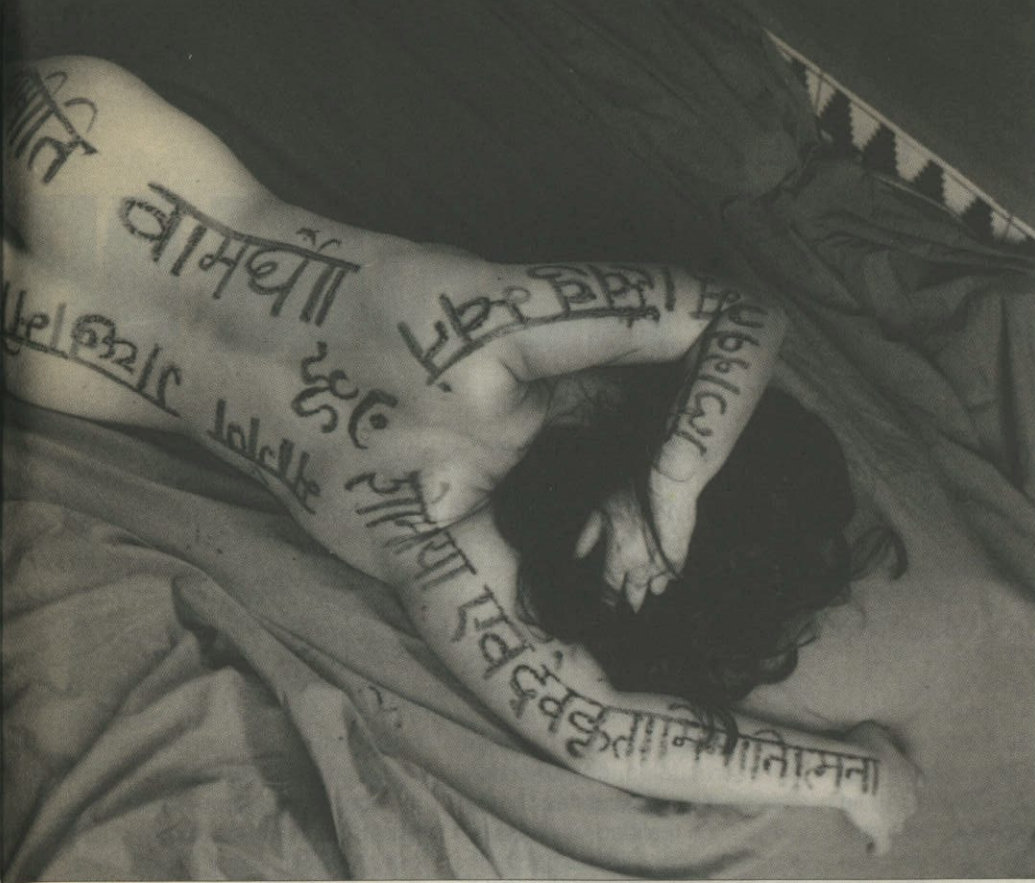
UN DIRECTOR EN ALZA

El director veneciano Giuseppe Sinopoli constituye una de las batutas más cotizadas de nuestros días. Titular de uno de los mejores conjuntos orquestales europeos como es la Staatskapelle de Dresde, este psiquiatra y compositor mantiene excelentes relaciones con el Festival de Bayreuth, donde ya ha dirigido con fortuna *Parsifal* y está a punto de abordar el nuevo *Anillo wagneriano*. Además, parece ser que el sucesor previsto para Gerard Mortier en el Festival de Salzburgo, Peter Ruzicka, quiere contar con él en un futuro bastante próximo para dedi-

carse a Richard Strauss. Este autor será, precisamente, el que interprete en su nueva visita a nuestro país, el 29 de febrero en el Palau de la Música de Valencia, el 1 de marzo en Las Palmas y el 2 en Tenerife, en la clausura del Festival de Canarias, con un conjunto de auténtico lujo como la Filarmónica de Viena. Junto al poema sinfónico *Así habló Zarathustra* del compositor alemán podrán escucharse la *Passacaglia op. 1* de Anton von Webern y el *Triple concierto en do mayor op. 56* de Ludwig van Beethoven, en el que intervendrán solistas de la propia orquesta.



Giuseppe Sinopoli actuará en Valencia y Canarias con la Filarmónica vienesa



CITAS DE LA SEMANA

■ Mañana lunes, el Teatro Real recibirá de nuevo a Edita Gruberova, la admirada soprano eslovaca, tras su éxito del pasado año. Gruberova, una de las grandes sopranos coloratura de los últimos tiempos, ha preparado para esta ocasión un brillante repertorio con arias de Mozart, Richard Strauss, Bellini y Donizetti.

■ El próximo fin de semana, la Orquesta Nacional deja sitio en su ciclo de abono a la Filarmonía de Gran Canaria. A las órdenes de su titular, el inglés Adrian Leaper, los canarios tocarán *Manfredo* de Chaikovski, *Folía daliniana* de Montsalvatge y *Preludio y muerte de amor del Tristán e Isolda* de Wagner. Entre las muchas actividades que realiza esta inquieta orquesta está la grabación para el sello Arte Nova de todo tipo de música. Este Wagner de Leaper se lo puede encontrar uno en las tiendas de discos de medio mundo.

■ La Sala Iturbi del Palau de Valencia ofrece el próximo viernes la opereta *El murciélago* de Johann Strauss. Participan los conjuntos locales: el Coro y la Orquesta de Valencia dirigidos por Andreas Mitisek. Dirigidos en lo musical, porque este *Murciélago* no será estrictamente de concierto, sino que estará semiescenificado. Una puesta en escena leve, pero minuciosa, de la que se ocupará José Carlos Plaza, en medio de un ambiente de luz definido por Francisco Leal. Se trata del mismo tándem que hace pocos meses convirtió en teatro este mismo auditorio para una novedosa producción de *Tosca*. Seguirán la batuta de Mitisek y las marcas de Plaza los solistas Dagmar Schellenberger, Jochen Kowalski, María José Riñón, José Ferrero, Wicus Slabbert, Peter Kazaras y Carles López Galarza.

■ Leonel Morales, español de Cuba, espléndido pianista y músico emprendedor, emprende los próximos jueves y viernes con la Orquesta Sinfónica de RTVE un verdadero desafío: tocará seguidos los dos conciertos para piano y orquesta de Antón García Abril, el *Concierto* propiamente dicho, que es de 1966, y los más recientes *Nocturnos de la Antequeruela*. Tras este monográfico, la Sinfónica de RTVE, dirigida por Enrique García Asensio, aborda una pieza que encanta al público y pone a prueba a las orquestas: el *Bolero* de Ravel.

■ El próximo sábado, el Coro de RTVE celebra su 50 aniversario con un concierto francamente raro. No lo dirige ninguno de sus directores, ni el titular Laszlo Heltay ni el ayudante Mariano Alfonso, sino Kálmán Strausz. No hay una sola nota de música española, sino partituras de los húngaros Franz Liszt y György Orbán.

Álvaro GUIBERT

GRANADA MOZARTIANA

La Orquesta Ciudad de Granada, como ya lo hemos señalado en numerosas ocasiones en estas mismas páginas, cuenta con una de las políticas de programación más atractivas e imaginativas de todo el panorama nacional. El próximo viernes, el conjunto granadino emprenderá en el Auditorio Manuel de Falla, y bajo la dirección musical de su titular, el inquieto Josep Pons, la realización de un Festival Mozart que se extenderá hasta el 11 de marzo, formado en su integridad por partituras del compositor salzburgués (no precisamente de las más tocadas) y en el que intervendrán como solistas los propios y excelentes músicos de la orquesta.

Abrirá el fuego, el viernes 3, la *Sinfonía n° 28*, seguida del *Concierto para fagot* (con Santiago Ríos), el *Concierto para oboe* (con

Eduardo Martínez) y la *Sinfonía n° 30*. Al día siguiente, el viernes 4, podrán oírse la *Sinfonía n° 29*, el *Concierto para flauta n° 1* (con Juan Carlos Chornet) y el *Concierto para flauta y arpa* (con Magdalena Barrera y el anteriormente citado).

El viernes, 10 de marzo, el programa estará formado por la *Sinfonía n° 27*, el *Concierto para trompa n° 0* y un fragmento para dicho instrumento (ambos con Óscar Sala), así como el *Concierto para clarinete* (con José Luis Estellés). Y el sábado 11, por la *Serenata n° 5* y la *Sinfonía concertante para instrumentos de viento* (con varios de los solistas ya mencionados).

La orquesta y su director darán una nueva prueba de su versatilidad el 17 de marzo, participando en un concierto extraordinario del II Festival Internacional de Tango.

DEL OESTE A LA COSTA AZUL

De toda la producción de Giacomo Puccini, *La Fanciulla del West* es sin duda uno de sus títulos más exóticos. Estrenada en el Metropolitan de Nueva York el 10 de diciembre de 1910, llega a partir de hoy a la Ópera de Niza en una coproducción con la Ópera de Montpellier que tiene como máximo responsable a Gian-Carlo del Monaco, quien ha conseguido con esta espectacular historia de bandidos buenos y buscadores de oro uno de sus más aclamados triunfos precisamente en el Met.

El reparto está encabezado, en el papel titular, por la soprano estadounidense Barbara Daniels, una temperamental artista que ya brilló como Minnie en dicho montaje. Junto a ella, el eficiente tenor italiano Fabio Armiliato como Dick Johnson y el poderoso barítono francés Jean-Philippe Lafont, además de una pléyade de secundarios entre los que destacan algunos españoles como Santiago Sánchez Jericó o Miguel López Galindo. La Filarmonía de Niza estará dirigida por su titular, Marcello Panni. **Rafael BANÚS**

ALFONSO AIJÓN, 30 AÑOS DE IBERMÚSICA

“HEMOS VIVIDO AL FILO DE

Ibermúsica, una de las instituciones más influyentes en el terreno de la música culta, acaba de cumplir treinta años. Cuando nadie apostaba por ello, la empresa madrileña se lanzó a promover la presencia en España de las más importantes orquestas del mundo. Nombres como Daniel Barenboim, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Claudio Abbado o Carlo Maria Giulini se han hecho familiares a nuestro público, en un esfuerzo criticado y reconocido por igual.



El comienzo de Ibermúsica fue un proceso en varias fases. Como señala a EL CULTURAL su fundador, Alfonso Aijón, “esta empresa no surgió de golpe, sino que tiene un poco de historia. El punto de partida se produjo cuando me llamaron de la dirección general de RTVE, donde yo trabajaba como gerente de la orquesta, y me comunicaron el ultimátum de Igor Markevich, entonces director musical de la formación, que le había dicho a Fraga que o él o yo. Aunque me ofrecieron mejor puesto, no me lo pensé y me compré un ejemplar de *Die Welt* donde había un requerimiento en Hamburgo para un agente de prensa musical. Como hablaba varios idiomas, gané el puesto y estuve varios años. Después volví a instancias de Salvador Pons, comisario de la música, que quería cambiar el estado de esta materia en España, junto a personas como Antonio Iglesias o Ramón Barce. Aunque se hicieron cosas, la situación y el momento no daban más de sí. También entonces Enrique Franco me propuso trabajar en Radio 2, lo que acepté hasta que, como culo de mal asiento, me planteé lo que después sería Ibermúsica”.

Esta institución surgió en la cabeza de Aijón, en parte a requerimiento de Barenboim, Mehta o Abbado, con los que había establecido estrechos lazos de amistad. “Ellos me señalaron la posibilidad de montar una dirección de conciertos”, afirma Alfonso Aijón, “y todos estaban dispuestos a ayudarme. Con la ayuda de la familia Bruno y junto a mis dos cuñadas, que hablaban cinco idiomas, creamos en 1970 Ibermúsica. Al prin-

cipio sólo eran conciertos de cámara y recitales, con una clara apuesta para descubrir a jóvenes valores. En realidad, un desastre económico, porque no podíamos competir ni con los lunes de Radio Nacional ni con las programaciones del Instituto Goethe. Así, en una especie de huida hacia adelante, se me ocurrió promover orquestas. Como primera experiencia trajimos a la Filarmónica de Nueva York, con una huelga en medio, en pleno caos y con los abogados Rockefeller pisándome los talones”.

Azaroso comienzo

Precisamente, ahora que ha vuelto la formación neoyorkina a España, parecen revivir en su mente estos momentos: “El concierto de Madrid estuvo a punto de cancelarse en el último minuto, con la mujer de Franco paseándose por el Palacio de Congresos. Como hubo un problema con los aviones, tuvieron que venir a Madrid desde Lisboa en autobús. Hasta los propios músicos ayudaron a descargar los instrumentos. Todavía queda una veintena de supervivientes del año 1973 que recuerda con cariño aquella situación. Al final la orquesta se llevó sus beneficios y yo empecé a perder mis primeros millones. Sin embargo, eso supondría el auténtico despegue de Ibermúsica”.

En una primera instancia alteraban las orquestas con los solistas de todo tipo. Gracias a Ibermúsica se presentaron en Madrid nombres como Ravi Shankar o Atahualpa Yupanki. Se organizaba todo con vistas a consolidarse en torno a un festival de

primavera u otoño, en función de lo que se podía conseguir. Primero los conciertos fueron en el Teatro María Guerrero para pasar después a la Zarzuela y más tarde al Real. Aquí tampoco se llenaban. Como ejemplo baste señalar que Georg Solti con la Sinfónica de Chicago dejó tres millones de pesetas en taquilla.

Fue a partir de la instalación en el Auditorio cuando la situación mejoró, hasta el punto de tener que fragmentar el programa en dos series debido a que la demanda de abonos se disparó. “En ese momento me di cuenta de que habíamos acertado. Casi todos los artistas importantes, sobre todo directores y orquestas, así como bastantes solistas, se presentaron en Ibermúsica, en algún caso cuando eran todavía alumnos de los conservatorios”, comenta con orgullo Aijón. “Después de treinta años, nos han tomado en serio, aunque al principio fuera tan arriesgado. El mayor mérito de esta aventura ha sido vivir en un permanente filo de la navaja por el que hemos transitado, ya que firmábamos contratos con dos años de anticipación por un cupo de conciertos, sin saber si los podríamos vender o no. Que conste que no hablo en broma, ya que se han producido cancelaciones en cuestión de horas y en cada caso estamos hablando de millones”.

De cualquier manera Ibermúsica fue el embrión de la vida concertística española, al menos en las grandes ciudades. Ibercámara, en Barcelona, nació de su mano. En Bilbao funcionó bien durante dos años, aunque el estímulo se perdió por la salida del patrocinador.

LA NAVAJA”

También en La Coruña se mantuvo hasta la apertura del nuevo Auditorio. De Sevilla salió trasquilado de su experiencia en el Teatro de la Maestranza. Pocas personas saben sin embargo que en Liria, pequeña localidad valenciana, actuaron figuras de la talla de Giulini, Mehta o Celibidache. Para Aijón, su mayor acierto vino “de descubrir el potencial que había allí. Frente a esto, mi fracaso mayor ha sido, sin embargo, no haber logrado empujar a ningún artista español, salvo Rosa Torres Pardo. Hice lo posible con algunos nombres, pero ninguno cubrió las expectativas”.

Sergiu Celibidache

Los fieles a esta institución han vivido noches fantásticas. Para Aijón debe destacarse por encima de todo un nombre: Sergiu Celibidache. “Cuesta mucho no echarle de menos. Los últimos conciertos fueron memorables, con la Filarmónica de Múnich. Incluso antes de esto yo me había propuesto traerle con una buena orquesta, porque siempre dirigía formaciones de segunda. Ahí estuvo la London Symphony aguantando sus requerimientos. Sin embargo, después de muchos problemas, hizo una gira gloriosa”. En contraste, su mayor equivocación vino con la presencia de la Staatsooper de Munich dirigida por Schneider, cuya actuación fue, en su opinión, “lamentable”.

También recuerda el concierto de presentación de la Filarmónica de Leningrado en Madrid con Yevgeny Mravinsky en el Real. “Fue espantoso. El veterano maestro se había puesto muy nervioso al saber que allí habían estado Stravinsky y los Ballets Rusos. Le debió sentar algo mal la comida. Pero al día siguiente, se sacó la espina con un concierto espectacular”.

Son muchos los momentos im-

portantes en la historia de Ibermúsica. “Estoy dispuesto a regalar un abono gratis a aquellas personas que me aporten documentalmente todo lo que hemos hecho en estos 30 años”, afirma Aijón. “Aunque algunos vean la vitalidad de nuestra realidad filarmónica actual, no siempre ha sido así. Hay que pensar que sólo los que tienen más de cuarenta años saben realmente de nuestra labor”.

Frente a las críticas que la se-

ñalan como una institución conservadora, Aijón se revuelve: “Quienes hemos presentado obras de Schnittke, Gubaidulina, Pärt, Adams e, incluso, Shostakovich hemos sido nosotros. Hicimos la *Odysée* de Maw con Simon Rattle cuando nadie quería montarla en Europa. También recuerdo un programa de Abbado con la Gustav Mahler que estaba compuesto por obras de Webern, Feldman, Varèse y un estreno de Kurtág. O cuando se escuchó la *Turangilila* de Messiaen”.

El secreto de Ibermúsica ha venido, según Aijón, del cuidado que pone en su trato con las orquestas. “La mayoría de los directores que acuden aquí son ya famosos. Yo cuido sobre todo de los miem-

bros de las orquestas, a los que mimo con buenos hoteles, con pequeños detalles, pero que son fundamentales para su rendimiento. Cuando las orquestas tocan para Ibermúsica, tengo la seguridad de que van a entregarse al máximo”.

Frente a la crítica de que España consigue todo a base de talonario, Aijón se rebela. “Pagamos más que los demás países porque estamos más lejos. Ahora en Europa se mira con mucho respeto a España. Por ejemplo, frente a la vida orquestal de Madrid, París está muerta. A veces va Abbado y algún que otro director por amistad. Lo que no se debe olvidar es que cualquier orquesta alemana tiene en un radio de cien kilómetros un circuito de más de una decena de ciudades importantes. Coordinar una gira en España es mucho más complejo. Todo tiene que ir por avión, porque las distancias son grandes. Contamos con el problema añadido de que varios de nuestros auditorios, que son la envidia de todo el mundo, apenas cuentan con presupuesto para programar”.

Incógnitas de futuro

El futuro de estas instituciones es difícil de valorar. “Cuando empezamos, Ibermúsica era más necesaria que ahora. Entonces apenas contábamos con cinco o seis orquestas y ahora hay más de una veintena, algunas de gran calidad. El futuro en todo caso no lo veo tan halagüeño”. Tampoco cree que aumente la oferta de nuestras formaciones en Europa. “Si las orquestas españolas viajan ahora es porque están subvencionadas por los gobiernos autónomos o los ayuntamientos, pero no sé cuánto tiempo va a seguir admitiendo esto la Comisión Europea”.

Las tendencias acentuarán esta situación. “Con la educación que tenemos no creo que pueda aumentar el público. Bastante haremos con conservarlo. Yo creo que el futuro de la música occidental está en Asia, y en China, en particular. Allí se están construyendo auditorios y se invierte mucho en música. Hablamos de millones de potenciales espectadores”.

Luis G. IBERNI



“Cuando las orquestas tocan para Ibermúsica, tengo la seguridad de que van a entregarse al máximo de sus posibilidades”

Aijón con algunos de los grandes nombres de Ibermúsica: con Carlo María Giulini (arriba), Sergiu Celibidache (centro) y Daniel Barenboim (abajo)



FESTIVAL DE TARRASA

JAZZ DE INVIERNO

La ciudad de Tarrasa se proclama de nuevo capital del jazz de invierno con la XIX edición de su Festival Internacional, que arranca el próximo viernes con la actuación de la banda comandada por el trompetista Lew Soloff. Se clausurará el 1 de abril con el grupo del saxofonista Dave Liedmann. Entre uno y otro, una treintena de conciertos que se celebran en cuatro auditorios distintos. Además de los homenajes a Louis Armstrong y Duke Ellington, el certamen contará, entre otras, con las actuaciones de Be Bop Legends, Ray Barreto, Chano Domínguez y Paolo Fresu.

Un total de 33 conciertos sustancian la oferta de este festival, que al margen de los grandes circuitos ha llevado a su programa desde hace ya casi veinte años a un verdadero "gotha" de los jazzmen en activo. El festival registró su primera edición en 1982 con un plantel que incluía, ni más ni menos, que a Dexter Gordon, Stan Getz, Milt Jackson, Johnny Griffin y Tete Montoliu, entre otros. Desde entonces han acudido a esta cita de invierno primeros espadas como Max Roach, Art Blakey, Tony Williams, McCoy Tyner, Hank Jones, Clark Terry, Steve Lacy, Dizzie Gillespie, Memphis Slim, Wayne Shorter... Más fácil sería buscar quiénes no estuvieron cuando los citados apenas cubren las primeras ediciones.

Este año tampoco han defraudado, abogando por las músicas más populares para los grandes espacios y eligiendo para su santuario, la Nova Jazz Cava, ese lugar que fue el favorito de Lou Bennett y de Montoliu y que a lo largo del año mantiene una constante y cuidada programación, un espléndido arco del jazz de las más diversas tendencias que hoy puedan hacerse.

Así, y a lo largo del mes de marzo, la Nova Jazz Cava, enclavada precisamente en la calle o pasaje al que la ciudad dio el nombre del maestro Montoliu, acogerá propuestas que van de los maestros en constante ejercicio de genio a los jóvenes que no han impuesto una fórmula de mercado sino una verdadera personalidad musical. Así, después del concierto inau-

gural a cargo de Lew Soloff, el hombre que estuvo tanto con Blood, Sweat and Tears como en la orquesta de Gil Evans, le sucederá otro trompetista, el sardo Paolo Fresu (día 4), al frente de su formación Angel Quartet y el homenaje al colega de ambos, Chet Baker. Fresu se ha distinguido como un creador libre a partir del legado de Miles Davis; siempre garantiza la espontaneidad del acto creativo en sus conciertos y su tributo al nada lejano Chet Baker puede ser uno de los momentos de alto impacto sensible.

Las dos siguientes citas corresponden a dos músicos de la penúltima hornada, el trombonista Robin Eubanks (día 7), que liderará la Big Band Jazz Festival, bajo la dirección del también trombonista americano, residente en Barcelona, John Dubuclet y con muchos notables de la escena del jazz en Cataluña en sus filas, y el pianista Marcus Roberts, que se presenta en formación de trío (día 11), con el más joven de la saga Marsalis, Jason, en la plaza de baterista (reciente chiste del *New Yorker*: "Niño que acude en la mañana dominical al dormitorio paterno-materno con la última noticia: ¡¡Papá! ¡¡Mamá! Han descubierto un nuevo hermano Marsalis!").

El festival registró su primera edición en 1982 con un programa que incluía, ni más ni menos que a Dexter Gordon, Stan Getz, Milt Jackson, Johnny Griffin y Tete Montoliu, entre otros

Dos fechas siguientes para big bands de bien distinto signo, la propuesta radical del saxofonista Roscoe Mitchell, ex-Art Ensemble of Chicago, que viene al frente de The Note Factory, la big band con la que ha grabado el reciente álbum *Nine To Get Ready* (día 15), y la orquesta de Woody Herman, reconvocada bajo la dirección de Frank Tiberi (días 16 y 17).

Continúa la tanda de dos con jazzmen europeos, el reaparecido violinista francés Jean-Luc Ponty (día 18) y el pianista gaditano Chano Domínguez, al frente de su trío (día 21). Hijo de la leyenda entre las leyendas del jazz, Ravi Coltrane, ha seguido su propia carrera paso a paso. Llamó la atención en el pasado festival de San Sebastián y con su primer disco como líder, *Moving Pictures*, se presenta en Tarrasa en formación de cuarteto (día 22).

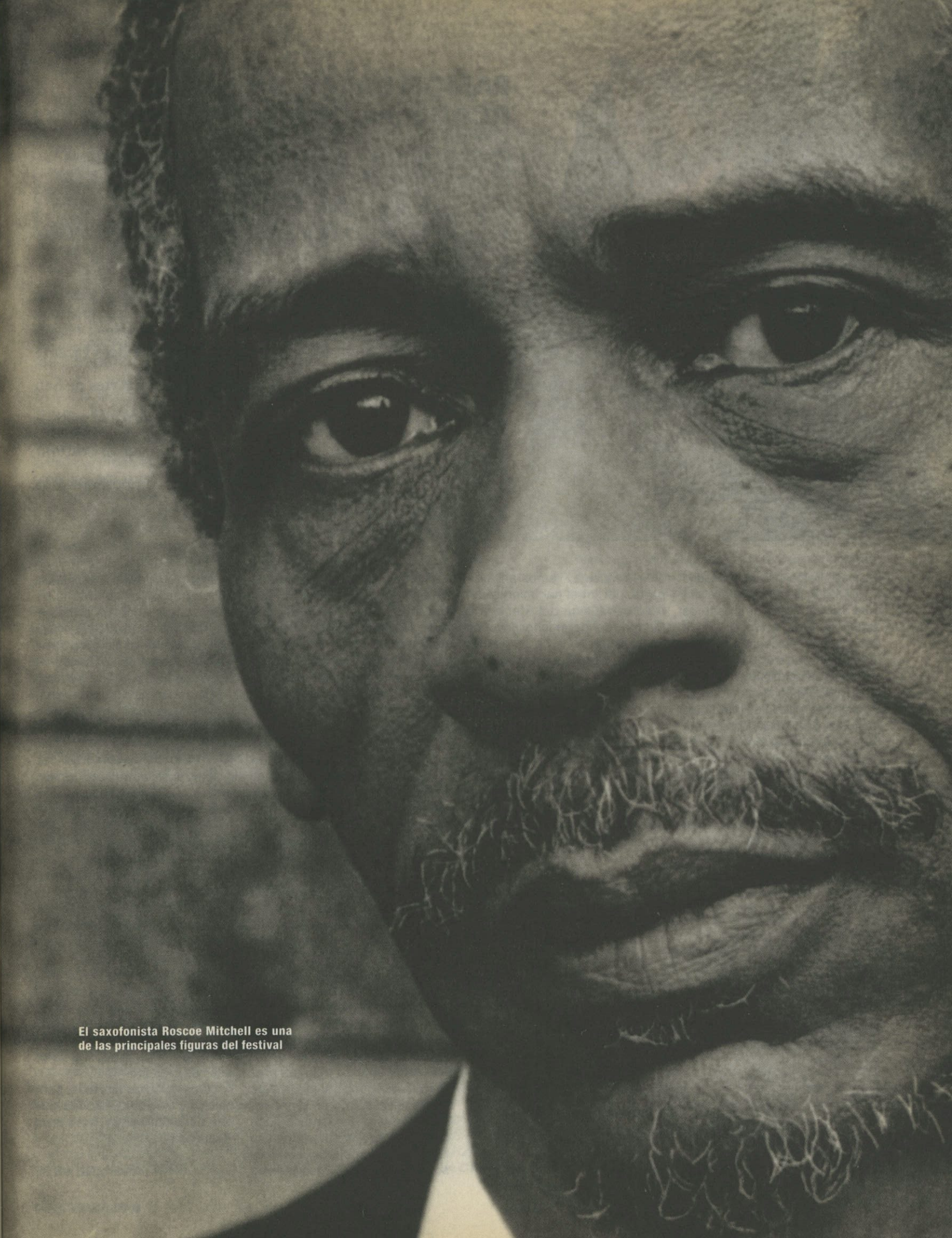
Bajo el nombre de *Be Bop Legends* y en doble sesión (días 23 y 24) se presenta una formación de "all stars" de los tiempos dorados: Bobby Hutcherson, Kenny Burrell, Hank Jones, Ray Brown y Mickey Roker; la historia, viva, en escena. Con su último disco ha seguido haciendo historia el conguista Ray Barreto, que acude con su última formación, *New World Spirit*, especializada en plasmar retratos

en jazz y clave, título de esta última entrega (día 25).

Sigue el turno con dos homenajes, a Louis Armstrong con el joven trompetista Leroy Jones como encargado del asunto (días 25 y 26), y a Duke Ellington y sus duetos con el contrabajista Jimmy Blanton a cargo de Mulgrew Miller y N. H. O. Pedersen (día 26). Y vuelve una banda, *Root's*, que se ha encarnado en diversas formaciones, y en la que ahora se suma a la sección rítmica comandada por Kirk Lightsey un pleno de saxofonistas: Peter King, Nathan Davis, Chico Freeman y Benny Golson (día 28). Y aún queda jazz europeo con la alianza ibérica formada por Carlos Barreto, Bernardo Sasseti, Mario Barreiros y Perico Sambeat —que acaban de entregar un excelente disco, *Olhar-* (día 31). La clausura correrá a cargo de ese alumbrado y maestro del saxo soprano que es Dave Liebmann (1 de abril). Y además, sesiones "golfas", "de madrugada", "claqué" y picnic dominical en el parque de Vallparadis (día 19), con seis bandas en cartel.

El próximo año, el Festival de Tarrasa llegará a su XX edición. Basta seguir con la línea emprendida para que continúe la celebración. Jazz de la mañana (en sesiones sabatinas y dominicales) a la franca madrugada, de las plazas abiertas a la proximidad del club en una continua fiesta del jazz, de la música, de la participación ciudadana en uno u otro espacio. Tarrasa será, pues, una vez más la capital del jazz en invierno.

Javier de CAMBRA



El saxofonista Roscoe Mitchell es una de las principales figuras del festival



RAMÓN BARCE, EN LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES

LAS FRONTERAS DE LA MÚSICA

El madrileño Ramón Barce ocupará el sillón que dejó vacante Joaquín Rodrigo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para tomar posesión, Barce acudirá a la institución con un discurso de entrada y, según es costumbre entre los académicos compositores, una partitura para ser estrenada.

Ramón Barce, nacido en Madrid en 1928, pertenece a esa singular hornada de compositores españoles que, en medio de la década de los cincuenta, supieron romper barreras para conectar los acontecimientos musicales españoles con los europeos. Se les ha agrupado de diferentes maneras, pero ha cundido sobre todo la denominación de "generación del 51". Son los Halffter, De Pablo, Bernaola, Barce, Castillo, Guinjoan, Soler, Blancafort y algunos más que, o están cumpliendo ahora setenta, o los van a cumplir en seguida o, como es el caso de Barce, los han cumplido hace poco. En conjunto forman una excepcional reunión de talento y personalidad.

Abriendo caminos

Varios de ellos salen en la célebre foto del Grupo Nueva Música, reunido en torno a los veladores de un café del Madrid de 1957, con Enrique Franco, el crítico que les dio nombre, fumando en pipa en primer plano. Allí vemos a Barce de pie, con corbata de lazo y mirada viva.

Desde aquellos tiempos, Ramón Barce no ha dejado de abrir caminos musicales. A veces, en compañía de otros y, a veces, en solitario. Tras la fundación de

Nueva Música, vemos a Barce participar en el nacimiento del Aula de Música del Ateneo de Madrid, donde muchos jóvenes compositores vieron estrenada su música. En seguida, en los primeros años sesenta, Barce participa en la fundación del Grupo Zaj, el pionero español del "happening" y del arte conceptual, y el encargado de dinamitar la ortodoxia serial recién instaurada. Además, Barce está detrás del Grupo Sonda y de la revista de igual nombre, y de la fundación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, que presidió durante más de un decenio.

Pero los de más trascendencia son los caminos que abrió en solitario. Sobre todo, Barce ha sabido encontrar un camino personal en su creación musical. No se

Barce ha sabido encontrar un camino personal en su creación musical. Todo un mundo sonoro armado en torno al cruce de curiosidad intelectual y sensibilidad

trata sólo, ni principalmente, de un sistema de composición, sus célebres "niveles" tonales, sino de todo un mundo sonoro armado en torno al cruce de curiosidad intelectual y sensibilidad musical. Sus *Conciertos de Lizara*, sus *Cuartetos* de cuerda, sus cuatro *Sinfonías* y sus cuarenta y ocho *Preludios* para piano muestran al compositor del orden y de la exploración sistemática, pero también están en su catálogo el *Coral hablado*, para tres hablantes y tres auxiliares, o la *Música fúnebre* en homenaje al Che Guevara para demostrar que la búsqueda de Barce no es un frío ejercicio de cálculo.

El sistema de niveles, que es una forma nueva de ordenar armónica y melódicamente el mundo de los sonidos, además de servirle a Barce como mecanismo de composición, nos proporciona un retrato de la personalidad musical de su autor. Los "niveles" de Barce constituyen un sistema a la vez culto y sensorial. Es culto porque sólo tiene sentido en el contexto del más progresivo pensamiento musical de los años sesenta, y es sensorial, porque ofrece al oyente la posibilidad de apoyar su escucha en la preponderancia de una nota sobre las demás. El igualitarismo

entre los sonidos de la escala era un dogma de la academia de Darmstadt que obligó a todo el mundo a pensarse otra vez la música desde el principio, pero como mecanismo de composición no daba mucho de sí. Los "niveles" de Barce constituyen una respuesta lúcida, personal y poco transferible.

Mente enciclopédica

Como suele ocurrir con los sistemas, sólo el autor lo puede usar sin empobrecerse. El *Preludio en nivel mi bemol* de Ramón Barce no está en la tonalidad de mi bemol, pero crea en torno a la nota principal de mi bemol un tejido de notas y de intervalos que pone orden tanto en la composición como en la escucha. Y, de paso, define y perfila el mundo sonoro de su autor.

Catedrático de español, crítico, ensayista, escritor y traductor, conferenciante y conversador, Barce es un intelectual de amplias miras. Autor del clásico ensayo *Fronteras de la música*, Barce es además traductor y editor de conocidos libros de técnica y pensamiento musical. Es normal que una personalidad así esté en la Academia.

Álvaro GUIBERT



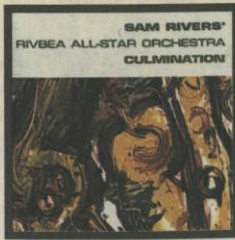
LUDWIG V. BEETHOVEN: *Concierto Emperador.* Mitsuko Uchida, Kurt Sanderling. Philips 462 586-2 DDD

Se puede decir que Mitsuko Uchida, mozartiana diplomada, se plantea Beethoven a partir de la transparencia y la sonriente elegancia propias del gran Amadeo. Se pueden incluso distinguir en este disco los rasgos sonoros correspondientes: el uso cristalino del pedal, el perfil minuciosamente afilado de las notas en los pasajes *non legato*, la contención generalizada en cuanto a la cantidad de sonido. Una descripción así no acabaría de ser equivocada, pero tampoco daría en el centro del blanco. El *Emperador* de Uchida no es mozartiano, sino, sencillamente, uchidiano. Sin que se pueda decir exactamente por qué, la vieja partitura cobra en sus manos un carácter nuevo y muy personal. Su versión, sin necesidad de extravagancias, se distingue claramente de las de los demás. Eso ya de por sí es un gran mérito, pero a mí este *Emperador* de Uchida me decepciona, me parece tímido de planteamiento en los dos primeros movimientos y afectado en el tercero. El acompañamiento del maestro Sanderling es sabio y humilde. Le da a Uchida lo que pide y acepta la dilución de su fuerte personalidad para plegarse a los modos de la japonesa. **Á. GUIBERT**



LEYENDAS DE DECCA. Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Leonard Bernstein, Vladimir Ashkenazy y otros.

En una de las últimas series que ha sacado al mercado, la casa discográfica Decca vuelve a presentarnos, con un sonido manipulado según las más recientes técnicas, algunos de los registros de su catálogo que, justamente, han alcanzado la categoría de legendarios, como la *Aida* de Karajan con Tebaldi y Bergonzi, la *Octava* de Mahler por Solti y *La canción de la tierra* del mismo autor por Bernstein, Fischer-Dieskau y King; las *Noches de estío* de Berlioz por Crespín y Ansermet, la *Cuarta* de Bruckner por Böhm, *Las bodas de Figaro* por Erich Kleiber, el programa español de Argentina o el ruso de Solti, sin olvidar los ballets de Chaikovski por Karajan o el bellissimo programa Schubert/Schumann/Debussy por Rostropovich y Britten. Entre los más modernos, el Ravel de Dutoit, el Schubert de Lupu o el Rachmaninov de Ashkenazy. Una estupenda ocasión (y a muy buen precio) de hacerse con unas versiones que resisten muy bien el paso del tiempo. **R. B.**



SAM RIVERS' RIVBEA ALL-STAR ORCHESTRA: *Culmination.* BMG/RCA 74321683112 DDD

Coetáneo de Sony Rollins y Ornette Coleman, el saxofonista y compositor Sam Rivers alcanzará este año la setentena. Suerte de vanguardista después de la vanguardia, fue figura central del movimiento del "jazz de los lofts" en los 70. En Nueva York alentó a cuanto joven jazzmen con inquietudes se le presentara y fundó la Rivbea All-Star Orchestra, hace ya 15 años, en la que militaban y militan jóvenes que hoy son estrellas. Rivers ha logrado una oportunidad, merced a la RCA francesa, de grabar con esta orquesta sus propias composiciones y ha salido más que bien parado de la prueba. En la escritura de Rivers se suceden tonalidad y atonalidad, al tiempo que las dinámicas están claramente marcadas. Solos breves acompañados de riffs de la orquesta, sabias interacciones entre las diversas secciones y la energía del funk en ocasiones. Entre los 17 miembros de la banda, los saxofonistas Steve Coleman, Greg Osby, Chico Freeman, Gary Thomas y Hammiet Bluiett, los trombonistas Ray Anderson y Joseph Bowie, el trompeta Baikida Carroll, el tuba Bob Stewart... El sabio rugido del león Rivers. **J. de CAMBRA**

FELIZ CUMPLEAÑOS, MAESTRO BOULEZ

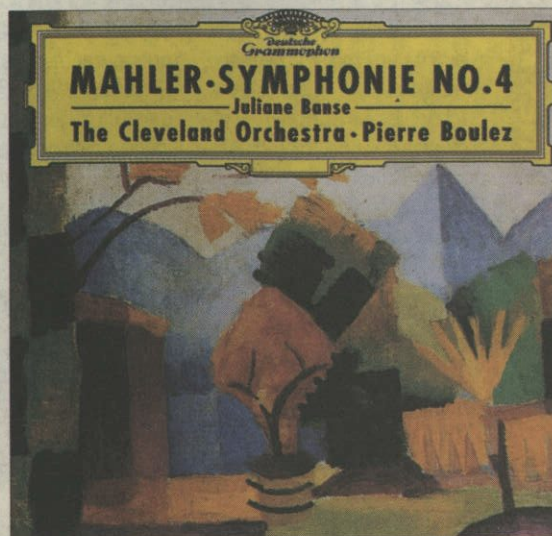
GUSTAV MAHLER: *Sinfonía nº 4.* Juliane Banse. Orquesta de Cleveland. **IGOR STRAVINSKI:** *Sinfonía de los Salmos.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon 463 257-2 y 457 616-2 DDD

Con motivo del 75 cumpleaños del compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez, su sello exclusivo, Deutsche Grammophon, ha relanzado todo el catálogo discográfico de este artista, que abarca ya casi una cuarentena de referencias, la mayoría de las cuales poseen un incuestionable interés.

A éstas han venido a sumarse varias novedades, algunas de ellas ya en el mercado y otras cuya publicación se ha anunciado para este año, como la *Octava Sinfonía* de Bruckner o la obra completa de Webern.

Los dos discos recientemente aparecidos muestran facetas muy diferentes del músico galo. En la *Cuarta Sinfonía* de Gustav Mahler, Boulez presenta una jovialidad, un lirismo y una frescura casi juveniles, que contradicen su tantas veces comentada frialdad y su cerebralismo, con un tratamiento instrumental casi camerístico, al que la Orquesta de Cleveland responde con un admirable sonido. En el último movimiento, la soprano Juliane Banse exhibe su cálida voz y su directa efusividad.

El disco dedicado a Igor Stravinski es como el reverso de la moneda. Aquí vemos al riguroso constructor del ritmo y el maestro de las proporciones formales, que establece su discurso a partir de la lógica más absoluta. En sus manos, la *Sinfonía para instrumentos de viento* posee un irresistible juego tímbrico, la *Sinfonía de los Salmos* un extraño y fascinante misterio y la *Sinfonía en tres movimientos* un implacable impulso dinámico. La Filarmónica berlinesa ofrece un extraordinario soporte en las tres composiciones, al igual que el Coro de la Radio de Berlín en la *Sinfonía de los Salmos*. Dos nuevos ejemplos de la altísima categoría directorial de una de los figuras más apasionantes de la cultura musical de hoy. **Rafael BANÚS**



LA MÚSICA EN LAS ONDAS

DOMINGO 27

Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Orquesta de Valencia, dirigida por M. A. Gómez Martínez, interpreta a Liszt, Beethoven y Gómez Martínez. A las 11'30, en directo desde el Auditorio Nacional de Madrid, programa

Mozart por Alicia de Larrocha (piano) y la Orquesta Nacional de España dirigida por W. Weller. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, la Filarmónica de Berlín dirigida por W. Furtwängler interpreta la *Sinfonía n.º 3 (Heroica)* de Beethoven, en una grabación de 1952. A las 19'00, en *Ars sonora, Jam Session* por G. Naleppa.



LUNES 28

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Mozart, Berlioz y Mendelssohn por J. Rodgers (soprano), D. Haidan (mezzo), Maîtrise de Radio France y la Orquesta Nacional de Lyon dirigidos por E. Krivine. A las 12'30,

en *A mi manera*, A. Fischer (piano) interpreta el *Carnaval* de Schumann. A las 15'00, en *Producción propia*, Música en el Palacio de Viana de Córdoba. Arias y canciones de Haendel, Donizetti, Rossini, Granados y Turina por M. Cantarero (soprano) y S. Mikrchian (piano). A las 19,30, en *Música y pretexto*, la Orquesta de

Cámara de Moscú dirigida por R. Barshai interpreta la *Sinfonía de cámara op.110* de Shostakovich. A las 20,25, en directo desde el Teatro Real de Madrid, concierto de E. Gruberova (soprano) y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por F. Haider. A las 22,00, en *Los colores de la noche*, música de Vivaldi, Haydn y Messiaen.

MARTES 29

Radio Clásica

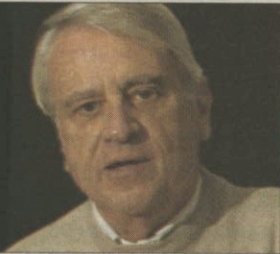
A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival Oleg Kagan 1999. Obras de Mozart, Fauré y Debussy por R. Oleg (violín), Natalia Gutman (violonchelo), R. Killus (viola), E. Brunner (clarinete) y otros. A las 15'00, en *Producción propia*,

obras de Beethoven, Kodály y Dvorák 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 Laborda, Escribano, Costa, Offermans y Espasa por la Orquesta de Flautas de Madrid dirigida por S. Espasa.

Canal+

A las 2'29, en *Música noche*, la ópera *Tom Jones* de F. A. Philidor basada en la novela de H. Fielding, representada en el Teatro Barroco de Drottningholm (Suecia) en 1996, bajo la dirección musical de N. McGegan y protagonizada por G. Fedderly, B. Burrows y J. Howarth.

MIÉRCOLES 1



Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Albéniz, Bernstein y Mendelssohn por L. Josefowicz (violín), R. Brautigam (piano) y la Orquesta Nacional de Francia dirigida por Ch. Dutoit. A las 15'00, en *Producción propia*, la Orquesta de Cámara Ciudad de Málaga, dirigida por

N. Faureanu, interpreta obras de Sammartini, Veracini, Tartini, Corelli y Vivaldi. A las 19'25, en directo desde el Teatro Real de Madrid, estreno mundial de *Don Quijote*, ópera de Cristóbal Halffter, en versión de solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección musical de P. Halffter Caro.

JUEVES 2

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, la Orquesta Sinfónica NHK de Tokyo dirigida por W. Sawallisch y Y. Bronfman (piano) ofrecen una selección de obras de Schumann. A las 15'00, en *Producción propia*, V Encuentros

Manuel de Falla. I. Mentxaca (mezzo), T. Millán (clavicémbalo) y la Orquesta Ciudad de Granada dirigidos por J. Pons interpretan piezas de Malipiero, Berio, Petrassi, Rossini y Falla. A las 19'30, concierto celebrado el 5-2-2000 dedicado a Enrique Franco en su 80 cumpleaños. La Orquesta Ciudad de Granada ofrece composicio-

nes de Bernaola, Castillo, De Pablo y C. Halffter. A las 22'00, desde la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid, homenaje a Enrique Franco. Piezas de Del Campo, Franco, Del Villar y estrenos de Brouwer, C. Halffter, Marco y Montsalvatge por E. Mateu (viola), M. Carra (piano), M. Orán (soprano) y otros.

VIERNES 3

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, obras de Ravel, Liebermann, Bach y Sibelius por la Orquesta Sinfónica NHK de Tokio dirigida por Ch. Dutoit. A las 15'00, en *Producción propia*, E. Baiano (clave) interpreta *Sonatas* de D.

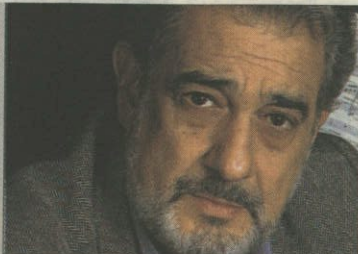
Scarlatti. A las 19'30, en *Cuatro siglos de ópera*, fragmentos de *Dido* y *Eneas* de Purcell por J. Norman (soprano), Th. Allen (barítono), Coro y Orquesta de Cámara Inglesa dirigidos por R. Leppard. desde el Teatro Monumental de Madrid, L. Morales (piano) y la Orquesta Sinfónica de A las 20'00, desde el Teatro Monumen-

tal de Madrid, L. Morales (piano) y la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por E. García Asensio interpretan obras de García Abril y Ravel. A las 22'00, desde la Fundación Juan March, ciclo *Nacionalismo musical del siglo XX*. Composiciones de Guinovart, Sotelo, Falla, Marco, Guinjoan y otros por A. Narejos (piano).

SÁBADO 4

Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña dirigida por L. Foster interpreta a Boliart, Bartók, Ravel y De Pablo. A las 12'00, desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando,



Los conciertos de Radio Clásica. Madrigales italianos de Frescobaldi y Monteverdi por Daltrocanto. A las 16'00, en *El mundo de la fonografía*, centenario de Kurt Weill. A las 19'30, desde el Metropolitan de Nueva York, *La viuda alegre* de Lehár protagonizada por F. von Stade (soprano) y Plácido Domingo (tenor).

REVISTAS

LA CAÑA

Número 26. Febrero, 2000.
1.500 pesetas

Con el exquisito gusto que le caracteriza, esta revista editada por la Asociación Cultural España Abierta dedica su número —en español y en francés— al arte flamenco en Francia: desde la primera noticia en París, con un espectáculo de Trinidad Iglesias "La Cuenca", hasta las tradiciones del *midi* francés, los festivales de Mont de Marsan, Grenoble, o los años del resurgimiento del cante. No faltan las secciones habituales de *La Pizarra* (discografía flamenca), *El Anaquel* (bibliografía flamenca) y *La Ruta*, en la que aparecen textos de Jean Cocteau, Guy Levis Mano o Edgar Morin recordando tardes de flamenco llenas de lirismo. Quizá porque, como decía Lorca, el flamenco es "embriagarse de poesía, un lenguaje musical, gestual y rítmico: una creación en acto".

AUDIOCLÁSICA

Número 41. Febrero, 2000.
1.250 pesetas

En portada, un tema candente: ¿son Bocelli, Alagna y Cura los tres tenores del mañana? Audioclásica perfila sus trayectorias en un breve y conciso análisis. El fundador del grupo de música barroca Al ayre español, Eduardo López-Banzo, habla del último disco del conjunto: *Quarenta Horas*. Interesante, sin duda, es el reportaje sobre la soprano de 13 años Charlotte Church, quien se toma las cosas con escepticismo. "Si hiciese caso de las alabanzas sería una creída, y si creyese las críticas me deprimiría", afirma. En la sección de *Grandes músicos*, el pianista Marc-André Hamelin habla de su último reto, la música de Busoni, y en *Opinión* se cuestiona si el genio es susceptible de ser enseñado. No falta la información sobre libros de pedagogía musical, ni la mirada hacia el arte flamenco, con un perfil sobre Ramón Montoya. En *Sólo jazz*, el talento de Diana Krall y su disco *Cuando miro en tus ojos*. **A. F.**



BARBACID
**“LOS BIOCHIPS NO
SON LA PANACEA
CONTRA EL CÁNCER”**

CIENCIA

Mariano Barbacid: “La UE no debe permitir publicidad de tabaco”⁷⁶⁻⁷⁸
Inventos⁷⁹ Ensayos de Science⁸⁰⁻⁸¹

MARIANO BARBACID, DIRECTOR DEL CNIO

“LA UE NO DEBE PERMITIR PUBLICIDAD DE TABACO”

Es cabeza del proyecto científico más ambicioso de nuestra historia: dotar de medios a los hospitales para investigar y tratar el cáncer. Mariano Barbacid conoce a la perfección la tecnología de biochips que está haciendo estragos en Norteamérica. Su misión es hacer lo mismo en España. El prestigioso científico revela en esta entrevista concedida a EL CULTURAL los pasos a seguir para eliminar la enfermedad más letal del siglo.

Todavía no están completadas las obras de algunos de sus edificios, ni puestos en marcha muchos de sus prometedores proyectos, pero el Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas Carlos III (CNIO) ya empieza a regalarnos sorpresas de alto interés sanitario y social. La última de ellas se ha anunciado a bombo y platillo.

Esta institución va a poner en marcha una agresiva política para facilitar la fabricación en España de biochips y dotar de esta tecnología vital para la investigación y el tratamiento del cáncer a nuestros hospitales. El impulsor de la idea no es otro que Mariano Barbacid, director del CNIO desde que recibió el encargo en abril de 1998 de ser la cabeza del proyecto científico para el estudio del cáncer más ambicioso de nuestra historia.

Barbacid ha pasado la mayor parte de su vida profesional en Estados Unidos, y se nota. Con la iniciativa de la fabricación de biochips ha hecho gala de unos reflejos estratégicos proverbiales. Los hospitales de nuestro país no necesitarán comprar estos artilugios a las multinacionales extranjeras para realizar sus diagnósticos individualizados del cáncer de sus pacientes. El ahorro será considerable, y las repercusiones para la puesta en marcha de nuevos proyectos de investigación, todavía incalculables.

—¿Cuándo estará el Centro Nacional de Investigaciones Oncológi-

cas en disposición de facilitar biochips a los hospitales españoles?

—Es difícil dar una fecha precisa. Esperamos que esta tecnología esté puesta a punto en un año o año y medio, pero después habrá que tener en cuenta el tiempo necesario para trasvasarla a los hospitales y a que el propio hospital adquiera la suficiente infraestructura como para poder integrarla satisfactoriamente en sus programas.

Salto cualitativo

—Cuando ese momento llegue, ¿qué ahorro supondrá para los hospitales a los que usted se refiere? ¿Hay alguna idea ya de a qué precio se podrán conseguir biochips?

—En principio, la implantación de esta tecnología en hospitales del Sistema Nacional de Salud requerirá una inversión importante en el equipamiento necesario para manipular estos biochips y para su lectura. Además de la infraestructura bioinformática necesaria para la in-

Los biochips darán al profesional mayor información de cada tumor, y permitirán predecir más adecuadamente su comportamiento

terpretación y valoración de los datos. Por lo que a los biochips se refiere, y al menos en la fase inicial de puesta a punto, su precio sería exclusivamente el de costo por lo que el ahorro será considerable.

—O sea que nos encontramos definitivamente ante un salto cualitativo desde la investigación básica a la aplicada, inédito en España, y que va a tener grandes repercusiones económicas.

—Sin duda. Los biochips representan ese salto importante que usted comenta de la investigación básica a la aplicada no sólo en España sino en todo el mundo. Fundamentalmente esta tecnología nos va a permitir hacer experimentos con miles de genes a la vez mientras que las tecnologías actuales sólo nos permiten estudiar uno o unos pocos genes en cada prueba. Ahora bien, como toda nueva tecnología, tiene sus limitaciones y no va a resolver todos los problemas ni constatar todas las incógnitas, claro.

—Déjeme que insista en el aspecto económico. ¿Es realmente imprescindible la aportación de capital privado a la fabricación de biochips dentro del Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas o, por el contrario, existe alguna esperanza de que las administraciones públicas se hagan cargo, de algún modo, de parte del proyecto?

—Primero debo aclarar que la función del centro que dirijo no es la fabricación de biochips sino la pue-

ta a punto de esta tecnología en España, al menos en el área de cáncer. No olvidemos que los biochips tienen aplicaciones en otros muchos campos de biomedicina. Por tanto esta pregunta podría extrapolarse a la financiación general del Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas Carlos III.

—Bien, entonces ¿qué tipo de financiación se está buscando?

—Los biochips no tendrán una financiación especial al margen del centro. Nuestra institución, que opera a través de una fundación públi-

MERCEDES RODRÍGUEZ



ca promovida por el Instituto de Salud Carlos III, tiene previsto obtener una financiación mixta que proceda de diferentes fuentes. La Administración del Estado participa mediante una dotación directamente asignada en los presupuestos generales del Estado (como hoy en día se asignan los presupuestos del Insalud o de un determinado hospital). Además, hay otra fuente financiera a través de proyectos de investigación en convocatorias abiertas, por ejemplo dentro del Plan Nacional, o del Programa Marco de la

Unión Europea.

—¿Qué hueco le queda a la iniciativa privada?

—También está previsto su concurso. Por ejemplo, a través de contratos con la industria farmacéutica tanto nacional como multinacional.

—¿Y está contemplado algún tipo de patrocinio?

—Sí, y éste podrá ser tanto institucional, por ejemplo desde Cajas de Ahorro y Fundaciones, como en forma de donativos particulares.

—Sin duda la búsqueda de dinero será un aspecto clave en el pro-

yecto, dados los costes que se manejan. ¿Por qué es más cara la fabricación de esta tecnología en España que en Estados Unidos?

—Estados Unidos tiene unas cotas de inversión en investigación per cápita varios órdenes de magnitud más altas que España, y es lógico que saque frutos a esa inversión. Si los países que invierten poco en I+D, como el nuestro, tuvieran las mismas ventajas que los que invierten mucho, ni sería justo ni habría incentivar para seguir invirtiendo.

—¿El CNIO podrá competir con la

industria biotecnológica (cada vez más potente, por cierto)?

—Si me lo permite voy a responderle con unas cifras que creo hablarán por sí solas. La compañía número uno en el campo de los biochips, la estadounidense Affymetrix, ha visto crecer su valor desde este verano pasado de 35 dólares la acción a 275 dólares. Esto hace que el valor actual de esta compañía en Bolsa sea de casi 1,2 billones de pesetas. De la misma forma, la compañía número uno en secuenciación, la también norteamericana Celera,

ha visto crecer su capital en los últimos seis meses de 20 dólares la acción a 250, lo que ha incrementado su valor en Bolsa a 1,1 billones de pesetas. España va a dedicar en el año 2000 para genómica un total de 700 millones de pesetas, es decir, menos de la milésima parte del valor actual de cada una de estas compañías. Creo que sobran los comentarios.

—Y, por si fuera poco todo esto, ahora se apuntan al carro los intereses de grandes empresas informáticas y de telecomunicaciones como IBM, Motorola o Hewlett Packard que ya han pensado abrirse paso en el mercado de biochips.

—En ningún momento nos planteamos una aventura comercial, así que esas cosas no nos preocupan.

—Hablemos del producto final: ¿Los biochips que salgan del Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas van a ser utilizados para el diagnóstico individualizado o para la investigación en nuevos tratamientos?

posiblemente, su respuesta a ciertos tratamientos.

—¿Qué tipo de cánceres se pueden ya diagnosticar con estos sistemas?

—En un principio, el uso de los biochips es aplicable a todos los tipos de tumores.

—¿Y hasta qué punto van a mejorar el diagnóstico oncológico?

—Darán al profesional mayor información de cada tumor, lo que permitirá predecir más adecuadamente su comportamiento.

Aumento del cáncer

—¿Qué volumen de producción será necesario para satisfacer una demanda realista en España?

—Es una pregunta difícil de contestar con precisión ya que dependerá de la importancia real que tengan estos biochips tanto para el investigador como para el oncólogo. No obstante no creo que su producción llegue a ser un factor limitante.

—Sin duda se trata de una tecno-

logía espectacularmente prometedora. Pero la realidad del cáncer sigue siendo muy dura. La enfermedad continúa aumentando en el seno de la Unión Europea. Este año se diagnosticarán en España cerca de 120.000 nuevos cánceres y 90.000 personas morirán por su causa. ¿Qué reflexión le merece este hecho?

—Pues una reflexión que tiene mucho que ver con las cifras. Mire, en Estados Unidos los índices de supervivencia son de casi el 60 por 100 y ya el año pasado, por primera vez, se consiguió una disminución en el número total de fallecimientos por esta enfermedad. En Europa, que invierte considerablemente menos en investigación oncológica que los Estados Unidos, el número de personas que sobreviven al cáncer es considerablemente inferior, tan sólo un 43% según datos del proyecto Eurocare. Es indudable que el cáncer seguirá aumentando en nuestro continente mientras no se destinen más fondos a investigar y mientras no desaparezca, o al menos disminuya, el hábito de fumar.

—Bueno, eso de que los europeos dejen de fumar sí que suena a un empeño imposible...

—Pero no debemos tirar la toalla. Es importante que nuestra sociedad sepa que campañas de publicidad como la del camello de la marca de cigarrillos Camel o la del 0,7 por 100 de Fortuna, dirigidas a estimular el consumo de tabaco en la población joven van a causar un número de muertes muy superior a

la que todos los científicos de nuestro país podremos evitar con nuestras investigaciones. El porqué los Gobiernos de la Unión Europea permiten estas campañas publicitarias es algo totalmente incomprensible.

—Seamos optimistas, ¿cuáles son los tipos de cáncer donde espera resultados futuros más prometedores y los tipos de cáncer que todavía son un reto para la ciencia?

—Le voy a contestar de manera muy simple: todos los tumores son un reto para la ciencia.

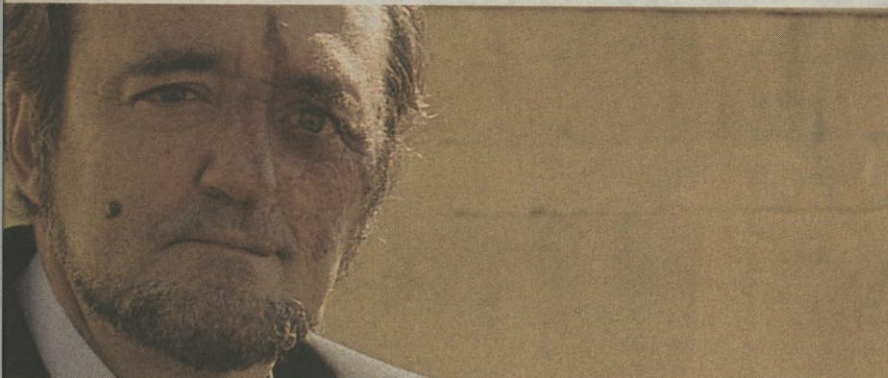
—Uno de los terrenos en los que también se está avanzando de modo espectacular es el de las terapias. ¿Cree que las nuevas estrategias como los fármacos bloqueadores de la angiogénesis o los anticuerpos monoclonales serán una herramienta común en un futuro próximo?

—La estrategia de inhibir la angiogénesis, es decir eliminar el tumor, o limitar su crecimiento, evitando la llegada de nutrientes a través de los vasos sanguíneos, es una vía conceptualmente muy atractiva que proyectamos estudiar en el futuro Programa de Terapias Experimentales del CNIO, una vez se complete la obra civil del edificio que ha de albergar este Centro. No obstante, hay que aclarar que todavía carecemos de lo que en inglés se llama *proof of principle*, que podríamos traducir como demostración de su efectividad, ya que los estudios del Dr. Judah Folkman con angiostatina y endostatina no han podido ser reproducidos por la comunidad científica.

—¿Y qué me dice del uso de anticuerpos monoclonales, otra de las grandes estrellas de relumbrón en la investigación terapéutica?

—Creo que aquí nos encontramos ante dos caras de la misma moneda. Por una parte éstos han sido los primeros fármacos dirigidos contra oncoproteínas en llegar al mercado y están demostrando unos niveles de efectividad muy interesantes en casos muy concretos. Pero, por otro lado, su aplicación general ha sufrido serios reveses durante los años 80 y 90, hasta el punto que esta estrategia ha sido prácticamente abandonada por la mayoría de las grandes multinacionales farmacéuticas.

Jorge ALCALDE



M. R.

—Los biochips van a tener múltiples usos ya que hay también distintos tipos de tecnología. En concreto, los llamados genechips, es decir los que van a detectar mutaciones en genes determinados como el P53, el BRCA1, el Rb, etcétera, tienen una utilidad fundamentalmente de diagnóstico molecular que por supuesto será individualizado. Por el contrario, los microarrays de DNA van a tener un valor importante tanto en el campo de la investigación para el desarrollo de posibles nuevos tratamientos como para poder establecer las bases para predecir con un determinado grado de confianza el comportamiento clínico de ciertos tumores y,

¿QUÉ ES UN BIOCHIP?

El ADN humano tiene unos 100.000 genes. Este material está compuesto de unos 3.000 millones de unidades químicas, llamadas bases, dispuestas en nuestros cromosomas. Son como las letras de las largas frases que dictan nuestro futuro molecular. Uno de los grandes retos de la ciencia es entender qué posición ocupan esas letras y qué mensaje encierran. La tarea es fundamental, ya que muchas enfermedades, como el cáncer, tienen parte de su origen en los genes. El estudio de los genes de cada individuo sería un esfuerzo ilusorio sin los biochips. Estos artilugios, parecidos a una pequeña placa informática, llevan adheridos columnas con entre 10.000 y 20.000 porciones de genes humanos bien conocidos. Dado que éstos tienen la propiedad de pegarse entre sí cuando son idénticos, los biochips sirven como plantillas identificativas de qué tipos de gen hay en un tejido. Basta extraer una muestra genética de, por ejemplo, un tumor, aplicarla a la placa y observar qué genes contiene el material enfermo. Con este sistema se puede realizar un estudio veloz y exacto del tipo de tumor, de su posible evolución y de las mejores estrategias para atacarlo.

ESCÁNER AUTÓNOMO

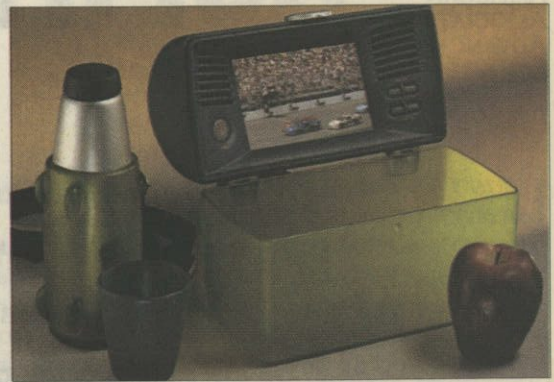
El modelo Attaché es el nuevo escáner desarrollado por la ingeniería Antex. Es un dispositivo portátil que añade un nuevo concepto al uso de escáneres, además de hacer más fácil la manejabilidad de los dispositivos de entorno para PC, ya que se trata del primer escáner portátil de imágenes en color que funciona con autonomía de un disco duro, gracias a la tarjeta para PC que lleva incorporado. No requiere batería ni botón de inicio para ponerse en marcha y escanea los documentos a 300 puntos por pulgada.

Su precio es de 150 dólares (unas 24.000 pesetas) y se puede adquirir en www.antex-inc.com.



ALMUERZO Y TELEVISIÓN

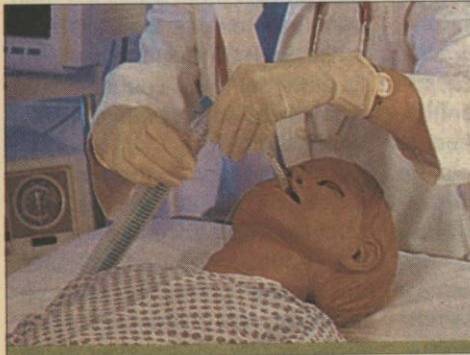
A simple vista parece una caja con el almuerzo para llevar al trabajo o al colegio -lunch-box, en inglés-, pero abriendo la tapa se descubren todas las posibilidades que ofrece: televisión, Internet y radio. El prototipo del Joe Lunch Bucket desarrollado por RCA (todavía no se comercializa), además del convencional termo viene equipado con una mini pantalla, unos altavoces estereofónicos y un browser para navegar por Internet. Para no aburrirse durante la hora del almuerzo.



UN MANIQUÍ PACIENTE

Un equipo del Medical Education Technologies de Sarasota (Estados Unidos) ha desarrollado el Pediasim, un maniquí de fisonomía infantil para realizar prácticas médicas con él. El maniquí se puede programar para que reaccione con síntomas que comúnmente se ven en las urgencias de los hospitales, como reacciones alérgicas, efectos por ingestión de drogas y problemas de corazón.

Al igual que el tratamiento real a pacientes, el Pediasim pestañea, respira e incluso habla. Su precio, dependiendo del modelo, es de 160.000 a 175.000 dólares (entre 2.600.000 y 2.800.000 pesetas) y su compra se puede gestionar en la web www.meti.com.



RELOJ LUNAR

La mayoría de los relojes que marcan las fases lunares apenas disponen de pequeñas esferas que ofrecen una muy distorsionada dimensión de los movimientos de la luna, desde la fase creciente al plenilunio. El reloj MoonWatch, fabricado en plata, marca estos movimientos con una precisión suiza que ocupa toda la esfera, y cada movimiento de la luna en la esfera tiene una sincronización exacta con las fases lunares. El precio del MoonWatch es de 1.200 dólares (aproximadamente, 190.000 pesetas), y se puede comprar en la dirección de Internet www.moonwatch.com.



CÁMARA SUMERGIBLE

La cámara fotográfica perfecta para buzos. Está diseñada por Canon y es el modelo Elph Sport, la cámara sumergible más ligera hasta ahora fabricada. Está pensada para soportar profundidades de hasta 16,5 metros, y si por alguna causa el buzo la suelta durante el descenso, la cámara subirá a la superficie donde se mantendrá flotando. Se puede adquirir en www.usa.canon.com por 270 dólares (aproximadamente, 43.000 pesetas).



SIN ESPERAS

El Jumpshot de Lexar elimina las tediosas esperas cuando se cargan imágenes de una cámara digital. Con la tarjeta Compact Flash se toman las fotos, donde quedan almacenadas, luego se introduce la tarjeta en el Jumpshot, un dispositivo con cable conectado al PC, que transmite los archivos de imágenes sin necesidad de cargarlos, como si fuera una prolongación del disco duro. Su precio es de 20 dólares (3.200 pesetas) y está disponible para Mac y PC en www.lexarmedia.com.





LOS MAPAS DE LA

La zona de Boston cuenta con muchos programas científicos de verano para estudiantes de la escuela superior y universitarios. Hace algunos años di una charla sobre la forma de trazar los mapas del universo a algunos de los estudiantes, y les mostré cómo hemos llegado a saber lo que conocemos hoy en día. Los estudiantes rápidamente apreciaron los enormes modelos que hemos descubierto en la distribución de galaxias como la Vía Láctea. Miles de galaxias marcan estos modelos que se extienden durante millones de años luz. Naturalmente, me preguntaron sobre muchas de las cuestiones que todavía estamos intentando responder: ¿Están las enormes regiones oscuras que vemos vacías, o llenas de misteriosa materia negra? ¿Cómo se originó el modelo de láminas repletas de galaxias que rodea estas regiones? Hacia el final del período de preguntas, una joven levantó la mano y me preguntó dos cosas. Primero quería saber si el universo tiene un centro. Sin pausa, continuó: "¿Por qué la sociedad gasta dinero en el trabajo que usted hace?". Le pregunté por qué quería saber la respuesta de su primera pregunta. Sin dudar, respondió: "Siento curiosidad, quiero entenderlo". Le respondí: "Bien, ¿cuánto estás dispuesta a pagar?". Estallaron aplausos entusiastas y pasé a explicar que los científicos conservan y extienden la curiosidad de la sociedad. Me satisfizo mi respuesta, pero la pregunta ha seguido importunándome y he estado pensando sobre cómo los científicos podrían interesar y beneficiar al mismo tiempo a un segmento más amplio de la población.

Las diferencias entre la población científica y la población de Estados Unidos (o mundial) no son sutiles. Pocos científicos proceden de familias pobres, pocos son negros, y la mayoría son hombres. Muchos de nosotros nos preguntamos por qué tan pocos

En el marco del acuerdo entre El CULTURAL y la prestigiosa revista "Science", órgano de la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia, continuamos con la publicación de ensayos de los más destacados investigadores de la ciencia actual. En esta ocasión es la catedrática en Astronomía, Margaret J. Geller, de la Universidad de Harvard, quien da algunas claves de cómo lograr que jóvenes estudiantes de todo el mundo se interesen más por la ciencia, una materia que considera "poco atractiva" en los distintos sistemas educativos.

jóvenes se sienten atraídos por la ciencia. Al menos en parte, la gente se siente atraída por temas en los que se pueden identificar, en un nivel básico, con las personas que los hacen. La estética extraordinaria del mundo natural no resulta obvia para alguien que nunca sale de la ciudad. La apreciación del poder y la elegancia de las leyes de la física es un gusto que se adquiere.

Los científicos tenemos el gran privilegio de pasar nuestras vidas saciando nuestra curiosidad. Trabajamos duro por este privilegio, y la sociedad obtiene enormes beneficios de nuestros esfuerzos. Pero quizá, al vernos reflejados en los elementos de la fortuna que contribuyen a nuestro éxito, podemos comprender mejor la forma de hacer que más jóvenes aprecien y participen en el avance de la ciencia.

Muchos de nosotros, los científicos e investigadores, nos preguntamos por qué tan pocos jóvenes se sienten atraídos por la ciencia

Estados Unidos es el país líder en un amplio grupo de disciplinas científicas. Su progreso tecnológico es parte de su grandeza como nación. Por desgracia, también encabeza, con un margen sustancial, la tasa de pobreza infantil en las naciones altamente industrializadas. Una quinta parte de los niños americanos, 14,5 millones, viven actualmente por debajo de la línea oficial de pobreza. Un tercio sufre esta situación en algún momento de su infancia. Si las comparamos, las tasas de pobreza en Alemania y Francia son un tercio de las norteamericanas. La línea de pobreza del gobierno estadounidense es de tan sólo 16.000 dólares anuales para una familia de cuatro miembros. Durante las dos últimas décadas, la tasa de pobreza en niños ha aumentado. Un niño tiene el doble de posibilidades de ser pobre que un adulto de entre 18 y 64 años.

Los efectos de la pobreza infantil están bien documentados. Incluyen anemia, riesgo de crecimiento retardado, asma, repetición de cursos escolares, notas más bajas y menores salarios futuros. Toda persona con formación reconoce la importancia de unos profesores buenos y estimulantes en un ambiente escolar atrayente y seguro para superar

el obstáculo de la pobreza. Hoy en día, la diferencia entre las escuelas ricas y pobres está aumentando. Es casi como si hubiera dos sistemas de educación pública en Estados Unidos, uno para los ricos y otro para los pobres. En 1997, el informe del Departamento de Educación dedicó una sección completa a este crítico tema.

La enseñanza de matemáticas y ciencias físicas parece ser especialmente sensible a los medios económicos de la escuela. Las mayores diferencias en la preparación del profesorado de las escuelas ricas y las pobres se dan en matemáticas, química y física. Aunque se podría pensar que los materiales de enseñanza disponibles en Internet aliviarán el desequilibrio, es más probable que suceda lo contrario. El acceso a Internet en las escuelas pobres es mucho más limitado que en las ricas. Es improbable que una familia pobre pueda permitirse tener un ordenador en casa. Incluso con un ordenador, el acceso a Internet es otro gasto significativo. Un niño puede llevarse a casa un libro de una biblioteca pública, pero no puede hacer lo mismo con un ordenador. El aumento de la importancia de los conocimientos informáticos en la educación y en el

EDUCACIÓN CIENTÍFICA

mercado de trabajo, aumenta la distancia entre los ricos y los pobres. El problema generalizado de fracaso escolar no está limitado a los niños más pobres, pero recae desproporcionadamente en ellos. Los resultados estadísticos del Estudio Nacional sobre Progreso Educativo en 1994 muestran que el 82% de la totalidad de alumnos de cuarto grado no superó las pruebas en matemáticas. El 75% no superó las de lectura. La preocupación pública y profesional por la población estudiantil refleja unas demandas vitales cada vez más sofisticadas a medida que nos acercamos al siglo veintiuno.

Las agencias gubernamentales estatales y federales, junto con muchas organizaciones científicas, han invertido y desarrollado innovadores programas para la formación de profesores. Además, han ideado programas de sistemas novedosos que estimulan la curiosidad y los buenos resultados en matemáticas y ciencias. Ahora se conoce lo suficiente sobre el aprendizaje y desarrollo de la infancia como para que la Fundación Carnegie comente con optimismo: "Con una adecuada combinación de estímulo y apoyo por parte de los padres, los educadores y la comunidad, casi cada niño puede llegar a leer, escribir y conocer las matemáticas y las ciencias al terminar el cuarto grado, con niveles que actualmente alcanzan tan sólo unos pocos".

La comprensión y el compromiso son los primeros pasos sólidos hacia la mejora de oportunidades para todos los niños. Pero al mismo tiempo, los recortes del

apoyo federal en las necesidades fundamentales erosionan las perspectivas de progreso. En 1996, el Congreso de Estados Unidos realizó los recortes más profundos en su historia de los programas de ayuda alimentaria. Estos recortes interrumpieron el Programa de Alimentos Complementarios para Mujeres, Lactantes y Niños (WIC). El WIC era uno de los programas federales de distribución de alimentos más eficaces, ya que proporcionaba vales de artículos alimentarios específicos para madres e hijos. Dos tercios del recorte en el programa de comida, de 20 billones de dólares en 6 años, disminuirá la calidad y cantidad de comida disponible para las familias con niños... La malnutrición prolongada es una conocida causa de problemas de salud y de aprendizaje. Antes de estos recortes, el número de niños que se iban hambrientos a la cama era ya vergonzoso.

Un niño sano que nace en una familia pobre es tan curioso como otro que nace en mejores circunstancias. La curiosidad y el deseo de explorar son tesoros delicados en todos los seres humanos: pueden verse apagados por una constante preocupación por las necesidades básicas. Estas presiones minan la confianza y el sentido de seguridad necesarios para hacer preguntas. Sustituyen el impulso de encontrar respuestas por falta de esperanza. Si queremos que los jóvenes aprecien la emoción y la belleza de la vida de la mente, debemos asegurarnos antes de

que tienen unas vidas que merecen la pena.

Para conseguir una economía fuerte es fundamental que se produzca una disminución sustancial de la tasa de pobreza infantil. Si no se resuelve este problema, la expansión tecnológica será más difícil, y además se pone en peligro el apoyo a la misma ciencia básica. El aspecto más trágico de este problema es la pérdida de nuestro recurso más importante, nuestros jóvenes. El futuro de nuestro país y de todas las disciplinas creativas depende de ellos. El hambre, los cuidados médicos insuficientes, la vivienda inadecuada, y las malas escuelas, son enemigos del sentido de la curiosidad. Es más fácil y menos costoso a largo plazo prevenir la pérdida de la imaginación proporcionando nutrición adecuada, vivienda, atención médica y escolarización, que intentar restablecer esta pérdida.

Los programas de enriquecimiento juvenil que tienen éxito demuestran que la actitud de "ahorra ahora, paga más tarde" de Estados Unidos hacia los niños y la educación, no es acertada.

En 1995, cené con una profesora de escuela superior seleccionada para uno de los programas especiales sobre ciencia de Nueva York. Me habló sobre su vida y sus esperanzas. Nunca tuvo suficiente dinero para comprarse sus propios libros prestados. Me habló sobre niños que conocía, pobres como ella, que podrían destacar con programas buenos y estimulantes, pero que estaban perdidos por falta de fondos. Llevaba un lazo negro en señal de luto por los recortes en el presupuesto para educación anunciados aquel día. Cuando nos levantábamos para irnos, se quitó el lazo de su vestido y lo puso en mi maletín de mano. Todavía está allí.

Margaret J. GELLER



Margaret J. Geller trabaja en el Observatorio Astrofísico Smithsonian y es catedrática de Astronomía de la Universidad de Harvard. Ha trabajado en el trazado de mapas para comprender la distribución de las galaxias en el universo, y es pionera en la confección de un mapa tridimensional del cosmos. Además, ha realizado trabajos cinematográficos para distintos congresos y seminarios sobre la cartografía del universo. Ha sido la segunda mujer en recibir la máxima distinción que otorga la Universidad de Princeton (Estados Unidos). En 1990 le fue otorgada la beca MacArthur Fellowship, una financiación de cinco años que sólo se concede a destacados científicos en su campo de investigación.

Los científicos tenemos el gran privilegio de pasar nuestras vidas saciando nuestra curiosidad. Trabajamos duro por este privilegio, y la sociedad obtiene enormes beneficios de nuestros esfuerzos



EL 27, EN FIN

Los estudiosos siguen sacando nombres de la generación del 27 todos los días. La confusión de la guerra y el exilio favorece estos hallazgos. Juan Rejano, Prados y Altolaguirre, Domenchina (buen sonetista), Ernestina de Champourcin, Bacarisse, etc. Pero uno prefiere atenerse al núcleo duro del 27, a los grandes y a los genios, estudiando aparte, como se merecen, todos estos allegados de segunda categoría. O que los estudien otros.

El 27 es así, son los nombres que aquí hemos dado y poco más. En cuanto a los americanos, me he quedado en Neruda porque, puestos a añadir a Borges, Huidobro, Vallejo, etc., acabaríamos disipando los límites de generación. El 27 fue un hecho muy importante en la cultura española, o una expresión de por dónde iba España cuando España comenzaba a ir bien. ¿Qué significa el 27? La herborización de una burguesía literaria, culta, sin bohemia, profesional y profesoral. Esto no se da gratuitamente en un país ni cabe hablar de milagros, como es tan frecuente. Muy al contrario, debemos considerar lo que la burguesía española puede dar cuando tiene paz, tiempo y estudios: un 27 o una II República llena de intelectuales. Es la España "otra" que nun-

ca dejan aflorar, que siempre pierden con el mal gusto, la mala fe o la guerra civil.

Y no estamos hablando ahora de revoluciones sociales, sino del silencio secular de esa burguesía que es siempre la salvación de España, o la continuación, porque aquí nunca se puede esperar nada de las aristocracias, y el pueblo, por otra parte, no ha sido disciplinado para hacer revoluciones, que, como decía Marx, son una cosa científica. Aquí a lo más que llegamos, cuando nos ponemos, es a lo del Ejido.

El descubrimiento de Góngora por Dámaso Alonso, el alumbramiento del Greco (así como al 98 lo había alumbrado Goya), la influencia del surrealismo francés y la aparición de todas las vanguardias europeas, todo eso le llegó a una juventud culta y sensible que tenía idiomas y tenía ganas de hacer cosas. El 27 son asimismo Dalí y Buñuel, más adelante los incluiremos en este centón, y no ahora para que nos acusen de mezclar churras surrealistas con merinas existencialistas.

Ha querido uno dejar neto y reunido el perfil del 27, que supone la europeización de España sin los gritos de Costa, los arbitristas y los regeneracionistas, como Mallada, Macías Picavea, Ganivet, etc. El 27 es silente, hace una revolución con guantes y asiste a la clase imaginaria de Valéry o de Breton, según los gustos. Al 27 le debemos mucho, y no sólo en la poesía. Ellos estrenaron un modo de vida en España.

Esta comunicación con las van-

guardias europeas, en quien se hace más evidente es en Ramón Gómez de la Serna, de quien ya hemos hablado aquí. Pero en *El perro andaluz* puede verse la influencia de Artaud y otros surrealistas del cine. Como en la pintura de Dalí está ya el amago del surrealismo pictórico que invadiría Europa. Cuando Dalí llega a París para incorporarse al grupo surrealista, Breton digamos que se enamora del talento del catalán y ha de reconocer que uno de los soportes más fuertes de la escuela es la pintura de Dalí.

Y no sólo la pintura. La teoría daliniana de "la paranoia crítica" viene a decirnos que el paranoico, dado su trastorno, lee el mundo a la inversa que nosotros. Pero sostiene Dalí que esa lectura es la correcta. Adoptan casi todos la lectura paranoica, el procedimiento *paranoico/crítico*, y los hallazgos son admirables. Dalí es quizá el más intelectual de todos los surrealistas, descontento André Breton, papa supremo del movimiento y hombre de asombrosa cultura, que luego sabe olvidarlo todo para entregarse a la fluencia nocturna de unos poemas irracionales. "¿Quién es esa mujer que taconeaba detrás de ti? No temas, es la noche, que te sigue los pasos". Algunos del 27 llegaron a este nivel de surrealismo, como Lorca en *Poeta en Nueva York* y Alberti en *Sobre los ángeles*. Por no repetirnos sobre Vicente Aleixandre.

La vinculación del surrealismo con el gongorismo está clara, pues son

dos sistemas de asociaciones aparentemente irracionales entre las cosas. Según la norma de Breton:

—Cuanto más distanciados estén entre sí los dos objetos comparados, más fuerte será el impacto de la imagen.

Es decir, cuanto más tensemos la ballesta, más hermosa será la presa. Los del 98 pugnaban por ser muy europeos. "Archieuropeo", se definía Baroja a sí mismo. Los del 27, sin hacer proclamas de euro-peísmo, han nacido ya naturalmente europeos. La emigración y la inmigración de poetas, cuando la guerra, nos han enseñado que los buenos siguieron siendo los mismos, los que ya sabíamos, que el exilio no dio veintisiete nuevos, salvo el admirable crecimiento de Cernuda, y que incluso muchos escritores volverán a España con el reloj infartado y el corazón oxidado. La guerra les había parado en el tiempo y el espacio. Todo escritor se alimenta de su época y ellos se habían quedado sin época.

No cabe sino maldecir una vez más a la guerra y a quienes la trajeron, por la maldición que a su vez echaron sobre España y su cultura. El Exilio no fue fértil ni innovador. Pero el 27, berroqueño de grandes poetas, siguió a salvo, incontaminado. Es, son, una España mínima y grandiosa que se salvó en el tiempo. Fuera del tiempo.

Francisco UMBRAL



PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALENCIA
AJUNTAMENT DE VALENCIA

Abono 13

3 de marzo de 2000, viernes, 20,15 horas.

Concierto Extraordinario

5 de marzo de 2000, domingo, 19,30 horas.

Johann Strauss

El Murciélagu

(versión de concierto)



Dagmar Schellenberger /Rosalinde
Jochen Kowalski /Orlowski
M^a José Riñón/Adele
José Ferrero/Alfred
Wicus Slabbert/Dr. Falke
Michael Kurz/Eisenstein
Carles López Galarza/Frank
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Andreas Mitisek, director

Venta de localidades:

A partir del 5 de febrero del 2000.
Taquillas del Palau: De 10.30 a 13.30 y de 17.30 a 21.00 horas
y Servientrada (Desde las 15.00 horas del día 5 de febrero)
Precio de las localidades: 3.000/2.000/1.500 ptas.



Para más información: Palau de la Música, Paseo de la Alameda, 30 • 46023 VALENCIA • Tel: 96 337 50 20 • Fax: 96 337 09 88 • <http://www.palauvalencia.com/>

AHORRAR SEGÚN OTROS OPERADORES:

Ahorrar es **reducir los precios.**

AHORRAR SEGÚN TELEFÓNICA:

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

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

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

Telefonica
EMPRESAS