

EL CULTURAL

12-18 de marzo de 2000

LOS CREADORES DENUNCIAN LA CRISIS

LA AGONÍA DEL COMIC ESPAÑOL

Agotada la primera edición
La segunda está ya a la venta

PLAZA  JANÉS

LUIS MARÍA ANSON

ANTOLOGÍA
de las
MEJORES POESÍAS
de
Amor
en
LENGUA ESPAÑOLA

PLAZA  JANÉS

LIBRO
DEL MES
1800 ptas
PRECIO
ESPECIAL

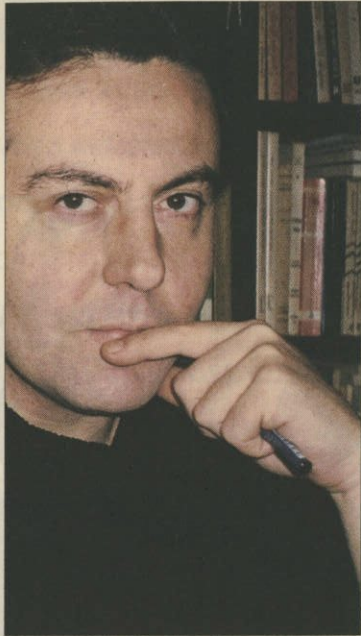
El amor es
como el fuego,
que si no se comunica
se apaga.

PROVERBIO

LOS LIBROS MEMORABLES Y EL OLVIDO

Por alguna razón que resultaría difícil precisar, los humanos solemos estar continuamente dispuestos a sostener no sólo opiniones sostenibles, sino incluso sospechas que no se tienen en pie de puro raquitismo metafísico. Para no ser menos que el resto de los humanos, me atrevería a sostener en público la sospecha de que los libros memorables no pueden recordarse.

Si alguien dice que recuerda un libro memorable, está cayendo, de entrada, en los abismos de la tautología, y a nadie le gusta caer tan bajo. A fin de cuentas, lo meritorio sería que alguien confesase que recuerda minuciosamente libros indignos de ser recordados y que, en cambio, ha olvidado por completo todos los libros memorables que ha leído a lo largo de su vida. (Incluso podría montar un circo para exhibir esa habilidad.) Yo mismo creo haber leído algunos libros memorables, pero no recuerdo ahora por qué lo eran, circunstancia que no me impide reconocer que se trataba de libros aceptablemente memorables; es decir, de libros hechos para el olvido, razón por la cual exigen una relectura. Como los libros memorables se olvidan enseguida, tenemos que volver a leerlos cada cierto tiempo, porque de ellos nos queda a lo sumo la visión vertiginosa de un fantasma de hermosas piernas, por así decirlo. Creo recordar, por ejemplo, que en los poemas de Baudelaire aparecen algunos gatos, gatos elásticos y diabólicos, y que una lánguida hechicera que arrastra su falda es comparada con un navío que se aleja. Creo recordar que, hacia el final de *La Cartuja de Parma*, Fabricio del Dongo sobrelleva ya su pasión de juventud como la bola de hierro de un condenado, con esas melancolías paradójicas que atormentan a los



veteranos detractores del sexto mandamiento. En cierto poema de Pessoa, una muchacha mira pasar un Chevrolet que se dirige a Sintra y piensa que dentro de él va un príncipe, me parece. Si la memoria no me falla, Nabokov se refiere a Lolita Haze (Lo, Lola, Dolly, Dolores), o no sé si a una putilla adolescente y parisina, como "nínfula delincuente"; si la memoria no me falla, Humbert Humbert se define a sí mismo como "un oscuro pozo de monstruos" y, en algún momento, habla del "intenso sabor a infierno" que le deja no sé si la visión de una niña patinadora en el parque o la del sobaco de una pelirroja en el metro.

Los libros memorables no pueden ser memorables, aunque nunca podamos olvidarnos de ellos. Los libros se parecen demasiado a la esencia de la vida porque no se parecen casi nada a la mecánica de la vida, y en ellos no solemos buscar la rosa con espinas de nuestra cotidianidad, sino la exótica rosa de papel de la ficción, esa rosa artesanal que elabora en su caverna platónica un individuo (generalmente con gafas) que intenta ganarse la vida me-

Los libros memorables son libros que por fortuna se olvidan, de modo que siempre podemos volver a ellos como quien llega por vez primera a una ciudad de la que sólo ha visto tarjetas postales

dante la invención de unos arquetipos que sean capaces de sufrir, de amar hasta más allá de la muerte, de transformarse en espectros vengativos o de buscar obsesivamente, por mares infecundos o por valles neblinosos, un vellocino o un grial. Ojalá ande yo confundido, pero creo que la mente humana no está del todo capacitada para convertir en memorable una ficción... aunque sí para algo tal vez más grave: para confundir la ficción con la realidad —como le ocurrió, sin ir más lejos, al desdichado hidalgo de la Mancha, lector autista y lírico de las aventuras caballerescas de unos monigotes.

Los libros memorables no siempre son los mejores libros. Yo, por ejemplo, nunca podré olvidar, por mucho que viva, aquel libro de versos que me dio a leer, siendo yo adolescente, un poeta municipal y desgarrado. (Sus versos iniciales eran los siguientes: "Oh Dios, oh Dios, / ¿por qué los demás hombres no sufren como yo?"). Sin embargo, no logro recordar cuál era el color exacto de ese cielo que describe Albert Samain en un poema no diría yo que estrictamente memorable, pero sí que bastante más memorable que el brotado del demiurgo pasional de mi paisano.

Los libros memorables son libros que por fortuna se olvidan, de modo que siempre podemos volver a ellos como quien llega por

vez primera a una ciudad de la que sólo ha visto algunas tarjetas postales: con una vaga sensación de familiaridad y con una nítida sensación de sorpresa. De los libros nos queda lo que nos queda en los dedos cuando atrapamos una mariposa. Los libros leídos se recuerdan como se recuerdan los cuerpos amados o el frescor de las aguas del mar: con la impresión de haber sido dueños de un espejismo que se manifestó en el pasado.

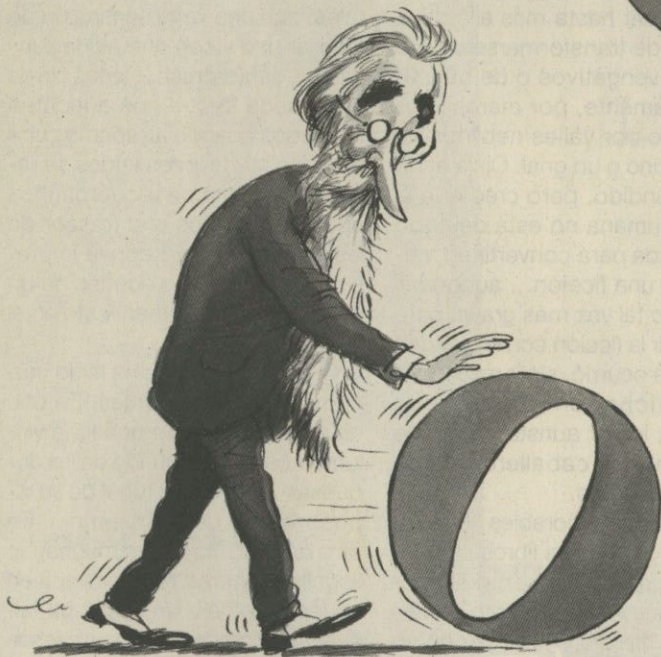
Creo recordar que he leído muchos libros memorables. En uno de esos libros, un muchacho vislumbraba el gran mundo de las duquesas a través del túnel de su hipocóndria y de su insomnio. En otro de esos libros, un muchacho llegaba a Nueva York, entraba en un local de baile y procuraba falsear su edad para que le sirviesen alcohol. En otro, alguien contaba, con una asepsia de forense, la descomposición amorosa de unos personajes, similar a la descomposición de una fruta mordida. Recuerdo a tipos que navegaban tras una ballena blanca y a tipos que navegaban en busca de un tal Kurtz.

No sé, debo de haber leído muchos libros memorables, porque, ahora que lo pienso, estoy deseando olvidarlos del todo para ser de nuevo feliz, inigualablemente feliz, entre sus páginas.

Felipe BENÍTEZ REYES

Más Teatro en el

2000



Otro milenio a escena



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Ajuntament  de Barcelona

Institut de
cultura.



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

PORTADA: DIBUJO DE PEP BROCAL. PRIMERA PALABRA, POR FELIPE BENÍTEZ REYES **3**

LETRAS HENRY KAMEN: FELIPE **9** JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS:

CANTOS A ROSA **11** EDUARDO MENDICUTTI: EL BESO DEL COSACO **13** RAFAEL

PÉREZ ESTRADA: LA EXTRANJERA **15** LOS JÓVENES CREADORES DENUNCIAN LA

AGONÍA DEL CÓMIC **16-19** RESCATE EN EL TIEMPO, DE MICHAEL CRICHTON **20-**

22 M^a LUISA BURGUERA: EDGAR NEVILLE **25** ÚLTIMA PALABRA: COLOMA

FERNÁNDEZ ARMERO **28** **ARTE** TÀPIES, DESDE DENTRO **30-32** LOS

INTERROGANTES DEL MODERNISMO **34-35** MARÍA GÓMEZ **37** GIACOMETTI, EL

OBJETO INVISIBLE **38-39** ALECHINSKY **40** SOLEDAD SEVILLA **41** "PAISAJE

CATALÁN", DE MIRÓ, POR VICTORIA COMBALÍA **42-43** ARTISTAS EN PIE DE

GUERRA **44-47** LUIS MOYA, CONSTRUCTOR SIN TIEMPO **48** **TEATRO**

LO ÚLTIMO DE RAMÓN OLLER Y SU COMPAÑÍA METROS **50-51** ENTREVISTA CON

CALIXTO BIEITO **52-53** ALTERNATIVAS: "QFWFO, UNA HISTORIA DEL UNIVERSO" **54-**

55 CITAS Y RESEÑAS **56** **CINE** WIM WENDERS. "THE MILLION DOLAR

HOTEL" **58-59** "EL FIN DEL ROMANCE", DE NEIL JORDAN. UNA PASIÓN

IRREVERENTE **60-61** CORTOMETRAJES. "EL FIGURANTE", DE RÓMULO

AGUILLAUME **62-63** "CARY GRANT. LA ELEGANCIA NATURAL", DE EDWARD

ROSS **64** **MÚSICA** CHERYL STUDER EN SANTIAGO **66** EL REGRESO DE

ZUBIN MEHTA **67** "LOHENGRIN" EN EL LICEO **68-69** ENTREVISTA A MISCHA

MAISKY **70-72** DISCOS **73** RADIO Y TV **74** **CIENCIA** ÚLTIMOS

DESCUBRIMIENTOS EN TERAPIAS GÉNICAS: TRATAMIENTO Y DIAGNÓSTICO **76-**

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

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

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

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

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

Ilustración

Julián Grau Santos

Criticos

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

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

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

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

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

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

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

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

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



PRIMEROS TRAMOS DE
SU ÚLTIMA AVENTURA

CRICHTON

EL REY DEL BESTSELLER
REGRESA AL FUTURO

HENRY KAMEN
REINVENTA A FELIPE V

EL BESO DEL COSACO,
DE EDUARDO MEDICUTTI

ELENA SEIBERT

LETRAS

Henry Kamen: Felipe V **9** José Antonio Muñoz Rojas: Cantos a Rosa **11** Eduardo Mendicutti: El beso del cosaco **13** El cómic en peligro **16-19** Rescate en el tiempo, de Michael Crichton **20-22** M^a Luisa Burguera: Edgar Neville **25** Última palabra: Coloma Fernández Armero **28**

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS
1 El amante lesbiano	José Luis Sampedro	.Plaza & Janés	1	5
2 Veronika decide morir	Paulo Coelho	.Planeta	-	3
3 El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	.Destino	4	4
4 El último judío	Noah Gordon	.Ediciones B	2	18
5 El príncipe Siddharta	F. Parazzoli/P. Chendi	.Grijalbo Mondadori	-	1
6 Melocotones helados	Espido Freire	.Planeta	3	15
7 Carlota Fainberg	Antonio Muñoz Molina	.Alfaguara	5	10
8 La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	.Alfaguara	-	1
9 Hannibal	Thomas Harris	.Grijalbo Mondadori	6	16
10 La agonía del dragón	Juan Luis Cebrián	.Alfaguara	10	2

NO FICCIÓN

1 El negocio de la libertad	Jesús Cacho	.Foca	1	9
2 Presidentes	Victoria Prego	.Plaza & Janés	6	4
3 Carlos V, el Cesar y el Hombre	Manule Fernández Álvarez	.Espasa Calpe	2	11
4 Diga 33. Anecdotario médico	J. Ignacio Arana	.Espasa Calpe	-	1
5 Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	.Anagrama	4	9
6 Desde el banquillo	Javier Gómez de Liaño	.Temas de hoy	-	1
7 Los nuestros	Federico Jiménez Losantos	.Planeta	5	21
8 Lo es	Frank McCourt	.Maeva	3	16
9 Curro Romero, la esencia	Antonio Burgos	.Planeta	-	1
10 Franco. 25 años después	José María Carrascal	.Espasa Calpe	9	2

BOLSILLO

1 Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	.Maeva	1	24
2 Los pilares de la tierra	Ken Follet	.Plaza & Janés	3	24
3 La Milla Verde	Stephen King	.Plaza & Janés	10	2
4 El ocho	Katherine Neville	.Ediciones B	2	23
5 El círculo mágico	Katherine Neville	.Ediciones B	9	8
6 El Club Dumas	Arturo Pérez Reverte	.Alfaguara	8	21
7 El diario de Bridget Jones	Helen Fielding	.Lumen	5	23
8 ¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	.Alfaguara	7	22
9 El tambor de hojalata	Günter Grass	.Alfaguara	4	20
10 Donde el corazón te lleve	Susanna Tamaro	.Booket	6	20

POESÍA

1 Cuaderno de Nueva York	José Hierro	.Hiperión	1	24
2 La melancólica muerte del chico...	Tim Burton	.Anagrama	2	3
3 Rincón de haikus	Mario Benedetti	.Visor	3	11
4 Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	.Hiperión	4	24
5 Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	.Visor	5	13
6 Vida	José Hierro	.Aguilar	-	7
7 Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	.Plaza & Janés	8	12
8 Poesía amatoria	José Caballero Bonald	.Renacimiento	6	13
9 Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	.Sial	9	22
10 Poemas inéditos	Torcuato Luca de Tena	.Planeta	-	1

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

1 Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	.Aguilar	1	19
2 Ortografía de la lengua española	R.A.E.	.Espasa Calpe	2	22
3 Comida amiga	Mª José Roselló	.Plaza & Janés	3	14
4 1080 recetas de cocina	Simone Ortega	.Alianza	6	14
5 El puchero de las monjas	Sor María Isabel	.Martínez Roca	4	15
6 Duérmeme niño	Estivill/De Bejar	.Plaza & Janés	5	21
7 Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	.Plaza & Janés	8	10
8 Mapa oficial de carreteras...	VV.AA.	.Ministerio de Fomento	-	1
9 Comida sana	Roselló/Torreiglesias	.Plaza & Janés	9	10
10 Saber amar	Octavio Aceves	.Martínez Roca	7	2

Librerías consultadas

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

ARGENTINA

- 1 El caballero de la armadura... Robert Fischer (Obelisco)
- 2 Alexandros Valerio Manfredi (Grijalbo)
- 3 El alquimista Paulo Coelho (Planeta)
- 4 Menem, la vida privada Olga Wornat (Planeta)
- 5 Por la libre Gabriel García Márquez (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

- 1 Gap Creek Robert Morgan (Algonquin)
- 2 The Lion's Game Nelson DeMille (Warner)
- 3 Sick Puppy Carl Hiaasen (Scholastic)
- 4 Tuesdays with Morrie Mitch Albom (Doubleday)
- 5 Who Moved My Cheese? Spencer Johnson (Putnam)

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 The Brethren John Grisham (Century)
- 2 Marrying the Mistress Joanna Trollope (Bloomsbury)
- 3 Set in Darkness Ian Rankin (Orion)
- 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)

FELIPE V. EL REY QUE REINÓ DOS VECES

HENRY KAMEN

Temas de Hoy. Madrid, 2000. 319 páginas, 3.200 pesetas

Las conmemoraciones centenarias están revitalizando (si es que alguna vez ha llegado a decaer) el gusto por la historia biográfica. Azares cronológicos hacen coincidir en este año que corre el quinto centenario del nacimiento de Carlos V y el tercero del advenimiento al trono de España de Felipe V, y con él la nueva dinastía. La primera efemérides está siendo objeto de adecuada atención; la segunda parece más que opacada por la dimensión europea y grandiosa de la primera y además, a buen seguro, por el prudente deseo de no alimentar los agravios que ciertas interpretaciones de las medidas reordenadoras del gobierno de la Corona de Aragón adoptadas al comienzo de aquel reinado suelen abrigar.

Si estas evocaciones de aniversarios han de tener algún valor, el más estimable sería el de someter a revisión las interpretaciones establecidas, y el libro de Kamen contribuirá, sin duda, a que así sea respecto a Felipe V y su época.

Hay muchas analogías formales entre Carlos V (Gante, 1500-Yuste, Cáceres, 1558) y Felipe V (París, 1683-Madrid, 1746) y quizá por ello son más patentes las diferencias entre ellos. Ambos llegaron a España a ocupar el trono ya vencida la adolescencia y como extranjeros rodeados de extranjeros; pero mientras Carlos se españolizó rápidamente, Felipe no dejó de ser nunca francés: el francés fue su lengua habitual y Francia y su corona estuvieron siempre en sus miras.

Ambos se compenetraron a fondo con sus esposas y fueron de los pocos monarcas en cuya vida conyugal tuvo más peso el amor que la razón de Estado; pero nadie hubiera podido decir jamás que a Carlos V le dominara o influyera la emperatriz Isabel de Portugal como a Felipe María Luisa de Saboya primero e Isabel de Farnesio después.

Ambos encontraron llevadera y

Si las evocaciones de aniversarios han de tener algún valor, el más estimable sería el de someter a revisión las interpretaciones establecidas, y el libro de Kamen contribuirá, sin duda, a que así sea respecto a Felipe V y su época

atractiva la vida militar, pero Felipe estuvo muy lejos de la reputación de su antecesor en este terreno. Ambos abdicaron, pero Felipe lo haría sólo transitoriamente y no por suponer ya acabada su obra, sino por la debilidad temperamental que marcó su vida. Puede que lo que más les igualara fuera la glotonería.

Henry Kamen, que conoce bien la historia española en la transición del siglo XVII al siglo XVIII y ha dado buena muestra de su pericia en el cultivo de la biografía, ofrece una interpretación original y atractiva del primer Borbón español y de lo sustancial de su época.

Hay, quizá, cierto desequilibrio en su planteamiento: las dos primeras décadas del reinado su-

ponen más de la mitad de la extensión del libro y si bien es cierto que aquellos fueron años muy densos, con la Guerra de Sucesión y sus repercusiones políticas cifradas en los decretos de Nueva Planta, es también claro que su mejor conocimiento de aquel período le permite una minuciosidad en la información y una penetración en los análisis que no iguala al tratar los acontecimientos posteriores a 1720.

Su interpretación de las innovaciones políticas y administrativas en Aragón, Cataluña y Valencia, pero también en la Corona de Castilla, responde a la ponderación de criterio que nace de la buena documentación, y tanto su análisis de la abolición de los fueros como la interpreta-

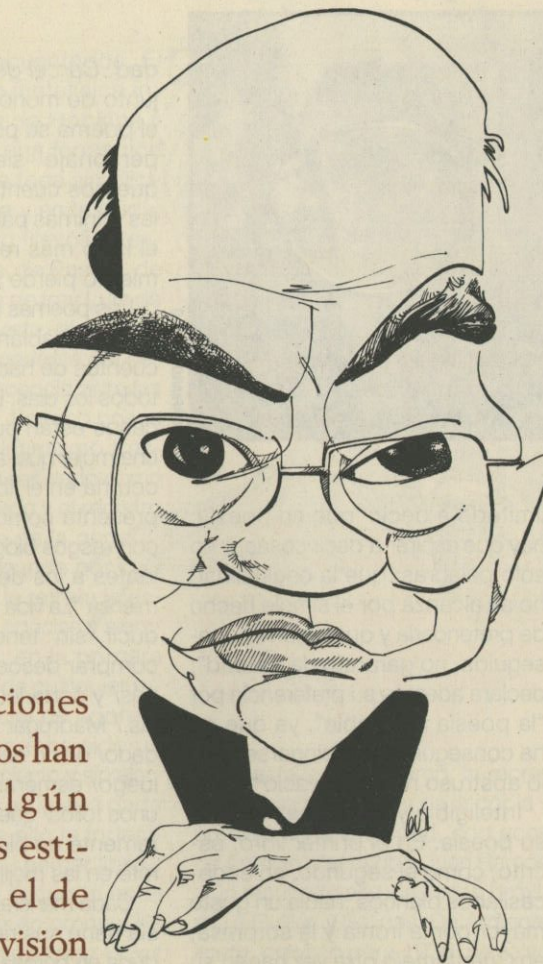
ción de la guerra y en especial su epílogo catalán, contrariarán a los cultivadores de tópicos. Algo similar cabe decir de su modo de ver los nuevos usos políticos introducidos.

Asumiendo recientes teorías sobre el significado del absolutismo monárquico, Henry Kamen ve el caso español como un "Estado de poder" o *Machtstaat* poco sólido por su carencia de una efectiva teoría sobre el poder del Estado y la falta de una centralización efectiva. Convendrá, desde ahora, leer estas páginas de Kamen cuando se quiera hablar de "centralismo borbónico".

En cualquier caso, el interés de *Felipe V. El rey que reinó dos veces* está más en el personaje que en la circunstancia. Con cautela y ciertas limitaciones metodológicas, se adentra Kamen en el terreno de la psicohistoria. Resulta inevitable con un monarca a quien su abuelo y tutores consideraron timorato y poco capaz, que pasó muchos días de su vida recluido en la cama con profundos episodios depresivos, que recibía a embajadores y cortesanos en paños menores, que pasó largas etapas de su existencia resueltamente apartado de todo hábito higiénico, que hablaba solo y que manifestó una compulsiva necesidad de apoyo emocional que sus esposas supieron darle.

Para Kamen, Felipe V sufrió una afección "neurobiológica" severa, un desorden bipolar que hacía alternar fases de euforia e hiperactividad con otras de profunda postración depresiva, y, en una interpretación muy sugestiva, vincula a esta patología, descartando resueltamente cualquier otra explicación, su insólita abdicación de 1724: un reflejo de sus pulsiones autodestructivas, una especie de suicidio profesional y simbólico. Con casos como éste, qué poco cuesta entender que la biografía histórica está viviendo tiempos tan felices.

Demetrio CASTRO



CUÉNTAMELO OTRA VEZ

AMALIA BAUTISTA

La Veleta. Granada, 1999. 54 páginas



V. MARIANO FRANCO

No es Amalia Bautista una escritora que se prodigue. Nacida en Madrid, en 1962, publica su primer libro, *Cárcel de amor*, en 1988. Más de una década ha tardado en publicar el segundo, *Cuéntame lo otra vez*. Ambos son de muy corta extensión: una treintena de poemas breves. No ha necesitado más para convertirse en una de esas voces que, sin aspirar al estrellato, destacan del coro y se nos quedan para siempre en la memoria.

Poco aficionada a las formulaciones teóricas, Bautista, cuando le han solicitado su poética, se ha

limitado a decir "que en poesía, hay que aspirar a decir cosas, y no sólo palabras; que la originalidad no se alcanza por el simple hecho de pretenderla y que, una vez conseguida, no garantiza la calidad"; declara además su preferencia por "la poesía inteligible", ya que no ha conseguido emocionarse "con lo abstruso ni con lo vacío".

Inteligible y misteriosa resulta su poesía. En el primer libro, escrito, como el segundo, en endecasílabos blancos, había un gusto mayor por la ironía y la sorpresa; en *Cuéntame lo otra vez* hacen su entrada la ternura y la cotidiani-

dad. *Cárcel de amor* es un conjunto de monólogos dramáticos: el poema se pone en boca de un personaje —siempre una mujer— que nos cuenta una historia con las mínimas palabras posibles. En el libro más reciente el procedimiento pierde su exclusividad.

Los poemas de *Cuéntame lo otra vez* nos hablan del mundo de los cuentos de hadas y del mundo de todos los días. En la mayoría de los casos están puestos en boca de una mujer que, al contrario de lo que ocurría en el libro anterior, se nos presenta como esposa y madre, con rasgos biográficos muy semejantes a los de la autora. Así comienza "La vida responsable": "Conducir sin tener un accidente,/ comprar desodorante y macarrones/ y cortarles las uñas a mis hijas./ Madrugar otra vez, tener cuidado/ de no decir inconveniencias, luego/ esmerarme en la prosa de unos folios/ que me importan exactamente un bledo/ y darme colorete en las mejillas".

Cada manera de entender la poesía tiene sus riesgos. Bautista no duda en bordear la obviedad y la falacia patética, en reducir el poema

a unas pocas palabras esenciales: "Al cabo, son poquísimas las cosas/ que de verdad importan en la vida:/ poder querer a alguien, que nos quieran/ y no morir después que nuestros hijos". Pero casi siempre se salva al añadir fantasía y humor y un toque de extrañeza.

"Me asomé a la ventana del infierno/ y no vi nada que me horrorizara", comienza uno de los poemas. "Me pareció un lugar como cualquiera", continúa. Esta poesía aparentemente simple, llena de buenas intenciones, de maternal ternura (inolvidable el poema "Los pies"), sabe que cualquier instante puede convertirse en una antesala del infierno, que el único cuento que no nos cansamos de escuchar, el de la felicidad, no es más que un cuento.

Basta un puñado de versos para salvar a un poeta. Bautista no necesita más que diez o veinte endecasílabos, y el lenguaje de todos los días, para contarnos una historia que nos habla del mundo de todos los días y de un mágico trasmundo amenazante, igualmente cotidiano e igualmente misterioso.

José Luis GARCÍA MARTÍN

PREMIOS TIFLOS. ANTOLOGÍA (1994-1996)

VARIOS AUTORES

ONCE. Madrid, 2000. 103 páginas, 520 pesetas

Desde 1986 la ONCE organiza, ininterrumpidamente, estos premios Tiflos para escritores ciegos, deliberados por una larga lista de personalidades del más alto prestigio académico y literario, que avalan la calidad que se demuestra en la antología, y que nos ofrece un panorama, tanto español como hispanoamericano, notable y merecedor de una mayor repercusión en nuestras letras, pues nuestro desconocimiento forma un sistema cerrado que, de alguna manera debemos abrir.

Comienza esta antología con los premiados de 1994. Samuel Serrano, poeta colombiano, plasma en

los poemas de este libro una gran sensualidad, la presencia de la naturaleza evocada y sentida, con un matiz elegíaco que, aunque suprimiendo la anécdota motivadora del poema, nos ofrece los elementos imprescindibles para producir la emoción que el poeta invoca en sus versos. Continúa con la poetisa Juliana Zurro, de voz más barroca en su clasicismo, recordando al hombre amado desde su infancia, en ese "bosque de ausencias", en "La caída de la tarde". Cristóbal Ortiz Merelo comienza con un poema elegíaco en el que recuerda a su padre, para continuar con otros versos que remiten a la memoria y al paso del

tiempo, ya sea de una manera más directa, o alegóricamente, a través del largo poema "La vieja encina".

En 1995 figura Antonio Márquez Fernández, con unos sonetos religiosos, muy enraizados en la tradición de Lope y Quevedo, y de notable maestría formal. Continúa Margarita Inés Vadell, poetisa argentina que centra sus poemas en tonos más intimistas, pero de claras alusiones éticas. Nuria del Saz Gaitán sigue una línea también reflexiva, más ligada a raíces modernistas.

En la convocatoria de 1996 fueron galardonados José Mas Sancho, de claras raíces alexandrinas en sus versos y de la mejor van-

guardia española, de gran poder evocador en sus metáforas. Pedro Rosell Vera, escritor argentino, quien resalta el sentido del tacto en sus versos, al hablar de su discapacidad, y que retoma la tradición del Dante y de lo oscuro como *leitmotiv* en los poemas aquí seleccionados, marcados por un hondo sentimiento sobre la esencia del ser humano.

Juan Colino Toledo, en cambio, se centra en una lírica directamente amorosa, deudora de la tradición métrica y de reflexión sobre la palabra y la presencia de la naturaleza.

Beatriz HERNANZ

CANTOS A ROSA

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

Pre-Textos. Valencia, 1999. 76 páginas, 1.750 pesetas

El poeta antequerano José Antonio Muñoz Rojas nació en 1909, el mismo año que Leopoldo Panero y José Herrera Petere, uno antes que Miguel Hernández y Luis Rosales. La periodización al uso lo sitúa por lo tanto en la llamada "generación del 36", rótulo aceptable mientras se entienda inicialmente, con respecto al 27, como una continuidad con matices y marcada ante todo por la superación del rupturismo vanguardista. Como un compañero algo más joven convivió Muñoz Rojas con el grupo andaluz del 27; colaboró en las revistas *Cruz y Raya* y *Mediodía*, y en el homenaje intergeneracional a Neruda de 1935. Muñoz Rojas es un poeta de extensas lecturas, seleccionadas en función del criterio que confiere tanto a su escritura como a su personalidad y su trato el sello de sobriedad y elegancia contenida que lo distingue. Jorge Manrique, por acertar en la diana del pensamiento y la emoción con el mínimo de medios; San Juan, por la aparente sencillez de lo denso, tanto como Garcilaso o Gutierre de Cetina; ese segundo Renacimiento aún no entregado al Barroco en fray Luis de León. Fernando de Herrera o Pedro Espinosa; el Bécquer más comedido y contenido, el de las emociones más insinuadas que ostentadas; Antonio Machado, Unamuno, el Juan Ramón de la poesía desnuda cazadora de esencias. A esa tradición hispánica, en la que desentonan cuantos han engrasado el perfil o recargado el acento, se unen otros dos ingre-

dientes menos frecuentados. El primero, la poesía metafísica inglesa del XVII y la de Hopkins y Eliot; el segundo, una formación religiosa alejada de toda simplicidad, en la creencia y en la duda, por un fundamento filosófico extraído de la mística, de Pascal, de Maritain y creo que de fray Luis de Granada, en lo que este último tiene de involuntario precedente del deísmo en su complacencia ante las gracias del mundo. Por eso posee Muñoz Rojas ese intimismo trascendente que se ha señalado como el rasgo más acusado y el registro de mayor hondura de la generación del 36 —empezando por Luis Rosales—; por eso lo retrata la espiritualidad serena, concisa y siempre recatada que, en la primera posguerra, lo alejó de cualquier radicalismo existencial de ágora o de sacristía. Siempre ha sido un poeta sin apresuramiento y sin alarde, de obra corta y en buena parte inédita. Uniendo a ello la indecisión ecléctica de su primer libro y la destrucción del segundo en el momento de entrar en prensa, ha sido tradicionalmente Muñoz Rojas una de esas almas de Garibay de nuestra literatura de este siglo, en espera de la comprensión y la situación que le negaban, como a tantos otros, la brocha gorda y la rutina. Al reunir y editar su obra poética en 1989 dio el primer paso Cristóbal Cuevas, siempre acertado en sus llamadas de atención y sus proyectos de rescate.

Versos del retorno (1929) sintetizaba la captación de la sensación instantánea y la reflexión aforística

en la estela del Purismo, la recreación neopopularista de la copla y un dejo de religiosidad, con ecos de Antonio Machado y Juan Ramón y un resultado en ocasiones próximo a Guillén y Salinas. De *Ardiente jinete*, previsto para 1936, se salvó una primera parte que revelaba el avance en la conquista del lenguaje conversacional y de la sencillez garcilasiana ante el amor. Unos *Cuentos surrealistas*, publicados tardíamente en 1979, completan la primera época del poeta. La segunda se inicia con las *Canciones* escritas entre 1933 y 1940, poemas bien logrados en su intimismo recoleto y en el reposo del endecasílabo blanco, animados por un leve conceptismo heredado de ese Renacimiento tardío tan grato a Muñoz Rojas. Siguió *Sonetos de amor por un autor indiferente*, *Abril del alma*, *Cancionero de la casería* y la serie en prosa *Las cosas del campo*, hasta llegar a los *Cantos a Rosa* de 1954, cuya versión aumentada se publica ahora. El libro exalta a la mujer rodeada de un aura de alegría que aniña al enamorado y suspende la amenaza de caducidad que pesa sobre todo lo vivo, y es norte de un amor ascensional que revela la belleza del mundo natural y sella su alianza con la otra

Captar, expresar y así conservar las iluminaciones sensoriales es el arte que la obra de Muñoz Rojas ha ido perfeccionando libro a libro

gran revelación que es la escritura, dotándola de la proximidad coloquial que convierte a veces el poema en un diálogo o le permite decir "estoy calado hasta los huesos en tu amor" y "tengo un corazón que necesita/la mínima embriaguez para ir tirando", sin perder su fundamento petrarquista. Esta nueva versión añade diecinueve poemas, introduce cambios en la puntuación, correcciones en páginas 16, 19, 20, 22 y 32 y una errata que estropea el verso primero del poema de página 40.

Captar, expresar y así conservar las iluminaciones sensoriales es el arte que la obra de Muñoz Rojas ha ido perfeccionando libro a libro: el olor a jazmín, el resplandor de las brasas o el piar de los pájaros se convierten así en detonadores de la memoria, en la madurez de una de sus últimas colecciones, *Oscuridad adentro*, donde se asigna al poeta la misión de contemplar lo efímero para enseñar al lector a conocerse a sí mismo. Vicente Aleixandre, al retratar a Muñoz Rojas en *Los encuentros*, distinguió en su mirada el brillo doble de la caridad y el conocimiento. En ninguna de sus páginas falta.

Guillermo CARNERO

ROSA, MI ROSA

Rosa, mi Rosa, te dijera ausente
algunas veces sin haberte ido
¿Quién con paso se queda? ¿Qué se queda?
¿Nada se queda, Rosa, estos hermosos
ponientes de septiembre? Huele a gloria
el campo con la lluvia. Sabe a vida
pasear con el fresco en el silencio
que hace la tarde mientras pasa lenta,
mientras pasa la tarde y los palomos
en un revuelo raudo se recoge.

EL HOMBRE INDIGNO

ANTONIO RABINAD

Alba. Barcelona, 1999. 406 páginas, 2.500 pesetas

QUÉ LEER

NÚMERO 42

500 pesetas

"Soy y siempre seré un *outsider* literario", dice con su punta de orgullo Antonio Rabinad en las últimas páginas de *El hombre indigno*, una autobiografía parcial que va de su nacimiento en 1927 hasta 1956. Tiene razón. Publicó su primer cuento en 1948 y, desde entonces, ha dado regularmente libros que corren parejos con la trayectoria de los escritores del medio siglo, con algunos de los cuales, los Goytisolo o Matute, mantuvo amistad juvenil. Sin embargo, ha quedado fuera de este grupo porque, aunque comparte con él una semejante visión crítica de la realidad española, nunca se atuvo al enfoque objetivista preconizado por el realismo social. Al revés, sus páginas se contaminan de una tumultuosa subjetividad realzada por contenidos vivenciales directos y, por si fuera poco, por una prosa nada funcional.

Esos libros se han ido agregando como cuentas sueltas de una heptalogía incompleta, titulada *Un reino de ladrillo*. El fuerte peso de la memoria personal en los libros de la serie explica que ahora, casi como llevado por un impulso interno de su propia escritura, desembogue, sin salirse de la saga, en una narración de expreso memorialismo, libre de contenidos novelescos, aunque no imaginativos. Porque lo que en el fondo hace Rabinad es imaginar en clave cordial (emocional) su propia trayectoria como "hombre indigno". Con ello traza mediante pinceladas no poco expresionistas el retrato moral de uno de aquellos niños de la guerra, sacudidos por la violencia de la lucha y por la miseria de la postguerra. Todo eso lo hace, podríamos decir, siguiendo la pista de los "universales del sentimiento", por explicarlo con palabras de Machado, a quien cita repetidas veces.

El título, que no me parece muy acertado, precisa una explicación. Lo de indigno se debe no a que el hombre retratado carezca de dignidad, o sea un pillito, o haya caído en alguna de las mezquinda-

des propiciadas por tiempos de cruda amoralidad. Lo llama -o se llama- de tal modo por su sentimiento de no compartir el código de valores comunes de una sociedad pragmática, cínica y pobre. Esa postura no se debe a heroísmos ni a rebeldía ideológica, sino a un notarse aquí también, en la vida corriente, un *outsider*. El muchacho y el adulto andan un tan-



recuerdo en secuencias discontinuas de gran expresividad gracias en parte al talante creativo de la prosa. Esos a modo de mojones van iluminando parcelas significativas del camino de una vida. El recorrido total acoge una experiencia variada del dolor, matizado por alguna promesa como el descubrimiento de la mujer y por una sola feliz realidad, el ensimismamiento en la lectura.

Como crónica, *El hombre indigno* alcanza el sentido de un duro alegato. Tal vez el *leitmotiv* del relato sea la violencia física o moral: el asesinato del padre quizá por anarquistas, el abandono de la madre por los amigos del marido, el guardia que abofetea a un pobre, o la explosión del joven Rabinad ante el burócrata que quiere venderle un hueco en Cuelgamuros para enterrar al padre, en una escena concentrada, de intensidad conmovedora. La

Es una narración de aprendizaje hecha con un sujeto real y enmarcada en una época precisa. De ahí su simultáneo valor de crónica viva. No es su fidelidad documental un mérito principal

to como atolondrados entre necesidades materiales, miedos de incierto origen, trabajos rutinarios y, en fin, un vivir sin entender muy bien el misterioso destino de la especie.

Estamos, pues, ante una narración de aprendizaje hecha con un sujeto real y enmarcada en una época precisa. De ahí su simultáneo valor de crónica viva. Pero no es su fidelidad documental -apoyada por noticias del momento que encabezan algunos apartados- un mérito principal. Su acierto está en el modo de recrear la experiencia privada del escritor. Rabinad dispone una fragmentación del

emocionalidad es justo el registro general desde el que se enfocan esos y otros sucesos. Por eso sus recuerdos tienen un efecto comunicativo grande, sin perder nada de fuerza revulsiva. Por ese camino se llega a un final un tanto visionario donde se cifra un sentido general del mundo muy pesimista, al borde mismo del radicalismo nihilista. De todas maneras, tal juicio surge de una visión posterior, del presente de la escritura, por lo que Rabinad está obligado a proseguir sus recuerdos hasta enlazar 1956 con ahora mismo.

Santos SANZ VILLANUEVA

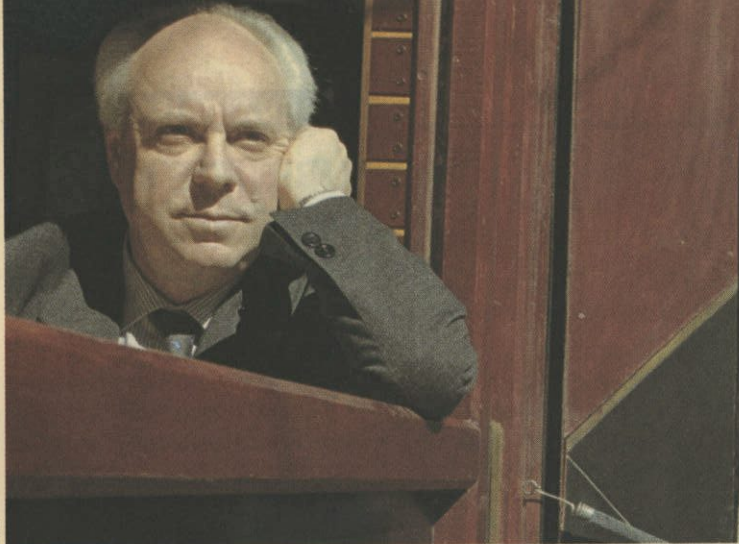
La última novela de Michael Crichton, *Rescate en el tiempo* (1999-1357), dará mucho de que hablar. La industria cinematográfica debe estar frotándose las manos ante la aventura de un grupo de científicos que viajan al pasado para verse involucrados en una sangrienta guerra. Un extenso reportaje que arranca en la época universitaria del autor ahonda en su vida y obra. "Cada libro de Juan Goytisolo es un desafío", algo que ha tenido en cuenta "Qué leer" a la hora de trasladarse a Marrakech para averiguar las claves de su *Carajicomedia*. Tras *La tempestad del Planeta*, Juan Manuel de Prada rescata del olvido a la poetisa Ana María Martínez Sagi en *Las esquinas del aire*. En estas páginas, el escritor comenta los motivos que le llevaron a interesarse por este atípico personaje. Además, la última denuncia de Pierre Bordieu, la extraña moda de los tratados de buenas maneras y la "antibiografía" de Sánchez Ferlosio.

LATERAL

NÚMERO 63

500 pesetas

El gran protagonista de este número es el escritor y editor, Sergio Pitol. Textos de Enrique Vila-Matas y Jorge Herralde acompañan el discurso que Pitol pronunció al recibir el premio Juan Rulfo, en él denuncia "el ninguneo que durante años sufrió en su país (tuvo que ganar el premio Herralde para que se le tomara en serio) y confiesa filias y fobias varias". Al tema de portada le sigue un artículo dedicado a la correspondencia que mantuvieron Hannah Arendt y Heidegger con motivo de la "relación amorosa, que con interrupciones se extendería a lo largo de medio siglo". Cierra estas páginas el enfrentamiento de *Madera de Boj* al "espejo de la crítica" donde extractos de reseñas aparecidas en diferentes medios opinan sobre la última novela de Cela.



NOVELA

EL BESO DEL COSACO

EDUARDO MENDICUTTI

Tusquets. Barcelona, 2000. 262 páginas, 2.000 pesetas

Las narraciones de Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1948) suelen concitar una favorable acogida tanto de crítica como de lectores. Así viene sucediendo desde las novelas *El palomo cojo* (1991) y *Los novios búlgaros* (1994), que son sus obras más celebradas, hasta sus últimas entregas. Con significativa coherencia entre sus ficciones, el escritor gaditano se ha propuesto construir un territorio literario en torno a su ciudad natal en el que ocupan lugar preferente los conflictos emparentados con el acceso a la experiencia durante la niñez y la adolescencia y con las relaciones familiares y amorosas. Su tratamiento formal de estos temas se apoya en una mirada que combina el humor y el lirismo, con una prosa de cuidada elaboración estilística. Todas estas cualidades siguen presentes en la última novela de Mendicutti, tal vez la mejor de las suyas porque en ella ha conseguido redondear un texto de acreditada madurez.

El beso del cosaco desarrolla una singular crónica de familia que hunde sus raíces a finales del siglo XIX y se extiende a todo el XX, hasta octubre de 1999 en que se sitúa el presente narrativo. Lejos de toda épica y con sutiles dosis de ironía y humor, la novela da cuenta de los sucesos, sentimientos y afanes protagonizados por varias generaciones de una familia burguesa dedicada a la industria vinícola en una ciudad gaditana próxima a las marismas del Guadalquivir. Entre sus miembros abundan los personajes

extravagantes. Y en todos ha dejado huella sentimental la imagen hierática del cosaco, una libidinoso figura de caoba en tamaño natural de un aguerrido oficial al servicio de los zares. De ahí nació la leyenda familiar, causante de efectos fatales en casi todos y depositaria de anhelos insatisfechos en algunos personajes femeninos. Entre éstos sobresale Elsa, que abandonó el lugar con su amante americano para vivir en California. Transcurridos más de sesenta años, nonagenaria y en vísperas de su muerte en un lujoso geriátrico cerca de San Diego, Elsa convoca mentalmente los fantasmas de su pasado y se reúne con su hermana Magdalena, con la que se ha carteaado durante su larga separación. Este artificio queda realizado por medio de la simetría que anuda el comienzo y el final de la novela: en el capítulo primero Elsa se reúne con su familia gaditana, pero las últimas líneas la sitúan recluida en el geriátrico californiano; y en el epílogo (capítulo 15) una carta de su hija comunica la muerte de Elsa a su hermana, catorce días

Tal vez ésta sea la mejor de las novelas de Mendicutti porque en ella ha conseguido redondear un texto de acreditada madurez

más tarde, con exacta coincidencia en el número de capítulos y de días transcurridos.

Esta imaginaria recreación de una accidentada historia familiar se lleva a cabo con las libertades que permiten los omnímodos poderes del narrador omnisciente y las especiales circunstancias en que se encuentra el personaje que desencadena todo el proceso y que en su agonía llega al extremo de convocar a los muertos para una fantástica fiesta de despedida. Se suceden así recuerdos y noticias de personajes peculiares y sucesos de varia índole, desde trágicas historias de amor como la de Clara y Antonio, crímenes pasionales como el

del homosexual asesinado en una habitación de un convento de monjas, muertes de "melancolía metafísica" como la de un poeta precoz fallecido en plena adolescencia, sexualidades ambiguas como la del musculoso zángano portugués encumbrado en la familia por vía del matrimonio o el deterioro de la sensibilidad por múltiples operaciones de cirugía estética, entre otros muchos extravagantes fenómenos evocados en la postrera fiesta de despedida del mundo. La carnavalesca sucesión de recuerdos, con variaciones sobre la insatisfecha búsqueda de amor, discurre con una fluidez y una soltura acordes con la labilidad estructural de un texto pespunteado por oportunos motivos recurrentes (el mal olor del río, el olor de las papas con alcachofas, la leyenda del cosaco), de comicidad y gracia sustentadas en la ironía, la parodia y el humor (incluso humor negro, lo cual favorece el uso de expresiones sorprendentes) y escrito en una lengua de impecable factura clásica.

Ángel BASANTA



ENRIQUE VILA-MATAS

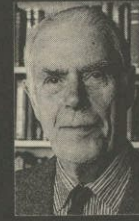
Bartleby y compañía

La obra maestra del autor de "Historia abreviada de la literatura portátil"

ANTHONY POWELL

Una danza para la música del tiempo: Primavera

Una de las grandes sagas de la literatura británica del siglo XX



ANAGRAMA

NUBLARES

ANTONIO PÉREZ HENARES

Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 271 páginas, 2.600 pesetas

Con *Nublares* comparece de nuevo en la novela el reconocido periodista Antonio Pérez Henares (Guadalajara, 1953). Con ella confirma, además de su apuesta por el género novelesco, sus dotes de narrador contumaz, inteligente y descriptivo, su inclinación hacia temas relacionados con una notable formación humanística y la capacidad de observación y de análisis social pro-

El autor confirma sus dotes de narrador inteligente y contumaz y la capacidad de análisis social propia de su experiencia periodística

avance en línea recta; sin interpolaciones ni digresiones, en manos de una tercera persona narrativa. Y que la aventura, y lo que impulsa a su héroe en medio de una naturaleza proveedora de recursos, implique la lucha de éste contra obstáculos y adversidades que ha de superar hasta alcanzar el equilibrio entre sus fuerzas y sus potencias.

En este sentido se ofrece como una novela iniciática —en la que el amor desempeña un papel fundamental— salpicada, con discreción, por moralidades y enseñanzas. Destaca en ella, sobre todo, la imaginaria recreadora de costumbres primitivas; el proceso de los rituales de aprendizaje, la trabada disposición de avatares y sucesos y, especialmente, la minucia de sus descripciones. Ahí reside también el mayor defecto: en el excesivo empeño por narrar pormenores. Eso, unido a la presencia de un tono narrativo que puede llegar a resultar monótono, perjudican el ritmo de una trama que podría considerarse ejemplar.

Cuenta la historia de un joven guerrero, orgulloso, rebelde y reacio a servir las costumbres de un clan aferrado a leyes inamovibles. Cuenta, además, la de un "Pueblo de hombres antiguos" que, en un pasado indefinido, combatía unido hasta que estalló la guerra entre ellos. Nadie sabe cuándo ni por qué empezó todo, pero desde entonces el odio y la rivalidad justifican los más irracionales métodos para cumplir con una tradición arraigada en la superchería. Aunque ésta atente contra valores individuales y colectivos. Questionarlos implica vulnerar los principios esenciales de la tribu, denunciar sus males y afrontar las consecuencias.

Ésa es la misión, el destino, del héroe protagonista de estas páginas que denuncian, en el fondo, una visión del mundo. Que salen en defensa del individuo y de lo humano.

Pilar CASTRO

LIBRO DE LOS IMBÉCILES

SALVADOR SOSTRES

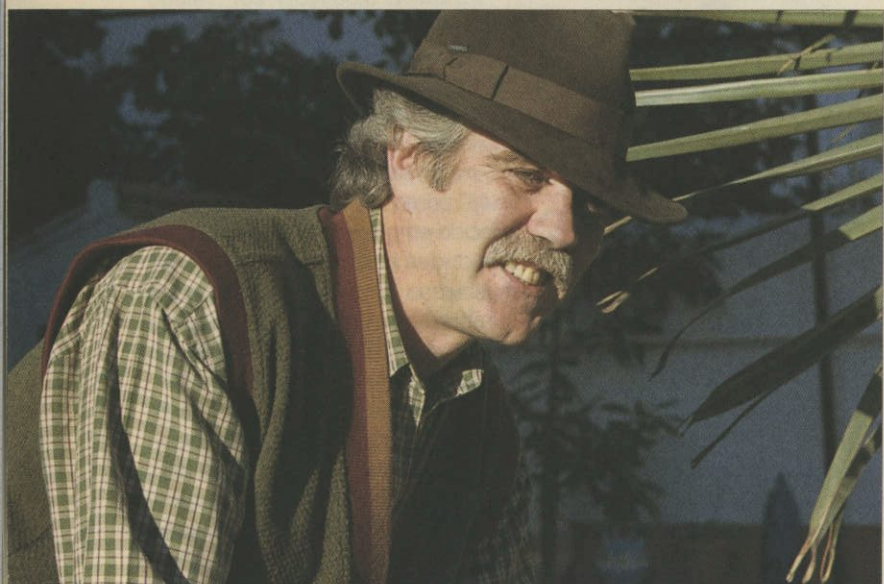
Edhasa. 183 págs., 1.800 ptas.

Ya que hace meses se sabe y que, hace sólo algunas semanas, un editor de rigor y buen gusto demostrados se atrevía a afirmar en estas mismas páginas que lo peor son algunos de sus colegas, voy a atreverme a repartir las responsabilidades de este libro. Salvador Sostres (Barcelona, 1975) debería haberlo pensado dos veces antes de publicarlo. Su editor también.

Ante todo, debo advertir que el volumen se presenta en una de las lujosas ediciones a que ya nos tiene acostumbrados Edhasa, y en una colección titulada "relatos", según proclama la portada. De lo cual se debería deducir que lo que contiene el libro son precisamente eso. Pues no. Con dos o tres excepciones más o menos discutibles, ninguno de los 26 textos puede ser considerado un cuento a no ser que se pretenda atentar contra uno de los géneros literarios que más dificultades presentan. Son, en todo caso, crónicas de una cierta modernidad servidas por un narrador que en ocasiones se confunde con el autor, mientras se empeña en hacerse el gracioso de un modo irritante a la par que nos cuenta de qué va la vida.

El autor ha antepuesto un prólogo a modo de declaración de intenciones en el que hace afirmaciones sorprendentes, como esta: "Escribo sobre la imbecilidad para intentar librarme de ella". A continuación, dedica cada uno de los capítulos a los diversos tipos de imbéciles en los que, según él, se divide la sociedad. Así, se despacha a gusto con niños, novias, matrimonios, comensales, ahorradores, madres y amantes, en unos textos sin acción, sin pretensión estilística y sin más coherencia que la de la insoportable voz narrativa que les sirve de nexos. Después de tal desfile de imbecilidad, y si algún lector consigue llegar hasta el final, estoy segura de que se creará con méritos de centrar uno de los capítulos del libro.

Care SANTOS



M.R.

pia de su larga experiencia periodística. Desde esa perspectiva *Nublares* puede abordarse como una parábola de nuestra civilización, o como una fábula que expone, a través de la historia de un clan primitivo, el historial de males sociales endémicos en que se inicia una comunidad regida por los principios de una naturaleza en estado puro, y asentada en el ejercicio de un poder esgrimido con la fuerza de la tierra, el agua, el aire y el fuego: sus cuatro elementos. En esa lectura puede descubrirse a un autor capaz de un minucioso esfuerzo por construir un fresco de la vida cotidiana, de las normas sociales y las costumbres morales de los primeros pobladores del territorio peninsular.

Con esa coartada y con el soporte estructural de las primeras novelas de aventuras, idea el autor

un argumento localizado en un tiempo impreciso y lejano, y en un escenario que disfraza de nombres ficticios los bosques, ríos y montañas sobre los que se asienta la trama. Esa tendencia a trascender la visión del paisaje, a integrar en él leyendas y misterios, sobresalía en su novela anterior, *El río de la lamia*, localizada en la geografía mitificada de La Alcarria. Pero si en aquélla adquiría excesivo protagonismo y dispersaba el sentido unitario de la línea argumental, aquí está al servicio de una peripecia novelesca que expone con claridad sus simbólicos fines: representar la iniciación a la vida y la sociedad humanas, mostrar sus leyes y sus principales enemigos. De ahí que la historia se ampare en una composición tradicional; que organizada en nueve capítulos cuyo título anticipa el episodio que contienen,

LA EXTRANJERA

RAFAEL PÉREZ ESTRADA

Espasa Calpe. Madrid, 1999. 263 páginas, 2.300 pesetas

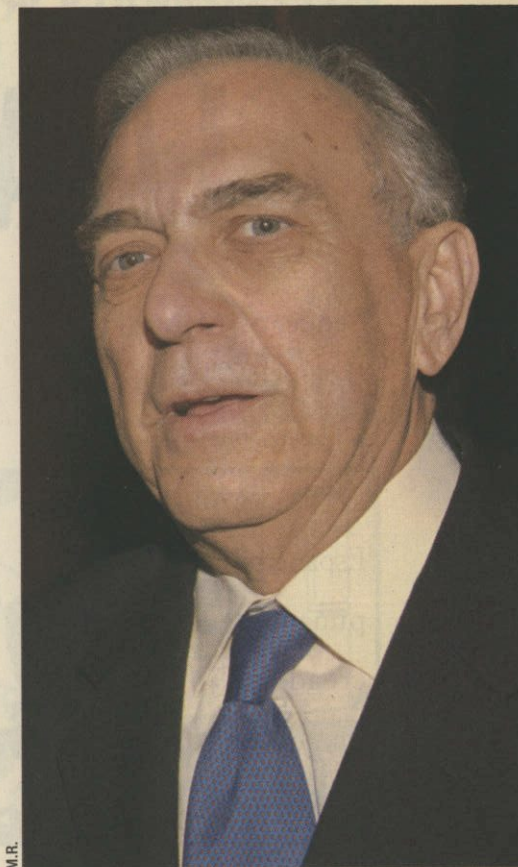
Bien conocido como poeta, Rafael Pérez Estrada (Málaga, 1934) se ha internado esta vez, como han hecho otros cultivadores de la lírica, en el territorio de la novela. Quien lea *La extranjera* no dejará de notar en muchos momentos el aliento poético de algunos pasajes, que parecen implantados en el relato por un autor más dotado para las sensaciones que para la narración de acontecimientos. Pero es el carácter novelesco lo que debe considerarse aquí, no sus ribetes líricos. Y, considerada desde este ángulo, la obra ofrece muchos puntos débiles. Lo es la historia, a menudo desdibujada, en torno a unos seres que viven en la costa malagueña mientras Europa se destruye en la guerra más atroz del siglo. Lo son los personajes que giran en torno a la extraña relación amorosa que sostienen el narrador y Cristina: los gemelos, el llamado Freud, los muchachos hidrófobos, el General, Peter y Diana son, sin excepción, figuras borrosas, desvaídas, que surgen o desaparecen sin que lleguemos a familiarizarnos con ellas. Y son también sumamente tenues y evanescentes las acciones: el piloto abatido, el extraño enamoramiento de Cristina, las idas y venidas del narrador, sus observaciones sin relieve... Pero, además, es también un aspecto fragilísimo de *La extranjera* su lenguaje narrativo. A veces, la misma forma de expresión es envarada y artificiosa, y dice de modo circular lo que podría tener una formulación más llana: "Ocuparon [los ingleses] mi pensamiento y mis horas en los días precedentes en que me fue dado conocer a Cristina" (pág. 94); "historias, las por mí inventadas..." (pág. 76). O bien: "Al andar por los pasillos lo hacía como si éstos pertenecieran a un buque" (pág. 237). Por otra parte, lo que en un poema podrían ser destellos imaginativos y sorprendentes incrustados en un conjunto de visiones yuxtapuestas se convierte aquí, sometido a la necesaria articulación de la prosa, en algo a menudo caprichoso e inin-

Aun dejando constancia de la calidad de algunos pasajes, *La extranjera* es una novela fallida, especialmente por el acartonamiento del lenguaje, poco apropiado para contar

teligible, o incluso despierta la perplejidad del lector: "Me desvestí torpe, sin el ritual apropiado" (pág. 105); "Extendiendo de abajo a arriba [sic] mi mano abierta, más que acariciarla empecé a remar sobre ella" (pág. 105); "adoptó la pose terrible de una ausencia total" (pág. 107); "voz digna de ser defendida en una caja de marfil y plata" (pág. 54); "era daltónico en ciencias naturales" (pág. 52); "las risas y las palabras brillaban como si no hubiera relación de causa y efecto entre imagen y sonido" (pág. 87).

Se tiene la impresión de que el cuidado extremo en no caer en la expresión manida lleva a estas soluciones; pero, por si fuera poco, la arriesgada búsqueda, con sus excesos incluidos, no elimina las caídas en el lugar común: "líquido elemento" (pág. 17), "poderosa-

mente me llaman la atención" (pág. 43), "lloraba amargamente" (pág. 111), "necesidad imperiosa" (pág. 114). Y existen algunos usos abiertamente rechazables, como "jardín lujurioso" (pág. 47, por 'lujurioso'), "el cinco por cien" (pág. 184), "bandejas [...] de ostentoso tamaño" (pág. 88), "la aparición [...] se asociaba fácil a las fotos" (pág. 26), "ruptura" (pág. 253, por 'rotura' de un espejo). Otras creaciones son un tanto discutibles: "sombras [...] huyentes" (pág. 164), "pensador imaginario" (pág. 236) o "voz pequeña" (pág. 136). No faltan los tics expresivos, alguno difícilmente justificable por su reiteración. Así, la fórmula comparativa "como si", muy utilizada, aparece aquí siempre sustituida por "tal si", lo que no constituye una solución óptima: "tal si estuviera..." (págs.



M.R.

55, 84, 243), "tal si quisiera..." (págs. 176, 219; otros ejemplos diversos en págs. 83, 105, 107, 108, 113, etc.).

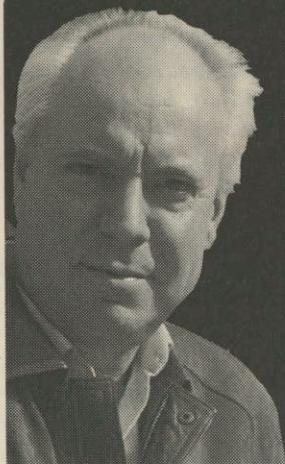
Aun dejando constancia de la calidad de algunos pasajes, sobre todo los que plasman ciertas ensañaciones del narrador —y se hallan, por tanto, más cerca de la expresión lírica—, *La extranjera* es una novela fallida, especialmente por el acartonamiento del lenguaje, poco apropiado para contar, y porque la historia no acaba de adquirir un relieve que la haga interesante. Pero casi es innecesario decir que no hay historias interesantes, sino modos de contar que despiertan el interés del lector, lo fascinan y acaban por atraparlos. Y la *manera* narrativa de Pérez Estrada, a quien de ningún modo se le podrá negar el mérito de una notable ejecutoria en el terreno de la poesía, no es la adecuada para el relato. Al final, el lector conserva en la memoria algunas vividas sensaciones del Peñón del Cuervo, de la Casa Alta, del paisaje soleado en que se mueven los personajes, pero sólo retazos de una historia desvaída que no ha logrado configurarse adecuadamente.

Ricardo SENABRE

Eduardo Mendicutti

su nueva novela

El beso del cosaco



Al final de una vida,
la reunión de personajes
inolvidables,
convocados por la leyenda
de un beso.

TUSQUETS
EDITORES

LOS CREADORES MÁS JÓVENES DENUNCIAN SUS PROBLEMAS

LA AGONÍA DEL CÓMIC

Sequeiros, Mauro, Fito... los aficionados al cómic, el controvertido noveno arte, saben que hoy España reúne a un buen puñado de los mejores creadores jóvenes del mundo. Tras la efervescencia de los 70 y 80, en que revistas como "Cimoc", "Víbora" o "Tótem" alcanzaron tiradas asombrosas, en los 90 quedaron sepultados por el "manga" japonés, el porno o los juegos de rol. EL CULTURAL da hoy la palabra a diez creadores menores de 35 años, mientras Felipe Hernández Cava, uno de los grandes especialistas, autor él mismo, analiza los principales problemas, en vísperas del Expocómic madrileño que intenta ser el relevo del Salón del Cómic de Barcelona

La historieta vive un período de retroceso en todas las latitudes, al que el mercado español tampoco podía resultar ajeno. Lo evidencia, más que sutilmente, el hecho de que la propia distribución de los tebeos ha ido abandonando el ámbito de los kioscos para buscar refugio preferente en las librerías especializadas. El problema, así las cosas, es que los que aún siguen interesados en el medio acuden a esa suerte de "criptas" y mantienen vivo el pulso de aquellas publicaciones que surgen con vocación de llegar a un "gran público" (en las que editoriales como Planeta-De Agostini, Norma, Glénat, La Cúpula o Ediciones B continúan librando una batalla con mayor o menor fortuna, esta última apoyándose a la vez, y sobre todo, en las macrolibrerías, gracias a superventas como "Mortadelo y Filemón" o "Los Simpsons"). Pero, al mismo tiempo, se produce la paradoja de que algunos excelentes trabajos que esas mismas editoriales y otras más modestas (como Duque, Subterfuge, Under Comics, De Ponent, Sinsentido, Nosotros Somos los Muertos, Beta, o La Factoría de Ideas, por ejemplo) publican aquí y ahora no se encuentran su lector natural en esos recintos especializados ni tampoco el canal publicitario adecuado, en el que las páginas culturales de los periódicos deberían ser determinantes, para llegar a él, a menudo alguien que "a priori" ni se interesa por este medio de expresión, por considerarlo infantiloides o embrutecedor.

Ni siquiera la cada vez mayor proliferación de revistas dedicadas al estudio y análisis de la historieta (Dol-

men, Volumen, Little Nemo, U, o Dentro de la Viñeta), demasiadas sin duda para tan magro mercado, consigue romper el maleficio de ese círculo vicioso.

En estas circunstancias, no deja de ser sorprendente que algunas cabeceras míticas aguanten la crisis, por más que sus cifras de ventas disten mucho de ser las que fueron antaño, como "El Víbora" o "El Jueves" (que nunca debemos olvidar que, aunque etiquetada como revista de humor, se vale con profusión del lenguaje de la historieta).

Mientras, los intentos por hacer mínimamente viables otras publicaciones de materiales diversos con un empeño más ambicioso culturalmente, como "Nosotros somos los muertos", llegan incomprensiblemente a su fin, agotados los editores y los autores por tanto voluntarismo.

El drama principal, entonces, es que en este país, que ha sido siempre una excelente cantera de autores, hoy los más veteranos no encuentran cauces de expresión para seguir publicando. Y, al mismo tiempo, los más jóvenes se ven abocados a canalizar su obra a través de revistas y fanzines en los que la retribución por página es irrisoria.

Estarán conmigo en que el grado de pasión por esta forma narrativa tiene que ser descomunal para que la historieta española tenga aún quien la escriba y la dibuje.

Felipe HERNÁNDEZ CAVA

DIEZ PINCELADAS A LA CRISIS

Santiago Sequeiros

El caso de Santiago Sequeiros (Buenos Aires, en 1971) es, sin duda, vocacional: "No recuerdo que me haya interesado otra cosa" y a sus 28 años muchos le consideran uno de los mejores. Se confiesa admirador de "la abstracción y el retorcimiento de formas" de José Muñoz y Frank Miller, "ilustradores de claro oscuro que enlazan con Breccia y Hugo Prat y con los clásicos americanos". Sequeiros no tiene el gusto domesticado: "a veces, incluso me autoexcluyo y me convierto en el único culpable de que la gente no me lea". Es tajante al admitir que en España es imposible vivir del cómic lo que le "permite trabajar con gran libertad, sin

la presión del dinero". Sin embargo, explica, "el video juego ha abierto nuevos caminos". Consciente de que el cómic "ha perdido fuerza como medio social" desafía a la Prensa a que se asome a algunas propuestas que pasan desapercibidas. Con respecto al futuro, Sequeiros prevé un aumento de los proyectos juveniles en detrimento del cómic para adultos, "que es el que a mí me interesa". Y es que, para él, "el cómic, como la literatura, detiene el tiempo".

Nacho

Según Ignacio Casanova, Nacho (Zaragoza, 1972), licenciado en Bellas Artes, hoy "existe un nivel de creación muy alto, teniendo en

cuenta que la industria existente la calificaría de patética. Hay una cantera brutalmente interesante, creativa e innovadora, que no tiene las posibilidades de llegar a todo el público que merecería. No hay más que indagar un poquito por el circuito de edición alternativa para quedarse maravillado con la gente que está escondida en su casa dibujando, y que ha de comerse sus páginas, o invertir tiempo y dinero en autopublicarse". Quizá porque, insiste, "hay unas pocas editoriales en España que editan obra española interesante y que se alejan de lo que sería el mercado estable del tebeo (consistente en infantil, superhéroes y pornografía). Pero no cabemos todos en esas dos editoriales,

YO LLEVABA EXACTAMENTE 23 AÑOS, ONCE MESES Y 29 DÍAS EN EL PARO CUANDO ME OFRECERON AQUEL EMPLEO. ASI QUE NO DITE: "¿POR QUÉ NO?" EL SUELDO NO ERA GRAN COSA, PERO SIEMPRE PODÍA CASARME CON LA HIJA DEL JEFE Y HACERME MILLONARIO. Y LLEGANDO, CON UNA AUTORIZACIÓN ESPECIAL DEL ANIMADOR Y DE LA SOCIEDAD PROTECTORA DE LAS ANIMALES, PODRÍA SER MI TOSTÓN EN LA BODA.



ASI DE OPTIMISTAS NOS MOSTRÁBAMOS, SIN SUSPECHAR SIQUERA QUE EN BREVE NOS ENFRENTÁRÍAMOS CON...

EL MISTERIO DE LOS VISITANTES MEONES



Arriba, a la izquierda, "El misterio de los vivitantes meones", de Santiago Valenzuela. A la derecha, viñeta de Fito. Junto a estas líneas, a la derecha, original de Nacho. Abajo, a la izquierda, dibujo de Calo. A la derecha, creación de Ágreda.





“Existe un nivel de creación muy alto, teniendo en cuenta que la industria existente la calificaría de patética. Hay una cantera brutalmente interesante, creativa e innovadora”, asegura Nacho

claro. Merece la pena nombrarlas: Ediciones Sinsentido, en Madrid; y Ediciones de Ponent, en Alicante. Algunas otras publican material español, pero no pagan, dan propinas; así que no las consideraría editoriales. Todas las demás traducen material extranjero (más barato y con menos riesgos). Hace falta que la masa consumidora de tebeos aumente considerablemente. Lo que está claro es que no es un medio digno socialmente hablando, no tiene buena imagen. Hacen falta compradores, que la gente sepa que existen todo tipo de temáticas, todo tipo de inquietudes, dirigidas a todo tipo de personas, detrás de las tapas de un libro de tebeos. No todo es infantil, o superhéroes, o pornográfico. Igual que en literatura o en cine. Y para esto hacen falta tiempo y dinero.”

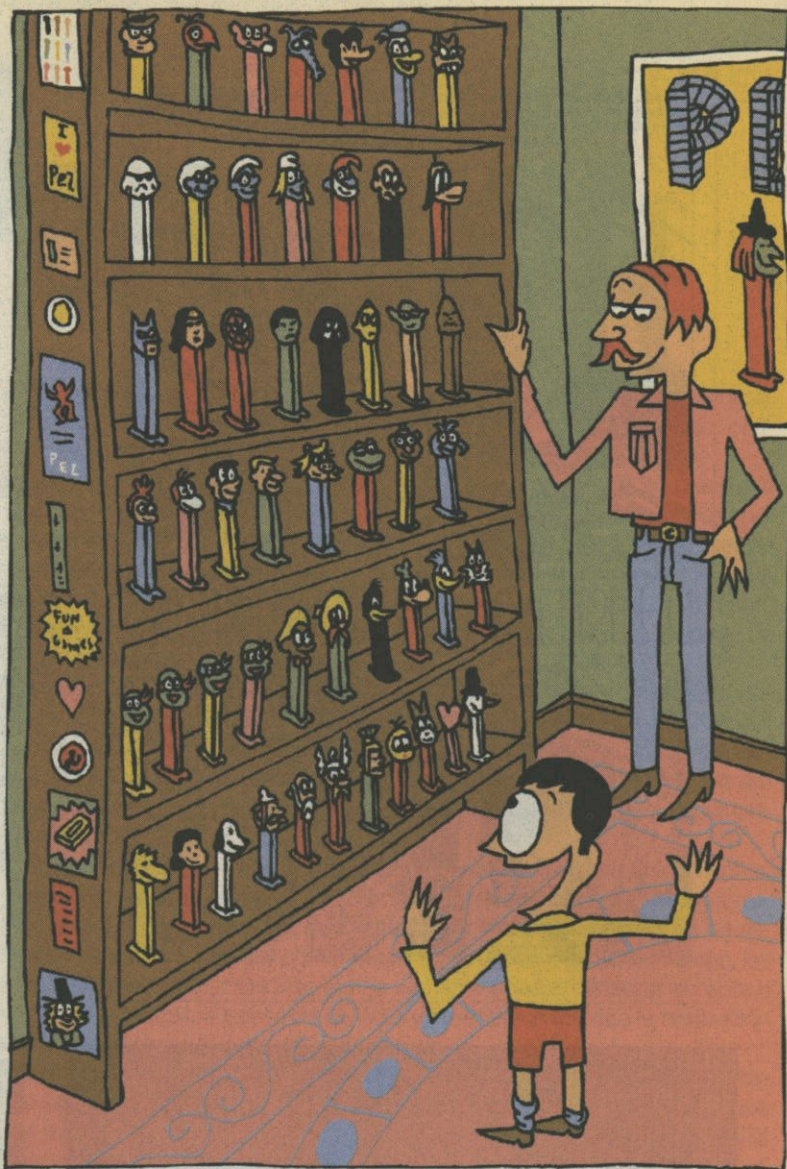
Manel Fontdevila

Aunque reconoce con sorna que no acabó Bellas Artes, Fontdevila (Manresa, Barcelona, 1965) es un valor consolidado. Colaborador habitual de la revista “El jueves”, ha sido seleccionado a los premios del Salón del Cómic de Barcelona de este año. Dice que se recuerda “desde siempre dibujando”. Dibujando y leyendo, por ejemplo, el “TBO” o, mientras estudiaba Bellas Artes, “Caballo Fort”. ¿Maestros? Tardi o Gallardo. Publicó por vez primera simultáneamente en tres revistas, “Makoki”, “Cairo” y “Víbora”, una de las

pocas que sobrevivieron a los 80 tras una crisis “obligada, porque, en general las historietas eran muy malas, muy aburridas. Daba vergüenza estar allí. Ahora, la situación es mejor. Al menos la gente tiene algo que contar. Se publica menos, se dibuja menos, pero como no se hace por dinero, lo que aparece puede ser bueno. Es cuestión de paciencia. Si empezara ahora, me desesperaría mucho”

José Luis Ágreda

“Mi hermano mayor era dibujante aficionado, y yo, por copiarle, comencé a dibujar”. José Luis Ágreda (Sevilla, 1971) estudió Arquitectura pero desde muy pronto publicó en fanzines y participó en concursos de Ayuntamientos. Luego vendría una revista del Ayuntamiento de Sevilla, “Imagen”, “el primer lugar donde cobré”. Seguidor de dibujantes americanos independientes como Mark Hempel y Chris Ware o de los españoles Max y Javier Olivares, Ágreda no conoció la edad dorada de las revistas, pero cree que desaparecieron “porque su público ya no existía. Ahora las que hay se dirigen a un público más joven”. Con todo, el cómic no atraviesa su mejor momento, aunque “yo no me puedo quejar, porque he tenido mucha suerte, pero hay que forzar las oportunidades”. Al menos existe “un mercado independiente donde es posible darse a conocer”. Por cierto, su hermano ya no dibuja.



Pep Brocal

La relación de Brocal (Tarrasa, 1967) con el cómic empieza “con la lectura de todo lo que caía en mis manos”. Lo que caía eran tebeos de todo tipo, también “Tintín”, y revistas como “Tótem” o “Vértigo”. Acabó Bellas Artes, pero ya desde el primer año de carrera comenzó a colaborar en una revista profesional, “Cómic Internacional”, sin pasar por el fanzine. Considera a Yves Chaland y a Harvey Kurtzman como sus maestros y reconoce que la desaparición de esas revistas que leía “fue cuestión de mercado, no de falta de talento, que no puede desarrollarse de modo natural. La televisión e internet han influido bastante”. También la Prensa, “un soporte magnífico que da cabida a mucha producción”. En cuanto a la situación del cómic español es contundente: “Se ha llegado a un punto en que, por cuestiones de mercado, sólo tienen salida los cómics menos personales, o manga o lo que parece manga. Lo que es a la visión de autor

no le veo futuro”. ¿La solución? “Depende de la gente joven, que puede romper con esto, autoeditándose o recurriendo al fanzine”.

Calo

Desde pequeño, Calo (Castellón, 1972) ha sentido una inclinación natural hacia el dibujo: “No recuerdo el momento preciso en que empecé con esto, creo que fue de muy niño”, confiesa. Totalmente autodidacta, trabaja en la línea del “Cairo” y de los franco-belgas, busca en su dibujo un trazo limpio, “sin sombras”, libre de artificios y adornos innecesarios. Calo no se muestra optimista con respecto a la situación del cómic en España: “Salvo excepciones, todos los que nos dedicamos a esto lo hacemos por amor al arte”. Y es que, recalca, “aquí no existe una industria fuerte como en otros países”. ¿Alguna esperanza? “La solución es muy difícil porque no concibo que haya un nuevo “boom”: la gente no los lee, ni siquiera los conoce. Sin embargo, es posible que la situación me-



Página par: a la izquierda, dibujo de Fontdevila. A la derecha, ilustración de "Alter Rollo", de Mauro Entrialgo. En esta página, sobre estas líneas, dibujo de Monteys. A la derecha, original de Santiago Sequeiros

porase si se lograra que las nuevas generaciones lo viesen como algo natural, tal y como sucedía hace años". Además, concluye, "la Prensa no nos hace demasiado caso. El único vestigio que veo en ésta del cómic son los humoristas gráficos".

Mauro

Para Mauro (Vitoria, 1965) "resulta muy difícil vivir de dibujar o escribir tebeos en nuestro país. La Prensa española, tan imitativa en otros aspectos de la foránea, olvida la historieta de producción propia en sus páginas o la relega a sus suplementos infantiles de papel reciclado, donde el criterio de calidad no es juzgado por profesionales del medio, sino por sociólogos o periodistas no especializados. Tan sólo el humor gráfico, lo que yo considero una subdivisión de la historieta, tiene presencia continuada en los diarios, pero sus espacios son tan escasos que un puñado de profesionales de otra generación los acapara desde hace más de tres décadas. Las publicaciones específicas del género se constituyen entonces en el último refugio de la historieta, pero su distribución circunscrita a las librerías especializadas determina su ridícula tirada y la escasa retribución de los profesionales por su trabajo. Así las cosas, los autores de historietas autóctonos, si el hartazgo no les hace antes abandonar, se dividen en dos únicos grupos: aquellos que trabajan para el extranjero o aquellos que compaginan su labor con otras actividades mejor consideradas y retribuidas (ilustración, publicidad, televisión, cine, literatura...). Yo pertenezco a este segundo grupo...

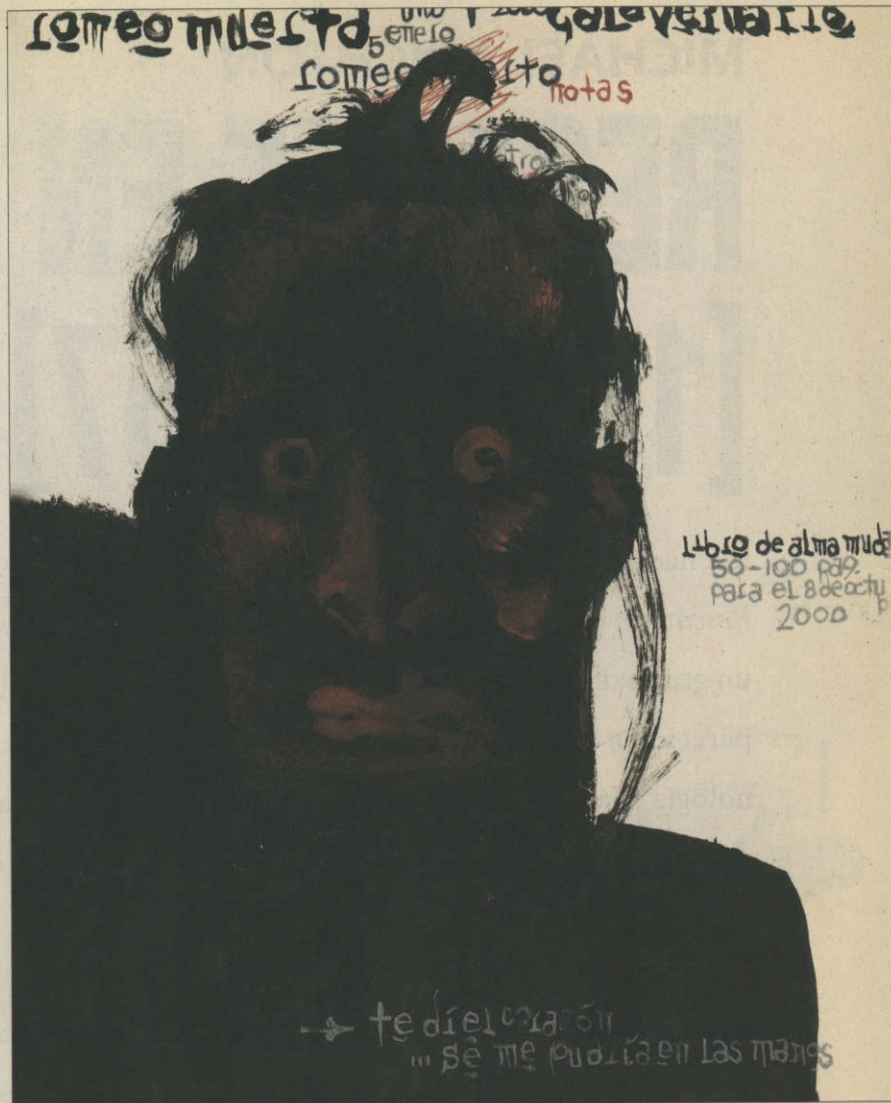
Alex Fito

Alex Fito (México D. C., 1972) estudió Bellas Artes y en la actualidad compagina su actividad en grupos como "La peña" o "Mundo lirondo" con colaboraciones en revistas infantiles y prensa diaria. Coincide con la mayoría de sus colegas en que vivir del cómic es difícil aunque "yo 'semivivo' de ello alternándolo con algún trabajo para publicidad, algo de animación...lo cual no es poco". Cree que el cómic se mantendrá como algo reducido mientras no desaparezca el papel impreso, "momento en el que se convertirá en otra cosa, ni mejor ni peor". Se decanta por las historias melancólicas, en la línea de Ware, como su último proyecto, "El raspa Kids Club", un relato que ahonda en "Qué valores tienes en la vida y cuáles le prestas a tus hijos".

Albert Monteys

Albert Monteys (Barcelona, 1971) puede presumir de ser uno de los pocos que viven del cómic gracias a su trabajo en "El jueves". A pesar de que comenzó autoeditando su propio fanzine, pronto se le reconoció su labor como dibujante en la revista independiente "Calavera lunar", con el premio al autor revelación en el Salón del Cómic de Barcelona en

Mauro: "Tan sólo el humor gráfico tiene presencia continuada en los diarios, pero un puñado de profesionales de otra generación los acapara desde hace más de tres décadas"



1997. De gustos variados —confiesa admirar a Robert Crund y a Peter Bagge pero también a "Los Simpsons"—, considera que la industria del cómic se encuentra en crisis permanente. Sin embargo, este "submundo" no sujeto a la tiranía del mercado favorece la creación de proyectos interesantes. "Cualquiera que tenga dos dedos de frente debe intentar reciclarse, probar con Internet, la animación...", explica. Al fin y al cabo, no cree que el lenguaje del cómic se desvirtúe por esto, "se trata de contar una historia". Monteys opina que la Prensa no presta demasiada atención al cómic, "sólo cuando hay algún salón importante". Aunque se responsabiliza a sí mismo y a los edi-

tores de promocionar el medio, "la última palabra, como siempre, la tiene el lector".

Santiago Valenzuela

Valenzuela (San Sebastián, 1971), que estudió Bellas Artes, se recuerda como lector aficionado de tebeos desde niño, desde "Capitán Trueno" a "Tintín" y el cómic adulto. Comenzó a publicar en un fanzine; luego, recurrió a los concursos. "El cómic no está mal —dice— pero si quieres hacer algo diferente...". A su juicio, el problema esencial del cómic español es que "existe un público pero lo que se ofrece no es muy bueno. Las revistas se someten a las modas, y apenas dan dibujos a japoneses o porno. Cuando hay calidad, hay lectores", concluye categórico. Quizá por eso "nos encontramos en una fase de indefinición total, apenas hay sitios donde publicar historias que no sean banales ni meras imitaciones". ¿Soluciones? "Constancia e imaginación".

MICHAEL CRICHTON

RESCATE EN EL TIEMPO [1999 -1357]

Michael Crichton, el rey Midas del best-seller, está a punto de publicar en España su último éxito, *Rescate en el tiempo [1999-1357]* (Plaza & Janés), un inquietante relato sobre los riesgos que corre un grupo de científicos enviados al año 1357 por ITC (la empresa de un genio de los negocios muy parecido a Bill Gates) gracias a un revolucionario descubrimiento que aplica la más avanzada tecnología cuántica. ¿Y si sólo tuviesen treinta y siete horas para regresar o quedar atrapados en medio de una guerra medieval? Así comienza la novela, vertida al castellano por Carlos Milla Soler.

No debería haber tomado aquel atajo.

Dan Baker hizo una mueca de disgusto al notar las sacudidas de su flamante Mercedes S500 mientras se adentraba por el camino de tierra en la reserva de los indios navajos, en la franja norte de Arizona. Alrededor, el paisaje ofrecía un aspecto cada vez más desolado: lejanas mesetas rojizas al este, un desierto totalmente llano al oeste. Media hora antes habían atravesado un pueblo —casas polvorientas, una iglesia y una pequeña escuela arracimadas al pie de un escarpado despeñadero—, pero a partir de ahí no habían visto la menor señal de vida, ni siquiera un cercado. Sólo desierto inhóspito y rojizo. Y no se cruzaban con otro coche desde hacía una hora. Era ya mediodía, y el sol caía a plomo. Baker, un contratista de Phoenix ya cuarentón, empezaba a ponerse nervioso. Sobre todo porque su esposa, arquitecta, era de esas personas de temperamento artístico sin el menor sentido práctico respecto a detalles como la gasolina y el agua. Sólo les quedaba medio depósito y el motor comenzaba a calentarse.

—Liz, ¿estás segura de que es por aquí?— preguntó.

Inclinada sobre el mapa en el asiento contiguo, su esposa seguía la ruta en el papel con el dedo.

—Tiene que ser por aquí —respondió ella—. Según la guía, estaba a seis kilómetros después del desvío a la cañada de Corazón.

—Pero si hemos dejado atrás el desvío a Corazón hace veinte minutos. Se nos debe de haber pasado.

—¿Cómo va a pasársenos una lonja de artesanía en medio del desierto? —dijo Liz.

—No lo sé. —Baker miró al frente—. Pero por aquí cerca no hay nada. ¿Estás convencida de que es esto lo que quieres? Lo digo porque podemos encontrar excelentes tapetes navajos en Sedona. En Sedona venden tapetes de todas clases.

—En Sedona no hay nada auténtico —repuso ella con desdén.

—Claro que hay artesanía auténtica, cariño. Un tapete es un tapete.

—Un textil —corrigió ella.

—De acuerdo. —Baker suspiró—. Un textil.

—Y no, no es lo mismo —prosiguió Liz—. Las tiendas de Sedona tienen sólo purria para turistas..., de fibra acrílica, no de lana. Yo quiero los textiles que venden en la reserva. Y supuestamente en esta lonja hay un textil de los años veinte, tejido por Hosteen Klah y basado en una antigua pintura de arena. Y lo quiero.

—Está bien, Liz.

Baker, personalmente, no entendía para qué necesitaban otro tape-

te navajo, o textil o como se llamara. Tenían ya dos docenas. Liz los había puesto por toda la casa, e incluso tenía unos cuantos guardados en los armarios.

Siguieron adelante en silencio. El sol reverberaba en el camino, que parecía un lago de plata. Y ante ellos surgían espejismos, casas o personas alzándose a lo lejos, pero se desvanecían en cuanto se acercaban.

Dan Baker volvió a suspirar.

—Debemos de haber pasado de largo.

—Continuemos unos kilómetros más —propuso Liz.

—¿Cuántos?

—No lo sé. Unos pocos.

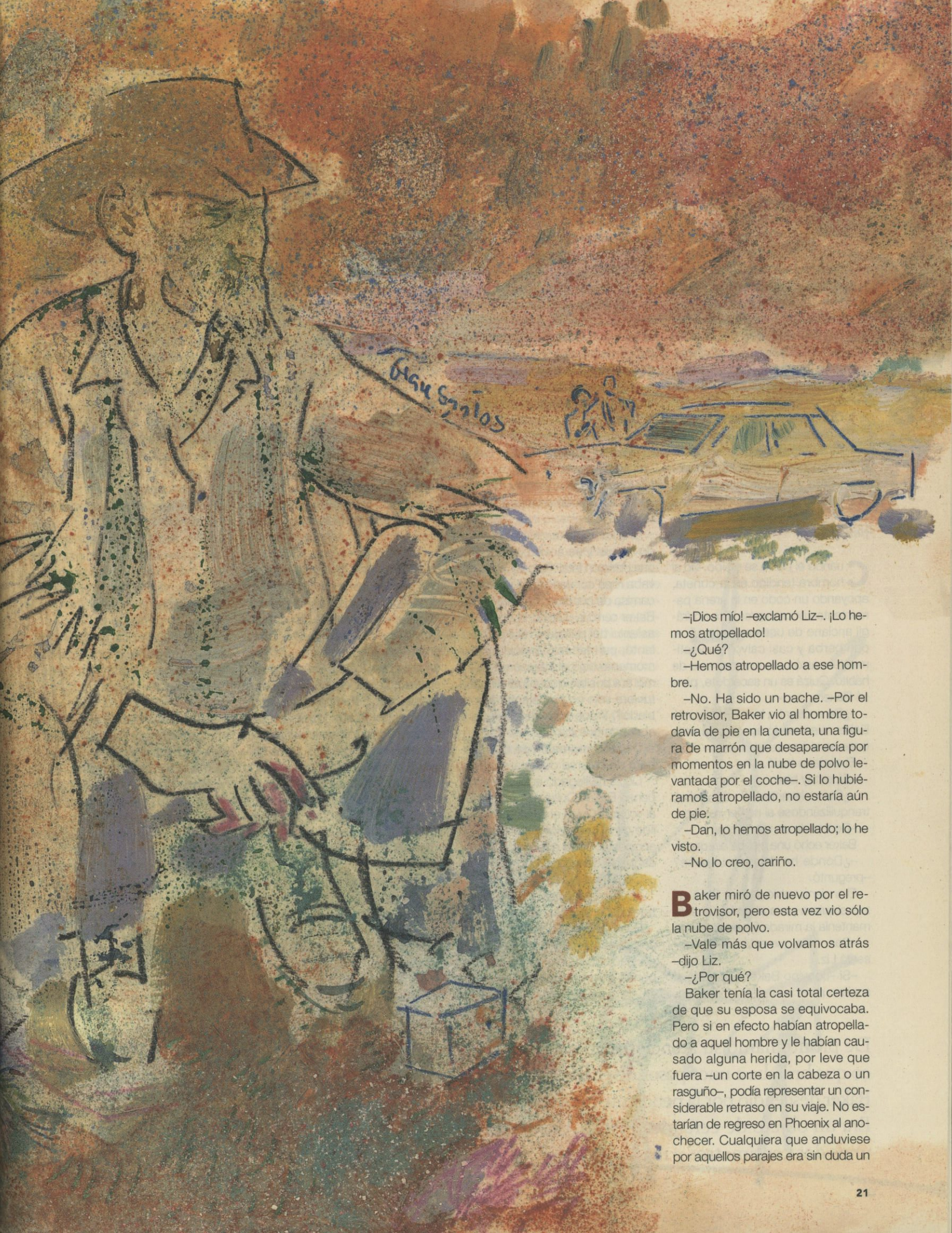
—¿Cuántos, Liz? Decidamos hasta dónde vamos a ir.

—Diez minutos más —respondió ella.

Baker echaba un vistazo al indicador de gasolina cuando Liz se llevó la mano a la boca y exclamó:

—¡Dan!

Baker volvió a centrar la atención en el camino justo a tiempo de ver una silueta a un lado —un hombre vestido de marrón en la cuneta— y oír un sonoro golpe en un costado del coche.



—¡Dios mío! —exclamó Liz—. ¡Lo hemos atropellado!

—¿Qué?

—Hemos atropellado a ese hombre.

—No. Ha sido un bache. —Por el retrovisor, Baker vio al hombre todavía de pie en la cuneta, una figura de marrón que desaparecía por momentos en la nube de polvo levantada por el coche—. Si lo hubiéramos atropellado, no estaría aún de pie.

—Dan, lo hemos atropellado; lo he visto.

—No lo creo, cariño.

Baker miró de nuevo por el retrovisor, pero esta vez vio sólo la nube de polvo.

—Vale más que volvamos atrás —dijo Liz.

—¿Por qué?

Baker tenía la casi total certeza de que su esposa se equivocaba. Pero si en efecto habían atropellado a aquel hombre y le habían causado alguna herida, por leve que fuera —un corte en la cabeza o un rasguño—, podía representar un considerable retraso en su viaje. No estarían de regreso en Phoenix al anochecer. Cualquiera que anduviese por aquellos parajes era sin duda un

CRICHTON: RESCATE EN EL TIEMPO

navajo; tendrían que llevarlo a un hospital o, como mínimo, al pueblo grande más cercano, que era Gallup, y no les caía de paso.

—Pensaba que querías volver —insistió Liz.

—Y así es.

—Entonces volvamos.

—Sencillamente no quiero meterme en líos, Liz.

—¡Dan, parece mentira!

Baker, suspirando, aminoró la velocidad.

—Está bien, ya vuelvo, ya vuelvo.

Y dio la vuelta, con cuidado de que las ruedas no se quedaran atas-cadas en la arena roja de la cuneta, y enfiló el camino en sentido contrario.

—¡Dios santo! —exclamó Baker.

Paró y salió de inmediato en medio de la nube de polvo de su propio coche. El impacto del calor en la cara y el cuerpo le cortó la respiración. Debemos de estar a unos cincuenta grados aquí fuera, pensó.

Cuando el polvo se disipó, vio al hombre tendido en la cuneta, apoyando un codo en la arena para intentar incorporarse. Era un frágil anciano de unos setenta años, con barba y casi calvo. Su vestimenta marrón era una especie de hábito. Quizá es un sacerdote, pensó Baker.

—¿Se encuentra bien? —preguntó Baker mientras lo ayudaba a sentarse en el camino de tierra.

El anciano tosió.

—Sí, estoy bien.

—¿Quiere levantarse? —dijo Baker, tranquilizándose al no ver sangre.

—Dentro de un momento.

Baker echó una ojeada alrededor.

—¿Dónde ha dejado el coche? —preguntó.

El anciano volvió a toser. Sin fuerzas siquiera para alzar la cabeza, mantenía la mirada fija en el suelo.

—Dan, creo que está herido —observó Liz.

—Sí —convino Baker. Sin duda el anciano parecía aturdido. Baker lan-

zó otro vistazo en torno: no se veía nada salvo el liso desierto en todas direcciones, extendiéndose bajo la trémula calina.

Ningún coche. Nada.

—¿Cómo habrá llegado aquí? —comentó Baker.

—Vamos —apremió Liz—, tenemos que llevarlo a un hospital.

Sujetando al anciano por las axilas, Baker lo ayudó a ponerse en pie. El peculiar hábito que vestía era de una tela gruesa, semejante al fieltro, y sin embargo, a pesar de la alta temperatura, el anciano no sudaba. En realidad, Baker notó su cuerpo casi frío.

Mientras cruzaban el camino, el anciano apoyó en Baker todo su peso. Liz abrió la puerta trasera del coche.

—Puedo andar. Puedo hablar —musitó el anciano.

—Muy bien, estupendo —dijo Baker, y lo acomodó en el asiento posterior.

El anciano se tendió en el tapizado de piel y se aovilló, adoptando una posición fetal. Bajo el hábito, llevaba ropa convencional: vaqueros, camisa de cuadros, zapatillas Nike. Baker cerró la puerta, y Liz volvió al asiento del pasajero. Baker, vacilante, permaneció inmóvil por un momento bajo el intenso sol. ¿Cómo era posible que aquel viejo estuviera solo en semejante des poblado? ¿Y que no sudara pese a lo abrigado que iba?

Daba la impresión de que acabara de bajarse de un automóvil.

Quizá ha llegado aquí en coche, pensó Baker. Quizá se ha dormido al volante. Quizá el coche se ha salido de la carretera y ha tenido un accidente. Quizá quede aún alguien atrapado dentro del coche.

Oyó mascullar al anciano:

—Déjalo, sopésalo. Vuelve ahora, traelo ahora, y sin demora.

Baker cruzó el camino para inspeccionar las inmediaciones.

Pasó sobre un enorme bache y pensó en mostrárselo a su esposa, pero se abstuvo.

Cuando el polvo se disipó, vio al hombre tendido en la cuneta, apoyando un codo en la arena para intentar incorporarse. Era un frágil anciano de unos setenta años

Junto al camino no encontró huellas de neumáticos, pero sí vio claramente en la arena el rastro de las pisadas del anciano, que se adentraba en el desierto. A unos treinta metros distinguió la margen de una quebrada, una hendidura abierta en el terreno por las torrenciales lluvias que muy de vez en cuando caían en la zona. Las huellas procedían de allí.

Baker siguió el rastro hasta la quebrada, se acercó al borde y miró hacia el fondo. Ningún coche había caído al cauce seco. Vio sólo una serpiente que se alejaba de él reptando entre las piedras. Se estremeció.

De pronto llamó su atención algo de color blanco que brillaba a unos pasos de él, terraplén abajo. Baker descendió por la pendiente para verlo mejor. Era un objeto de cerámica blanca, cuadrado, de unos dos centímetros y medio de lado. Parecía un aislante eléctrico. Baker lo cogió, sorprendiéndose al notarlo frío al tacto. Tal vez era uno de esos materiales que no absorbían el calor.

Observándolo de cerca, vio grabadas en un ángulo las siglas ITC. En un costado, sin sobresalir de la superficie, había una especie de botón. Baker se preguntó qué ocurriría si apretaba el botón. Allí de pie bajo el sol, rodeado de rocas, lo apretó.

No pasó nada.

Volvió a apretarlo. Otra vez nada.

Baker trepó por el terraplén, salió de la quebrada y regresó al coche. El anciano dormía, roncando ruidosamente. Liz consultaba los mapas.

—El pueblo grande más cercano es Gallup.

Baker puso el motor en marcha.

—Gallup, en efecto.

En cuanto tomaron de nuevo la interestatal, rumbo al sur, hacia Gallup, mejoraron el promedio de velocidad. El anciano seguía dormido.

Liz lo miró y dijo:

—Dan...

—¿Qué?

—¿Te has fijado en sus manos?

—¿En qué concretamente?

—En las puntas de los dedos —respondió Liz.

Apartando la vista de la carretera, Baker echó una rápida ojeada al asiento posterior. El anciano tenía enrojecidos los extremos de los dedos casi hasta el segundo nudillo.

—¿Y qué tiene eso de raro? Serán quemaduras de sol.

—¿Sólo en las puntas de los dedos? ¿Por qué no en toda la mano?

Baker se encogió de hombros.

—Antes no tenía así los dedos —dijo Liz—. No los tenía rojos cuando lo hemos recogido.

—Cariño, probablemente no lo has notado.

—Sí lo he notado, porque tiene las uñas muy arregladas, de manicura, y me ha parecido extraño que aquí, en medio del desierto, un anciano llevara hecha la manicura.

—Ya.

Baker miró su reloj. Se preguntó cuánto tiempo tendrían que quedarse en el hospital de Gallup. Horas, posiblemente.

Suspiró.

Ante ellos, la carretera continuaba recta y llana hasta perderse en el horizonte.

A medio camino de Gallup, el anciano despertó. Tosió y dijo:

—¿Ya estamos? ¿Adónde vamos?

—¿Se encuentra bien? —preguntó Liz.

—¿Si me encuentro bien? Apenas me tengo en pie. Bien, muy bien.

—¿Cómo se llama? —dijo Liz.

El anciano le guiñó un ojo.

—En las plumas quanti quam estuve y sin rumbo anduve.

—Pero ¿cómo se llama?

—Siempre el mismo interrogatorio, en busca de un chivo expiatorio —contestó el anciano.

—Lo rima todo —observó Baker.

—Ya me he dado cuenta, Dan —dijo Liz.

—Vi un programa de televisión sobre esto —explicó Baker—. Hablar con rimas es un síntoma de esquizofrenia.

De pronto llamó su atención algo de color blanco que brillaba a unos pasos de él, terraplén abajo. Baker descendió por la pendiente para verlo mejor. Era un objeto de cerámica blanca, cuadrado, de unos dos centímetros y medio de lado

Michael CRICHTON

LA ÉTICA DEL QUIJOTE

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER

Gredos. Madrid, 1999. 122 páginas, 1.700 pesetas

Entre las infinitas interpretaciones que se han hecho del *Quijote*, la que acaba de proponer el profesor H.-J. Neuschäfer tiene subido interés. Partiendo de un dato estructural –en la genial novela existe una acción principal en la que se engastan episodios diversos–, analiza la relación existente entre ambos bloques narrativos, que se distinguen por los protagonistas, los temas y el estilo. La importancia de esos episodios es indiscutible, pues en la Primera Parte ocupan más de la mitad del texto, y en la Segunda una extensión menor, pero muy considerable. El investigador, sin embargo, va más allá de lo cuantitativo, estudiando la funcionalidad de esos episodios, y defendiendo que desarrollan aspectos éticos esenciales en Cervantes, sin los cuales su novela sería más un divertimento que una visión del mundo. Conectando con ideas amputadas por Unamuno, Américo Castro, Luis Rosales, etc., el hispanista germano basa sus tesis en una hipótesis capital: Cervantes creía en la libertad del hombre, pero también en la “locura” de usar mal de ella por la pérdida del autocontrol, la incapacidad de relacionarse correctamente con los otros, el rechazo de la realidad o el sometimiento a las pasiones. En este sentido, don Quijote, frente a lo que creyó la exégesis romántica, no sería el paladín heroico de la libertad, la justicia y la solidaridad, sino un loco que quiso mejorar el mundo arrogándose un casi divino papel de redentor. Don Quijote, éticamente –frente a la cordura llena de bonhomía de Sancho–, habría sido para Cervantes un equivocado, ya que el mundo al que se enfrenta obedece a leyes inexorables. En la locura de don Quijote no habría, pues, sólo extravío mental, sino también una dosis considerable de desatino ético.

En la acción principal del *Quijote* hay, pues, una lección moral, aunque en buena parte negativa y

Neuschäfer hace una crítica inteligente, llena de medida científica, conocimiento del tema y respeto al texto cervantino. Su propósito es entablar un apacible diálogo con lectores informados y críticos

como de fondo. Pero será en los episodios intercalados, de estilo noble y seria filosofía, donde cuaje esa moral de manera eminente, desbordando las aspiraciones estéticas –búsqueda de variedad, explotación de la ironía, diversidad narratológica, riqueza de perspectivas, etc.–. De ese modo, el investigador va presentando cada uno de los episodios intercalados como auténticas novelas “ejemplares”. Así, Marcela y Grisóstomo encarnarían, en un ambiente pastoril, la ética del paraíso perdido, la inocencia y la libertad; *El curioso impertinente* mostraría el poder destructor de la locura (Anselmo) que pone a prueba la bondad humana más allá de lo prudente (Camila y Lotario); Cardenio, Luscinda y Dorotea desvelarían el conflicto de las pasiones humanas, sus egoísmos y generosidades. Por este camino transcurren los análisis de los episodios restantes.

Como puede verse, la riqueza de propuestas de este libro, que arranca de ideas de E. Auerbach, es realmente importante. Neuschäfer hace una crítica inteligente, llena de medida científica, conocimiento del tema y respeto al texto cervantino. Su propósito no es imponer opiniones, sino entablar un apacible diálogo con lectores informados y críticos, que pueden disentir de sus hipótesis o interpretar los hechos desde otros puntos de vista. Para mí, por ejemplo, podría completarse la teoría de la “locura” de Neuschäfer a partir de presupuestos teológicos de la espiritualidad renacentista. Nuestros místicos del siglo XVI, en efecto, bien conocidos de Cervantes, habían insistido con San Pablo (1 Cor 1, 21-23 y 3, 19) en que la sabiduría de este mundo es “locura” para Dios, la inmolación voluntaria de Cristo “demencia” para los

gentiles, y la salvadora predicación evangélica “insania” para los soberbios. Desde esos presupuestos, don Quijote, que abandona su aldea, familia y comodidades para ayudar al débil, consolar al desgraciado y restaurar la justicia es ciertamente un loco para el mundo –léase Cura, Barbero, Canónigo o Duques–, pero también un ser de admirable calidad moral para una conciencia limpia. Tal vez su desmesura reste quilates a la armonía de su heroísmo. Pero al fin, fue un loco capaz de cantar verdades, y como demostró A. Alonso, si no llegó a asceta convencional, brilló como ejemplar caballero cristiano.

Cristóbal CUEVAS



OSCAR WILDE

ANDRÉ GIDE

Traducción de Enrique Ortenbach. Lumen. 122 páginas, 1.850 pesetas

Gide conoció a Wilde en París en 1891. El irlandés era un autor consagrado, casi en la cumbre del éxito y del personaje; el francés —de 22 años— acababa de empezar en la literatura. Su primer libro, una miscelánea de prosa y verso, titulado *Les cahiers d'André Walter*, salió en ese año mismo. Pocas veces se ha contado (hasta que Ellmann lo sugirió en su magna biografía de Wilde, 1987) que Gide medio se enamoró entonces de Wilde, y que sus primeros tiempos de amistad están trufados de admiración apasionada y deseos confusos, que no tuvieron otra respuesta. Wilde era —o tenía— casi todo lo que Gide amaba o anhelaba, y también encarnaba mucho de lo que el joven dubitativo desprecia. Por eso Gide pasó de la admiración incondicional —fascinada— a un cierto desdén. Y desde 1893 no vuelve a ver a Wilde hasta que, en 1895, se lo encuentra en Argelia, en pleno turismo sexual, Wilde en compañía de su amante Lord Alfred Douglas. Luego llega la tragedia —que Gide siguió horrorizado— y cuando en 1897, al salir de prisión, Wilde se instala en Berneval, un pueblecito cerca de Dieppe, Gide —autor exitoso ya de *Los alimentos terrenales*— es uno de los primeros

en acudir a visitar al derrotado, al hombre nuevo, que habla de caridad y sufrimiento. Gide deja de ver a Wilde en París y en 1898 entre otras cosas porque ese Wilde final, destruido, descarado y escandaloso, escandaliza a un Gide, demasiado formal, todavía temeroso y aún dubitativo.

Por eso, a fines de 1901 —un año después de la muerte de Oscar— Gide escribe su *In memoriam*, unos vivísimos recuerdos de Wilde (en las tres etapas en que lo conoció) con la hermosa lozanía de una sinceridad simpática, porque tras su muerte, Gide ha vuelto a quedar prendado de Wilde. El texto se publicó en 1902 en una revista. El segundo que compone este volumen (que el propio Gide juntó en 1908) es simplemente una crítica —una apreciación, más bien— a la traducción francesa del *De profundis*, publicada en 1905 (el mismo año que en inglés) aunque fragmentariamente. Esta crítica tiene poco interés. Gide se extraña de ese Wilde franciscano que anhela ser otro, a la par que queda sobrecogido por la sinceridad del dolor. Un mero apunte estupefacto.

Lo interesante es el *In memoriam* por la frescura y el encanto vital del recuerdo. Aunque no se debe olvi-



habrá que añadir que, años adelante, cuando en su autobiografía *Si la semilla no muere...* (1921) vuelva a relatar los encuentros con Wilde en Argel, se incluirá, sin tapujos, a sí mismo. Pero eso será más tarde. Cuando Gide era ya un célebre heterodoxo lleno de gloria. De momento el tomito *Oscar Wilde* es, ante todo, el encantador testimonio de la admiración hacia un per-

sonaje fascinador y unos cuantos recuerdos, magníficos, contados de primerísima mano. Un libro delicioso e incompleto. Lumen ha añadido una cronología wildeana y un amplio muestrario de fotos de Wilde (muchas inéditas en España) sacadas quizá del *Album Wilde* que publicó *La pléiade* en 1997 o del muy similar que un año después editará en Londres Merlin Holland, el nieto de Oscar. (*The Wilde Album*). Pero el pie de la última foto (pág. 88) está equivocado. Pese al aire de afecto, no son Wilde y Douglas, sino Lord Alfred y su hermano mayor, quienes están así de acaramelados.

sonaje fascinador y unos cuantos recuerdos, magníficos, contados de primerísima mano. Un libro delicioso e incompleto. Lumen ha añadido una cronología wildeana y un amplio muestrario de fotos de Wilde (muchas inéditas en España) sacadas quizá del *Album Wilde* que publicó *La pléiade* en 1997 o del muy similar que un año después editará en Londres Merlin Holland, el nieto de Oscar. (*The Wilde Album*). Pero el pie de la última foto (pág. 88) está equivocado. Pese al aire de afecto, no son Wilde y Douglas, sino Lord Alfred y su hermano mayor, quienes están así de acaramelados.

Luis Antonio de VILLENA

ARTE

PIEZAS SOBRE ARTE

PAUL VALÉRY

Traducción de José Luis Arantegui. Visor, 1999. 282 páginas, 2.600 pesetas

El hombre completo se muere. Éste es el mensaje que nos deja el hombre del fragmento, Paul Valéry, en un libro con el que Visor conmemora el número 100 de "La Balsa de la Medusa". Valéry concibe la obra de arte como el "acto de un hombre completo", y su muerte viene propiciada por la labor de pequeños matarifes de la crítica de arte, partidarios de la "retórica del choque" que lleva a la "disminución de la parte intelectual del arte". Y, sin embargo, este "maravilloso hacedor de palabras" es uno de los que más

han contribuido a dignificar esa crítica de arte, denostada sólo en las insuficiencias de los excesos.

Su pequeño ensayo "La conquista de la ubicuidad" abre las reflexiones de Benjamin sobre la obra de arte en la época técnica. Es una lástima que no le hiciera caso. No se trata sólo de que las obras adquieran en su reproducción "una especie de ubicuidad", y de lamentarse por la pérdida de un aura que Baudelaire había dejado tranquilamente en el barro; es que en su visión de futuro Valéry apuntaba nada menos

que "...nos alimentaremos de imágenes visuales y auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo". Y sabedor de que los filósofos están hoy día a la que salta, les proponía un negocio adecuado a sus capacidades: "...una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio".

Es verdad que vivimos en una época que "es dura con los originales", que "ya no hay nadie", que "no hay más que masas". Pero lo mismo sucede también con la obra bien hecha y sostenida: "el hombre de

hoy no cultiva lo que no se puede abreviar". Y así el verdadero aura de la obra de arte, acaba siendo su reproducción, no sólo bajo la forma de la copia sino, sobre todo, de la cita: "¡Con que eso es la Gloria... le cita cualquiera, y usted se cree que es alguien!...". Heidegger no hubiera analizado mejor nuestra existencia inauténtica en el olvido del Ser: somos entes palanganeros que ponemos comillas en la casa de citas de la historia.

José Luis MOLINUEVO

EL CORRILLO

JOSÉ ANTONIO VERA

Pinsapo. Madrid, 2000.

222 páginas, 2000 pesetas

Forjado en el "Abc" de Luis María Anson como periodista político, José Antonio Vera es en la actualidad subdirector de "La Razón" y tertuliano de Radio España. Los ochenta y un textos agavillados en este volumen proceden de artículos aparecidos en "La Razón", al hilo de la actualidad política, desde su fundación en 1998 hasta enero del año en curso.

Al reunirlos en este volumen, Vera ha casado todas sus páginas con arreglo a distintas temáticas: las elecciones, el "fenómeno Gil", el giro al centro del PP o el embate del "nazionalismo". Aunque el lector agradece este esfuerzo de articulación, la verdadera gracia de este libro está en leerlo picoteando tan pronto al principio como en medio o al final. De este modo, junto a algunos artículos ajados por el paso del tiempo, como el dedicado a Piqué o a la tregua de ETA, se encuentran auténticas perlas como las cincuenta y dos líneas que llevan por título "Los pecados de la iglesia vasca", una valiente disección del contradictorio papel de la jerarquía eclesiástica vasca en el conflicto nacionalista. Magníficas también las dos páginas dedicadas al papel de Agustín Conde en las últimas elecciones autonómicas de Castilla-La Mancha, un curioso ejemplo de dualismo político. En las autonómicas arasa José Bono, el candidato socialista, en las generales gana el PP. Otro artículo para recuerdo es el titulado "Sindicalismo de cuello blanco", escrito con ocasión del pasado 1 de mayo: un revelador contraste entre la Fiesta del Trabajo en los años de lucha de Marcelino Camacho y el sindicalismo de cuello blanco de Gutiérrez. Menuda diferencia. En todo caso, se abra por donde se abra este libro, la escritura de Vera absorbe a un lector succionado por el atrevimiento de un analista de la realidad cotidiana que tan pronto pasa de la lucha de trincheras a la guerrilla urbana. La indiferencia es imposible.

Bernabé SARABIA

EDGAR NEVILLE

MARÍA LUISA BURGUERA

Institució Alfons El Magnànim. Diputació de Valencia, 2000. 265 páginas, 2.500 pesetas

En la literatura hay, además de los vivos más o menos muertos y de los muertos más o menos vivos, una ingente legión de espectros que informan la interesante especie de los olvidados y desaparecidos. Los desaparecidos son —suelen ser— los escritores de verdad: a ellos, más que a los jóvenes es a quienes corresponde el futuro, que no es tanto un tiempo como un modo y, sobre todo, un nuevo tipo de lector. Ese lector que aún no ha llegado es el único que puede ser considerado clásico precisamente por eso: porque todavía no acaba de llegar; porque está haciéndose; porque aún no es. Cernuda lo invocaba como a un dios, y Borges lo veía como a un crítico o —mejor— como a una mezcla de creador y crítico, que es lo que todo lector acaba siendo porque eso —y no otra cosa— es.

Edgar Neville era, desde hace años, menos un muerto que un desaparecido y no quedaba en él sino un cada vez más difuso nombre unido al sólido recuerdo de sus kilos o al de su cinematográfico pasado, con *El Baile* como única enseñanza literaria ondeando sobre su sumergido pabellón. Ni se le leía ni se le representaba: estaba —está— en ese limbo de la literatura que acaso sea el sitio donde tiene su sala de espera la escritura que mañana parecerá mejor y a la que otros

abrirán de par en par sus hoy selladas puertas. Hace años yo puse mi mano sobre el pomo de su oxidada cerradura y publiqué "Blanco y Negro" un artículo que quisiera creer sirvió de algo, porque poco después apareció un excelente libro: *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, en el que una muy tenaz estudiosa, María Luisa Burguera, analizaba la obra y la figura de uno de los más destacados y significativos miembros de lo que, a partir del discurso de ingreso de López Rubio en la Real Academia de la Lengua, se ha dado en llamar "el otro 27". Ahora, presenta a Neville en Neville y, sobre todo, a Neville haciéndose y haciendo de Neville, llegando a ser Neville, que es una de sus mejores creaciones.

María Luisa Burguera traza una radiografía de su espíritu hecha sobre un perfil histórico de época, y no sólo descende a los detalles sino que también nos introduce en su intimidad y su carácter. La documentación —muy bien elegida y todavía mejor utilizada— no es un peso muerto sino un hilo conductor que nos acerca a la compleja realidad de su persona. Es, pues, una moviola, y no un museo, lo que vemos aparecer aquí. María Luisa Bur-

guera ha optado —y ha sido un acierto— por permanecer detrás de la rigurosa cortina de datos tras de los cuales se la adivina y ve. Parte de una caricatura de Ramón y una entrevista con Julián Cortés; sigue con el glamour de la belle époque, y los recuerdos de Neville contados por él mismo, que llenan mucho más que la extensión ocupada por sus páginas; hace una obligada escala en la geografía del couplet; dedica unas interesantes —pero tal vez no suficientemente críticas— observaciones a las tertulias, la dictadura de Primo de Rivera y las vanguardias; historiza los "años americanos"; incluye —y es uno de los máximos regalos entre los muchos que este libro ofrece— el viaje por el Norte de África en diciembre de 1934, relatado por su mujer, Ángeles Rubio Argüelles y Alessandri; hace un alto importante en Conchita Montes; y explica —como nadie lo había hecho nunca antes— la opción existencial, más que ideológica, que para Neville supone y le impone la guerra civil, aporta a ello una interesante correspondencia con Gómez de la Serna y da pistas sobre el contexto y el trasfondo de Frente de Madrid. Narra el episodio de su captura por los maquis, su paso por el teatro y por el cine, su aterrizaje en la pintura y la poesía, y su fondeamiento allí. Los últimos años —con las dificultades amorosas con Julia Altuna y las tormentas de amor con Conchita Montes, de la que se incluyen fragmentos de sus cartas, así como de su divertida y cordial respuesta a Fraga— son descritos con ternura y comprensión. Y un capítulo último intenta establecer las líneas maestras de toda su poética: la de autor teatral y la de cineasta, la de poeta y la de pintor, la de narrador y la de comediógrafo.

El resultado es una nítida, unitaria y compleja imagen de Neville: del Neville escritor y del Neville hombre. "Volverás a Neville" se titulaba mi artículo de septiembre de 1994. Seis años después Neville parece empezar a volver, aunque todavía no ha vuelto.

La obra de María Luisa Burguera es una nítida, unitaria y compleja imagen de Neville: del escritor y del hombre



Jaime SILES

COLECCIONISMO Y LITERATURA

YVETTE SÁNCHEZ

Cátedra. Madrid, 1999. 338 páginas, 1.600 pesetas

La obra trata de establecer los vínculos entre coleccionismo y literatura: escritores que fueron bibliófilos, escritores –y personajes– que cultivan algún tipo de coleccionismo y las relaciones entre el hábito de coleccionar de algunos autores y la forma de su escritura



Nabokov (en la foto) llegó a reunir una extraordinaria colección de mariposas; Goethe hizo acopio de plantas, minerales, muebles, medallas...; coleccionista de objetos fue Balzac...

El coleccionismo, el afán de acumular objetos, a veces heterogéneos y en ocasiones pertenecientes a ámbitos muy específicos y hasta raros, ha sido objeto de estudios numerosos, desde los acercamientos históricos hasta los análisis psicológicos –recuérdense los libros de Muensterberger (1994) o de Doc Pertinaz (1996)–, y cuenta igualmente con manuales, algún vademécum ya clásico y revistas especializadas. Esta obra de Yvette Sánchez, repleta de datos de procedencia diversa, trata de establecer los vínculos entre coleccionismo y literatura. Enunciado así, el objetivo puede enfocarse desde ángulos distintos. Dejando aparte las consideraciones generales sobre el coleccionismo y sus casi infinitas ramificaciones –que ocupan el primer tercio del volumen–, la autora se ha centrado especialmente en algunos aspectos: escritores que fueron bibliófilos, personajes de obras de ficción que comparten la misma pasión por los libros, escritores –y personajes literarios– que cultivan algún tipo de coleccionismo y, por último, las posibles relaciones que cabría establecer entre el hábito de coleccionar de algunos autores y la forma de su escritura. Incluso con esta sintética enumeración salta a la vista que tal acumulación de cuestiones exigiría, para ofrecer un desarrollo satisfactorio, un espacio muy superior al que poseen estas páginas. De ahí que algunos asuntos queden apenas insinuados –así, el muy atractivo problema de la “escritura” del coleccionista–, mientras que otras observaciones se reiteran al utilizarse una y otra vez las mismas obras con distintos propósitos.

Aunque existan precedentes, la extensión del coleccionismo se produce en el siglo XIX, sin duda por la multiplicación de los viajes y el progresivo conocimiento de países y culturas distantes. Hay escritores bibliófilos, como Anatole France –que creó varios personajes so-

metidos a la misma pasión que el autor– o Rubén Darío. Y multitud de escritores coleccionistas en cuyas obras se refleja esta afición: Manzoni fue recogiendo y clasificando plantas, como Victor Hugo; Nabokov llegó a reunir una extraordinaria colección de mariposas; entomólogos concienzudos fueron André Gide y Ernst Jünger; Goethe hizo acopio de plantas, minerales variados, muebles, medallas y otros objetos; coleccionista de objetos diversos fue Balzac, que trasladó la afición a personajes como el primo Pons. D’Annunzio es un ejemplo de coleccionista visceral: libros, objetos antiguos, amantes... Gómez de la Serna ya relacionó la afición de Lope de Vega a acumular cachivaches, libros y objetos –incluidos tulipanes de Flandes– con su portentosa fecundidad literaria y su colección de amantes e hijos. El coleccionismo irreprimible y múltiple de Pablo Neruda parece indisoluble de algunas características de su poesía, como la tendencia a las series enumerativas acumuladas, a la yuxtaposición de metáforas, al canto de los objetos que invade las *Odas* y otros libros. Otros casos invocados en estas páginas se me antojan más discutibles. El coleccionismo de Baroja no se centró en objetos domésticos o en instrumentos de navegación –algo de origen más bien familiar–, sino en libros de viajes y en estampas de personajes del siglo XIX –militares, artistas, bandoleros, políticos–, muchas de las cuales le sirvieron para esbozar los retratos de tipos históricos que aparecen en las *Memoorias de un hombre de acción*.

El valor simbólico del coleccionismo alcanza en los personajes de algunas obras literarias una extrema sutileza. En *Tristana*, de Galdós, don Lope “obedece al paradigma del viejo que colecciona armas y mujeres jóvenes” (pág. 182), de modo que el hecho de irse desprendiendo, apremiado por necesidades económicas, de obje-

tos y trofeos de sus ricos fondos puede equipararse –y no es difícil entender que así lo sugiere el autor– al declive de su antiguo poderío como donjuán impenitente. En *Ada o el ardor*, la novela de Nabokov, la relación erótica entre Ada y su primo, anhelo insatisfecho al principio que se realiza plenamente tras la muerte del marido enfermo, tiene su representación paralela en la colección de gusanos y mariposas de la que acaba desprendiéndose la viuda y que simbolizaban los sucedáneos compensatorios de una mortecina vida erótica. Desfilan por el libro muchos otros casos de coleccionismo literario, pertenecientes sobre todo a la literatura del siglo XX, con nombres tan aparentemente dispares como los de Oscar Wilde, Bruce Chatwin, John Fowles, Susan Sontag, Pérez Reverte, Süskind o Adelaida García Morales. Hay numerosos datos sugerentes, abundantes pistas no desarrolladas que el lector puede seguir por su cuenta y con provecho.

Literatura y coleccionismo tienen en común la aspiración a lo infinito, a lo inacabable, y la concepción de la actividad como recolección y acopio de objetos del pasado. En cuanto a la literatura, la vieja crítica de las “fuentes” de la obra, propia de la Filología decimonónica pero ensayada mucho antes por los humanistas del siglo XVI, ya operó implícitamente con este supuesto, y las modernas corrientes que analizan la intertextualidad –desde Kristeva hasta Genette– consideran el texto, en definitiva, como un crisol, o mejor, una colección de textos anteriores incorporados al nuevo. Muchas obras de la llamada posmodernidad tienden a subrayar el papel del texto como colección o depósito de otros textos anteriores. Véase, sin más, la reciente *Carajicomedia* de Juan Goytisolo, que toma prestado incluso el título.

R. SENABRE

LOS ORÍGENES DE ROMA

T. J. CORNELL

Traducción de T. de Lozoya. Crítica. Barcelona, 1999. 572 páginas, 4.975 pesetas

La obra de Cornell es al mismo tiempo expositiva y crítica y constituye un ejemplo de historia ambiciosa tanto por su vocación de abarcar un amplio

La *Historia de las civilizaciones clásicas*, que inició Methuen en Londres en 1983 ha reemprendido su marcha recientemente de la mano de la editorial Routledge. Cornell es, sin embargo, uno de los pocos autores que se mantienen, para la realización de una obra que le ha exigido muchos años de trabajo. El arco temporal abarca el grado de profundidad justifican la magnitud del esfuerzo.

Los casi ocho siglos que abarcan representan un campo de trabajo extensísimo, no sólo por la cantidad de problemas suscitados en ellos, sino porque exigen diferentes metodologías y porque la crítica de las fuentes ofrece todos los aspectos que forman el objeto de estudio del historiador de Roma. La Arqueología requiere una especial atención para los primeros momentos de la Historia de Roma. En el momento final del período, el amplio desarrollo de la circulación monetaria exige también

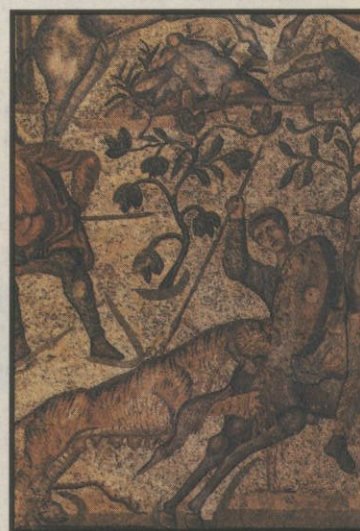
la colaboración de la Numismática. Todos estos campos de estudio han tenido que someterse al eje crítico representado por el análisis de las fuentes escritas, principal objeto de estudio del autor.

Éste es el aspecto más digno de relieve de esta importante obra, el de la actitud tomada por el autor ante los problemas de historicidad de una literatura tan difícil de evaluar desde ese punto de vista. La literatura antigua de tema histórico tiene un objetivo fundamentalmente literario y ello puede arrastrar a los historiadores hacia posturas extremadamente escépticas. Sin embargo el autor sabe que el historiador del mundo antiguo ha de buscar la realidad donde pueda encontrarla, y que los límites entre veracidad y fantasía en la literatura antigua no están sometidos a normas lógicas excesivamente rígidas. Por ello reconoce que no se puede desechar ninguna fuente y que tal vez haya

más verdad de lo que algunos críticos aceptan en algunas historias que colman los siglos estudiados.

Por ello, la obra es al mismo tiempo expositiva y crítica y constituye un ejemplo de historia ambiciosa, tanto por su vocación de abarcar un amplio campo de investigación, a través del cual se revela un largo proceso capaz de hacer accesible una importante parcela de la antigüedad, así como por su valentía en poner de relieve constantemente cuáles son los límites del conocimiento, pero también las afirmaciones a que cree poder atreverse, aunque a veces resulten osadas. Los capítulos finales, donde se señalan los rasgos de la Roma activa y esclavista, reflejan la satisfacción que el autor ha sentido al alcanzar su objetivo, que parece haber seguido un camino paralelo al de la propia Roma para definir su carácter de potencia mediterránea.

campo de investigación, como por su valentía en poner de relieve constantemente los límites del conocimiento



Domingo PLÁCIDO

N o v e d a d e s

HISTORIA

Geoffrey Parker
El ejército de Flandes y el Camino Español
Libros Singulares

D. G. Wright
La europa napoleónica
Materiales

Michael Emerson
El nuevo mapa de Europa
Ensayo

FILOSOFÍA

Miguel Cruz Hernández
Historia del pensamiento en el mundo islámico
(2 vol.)
Manuales

FILOLOGÍA

Antonio Guzmán
Guerra y Paloma Tejada
¿Cómo estudiar filología?
Materiales

Enrique Alcaraz Varó
El inglés profesional y académico
Materiales

SOCIOLOGÍA

Gary King, Keohane y Verba
El diseño de la investigación social
Manuales

EDUCACIÓN

Álvaro Marchesi
Controversias en la educación española
Libros Singulares

PSICOLOGÍA

Alain Vanier
Lacan
Materiales

ECONOMÍA

José M.ª O'Kean
La teoría económica de la función empresarial
Materiales



Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid

COLOMA FERNÁNDEZ ARMERO

"HE ESCRITO SIN MEDIR LAS CONSECUENCIAS"

Pregunta: Comenzó a escribir *Querida yo* para liberarse de sus demonios. ¿Lo ha conseguido?

Respuesta: Los domesticqué.

P: Para Trapiello, el diario es "el género de la modernidad". ¿Qué cree usted que ha aportado con el suyo?

R: Nunca imaginé, ni siquiera, pertenecer a un género literario. Ya con eso estoy feliz.

P: Y cuando se cansa de sí misma. ¿Sobre qué escribirá?

R: Todavía no lo sé, pero quiero seguir escribiendo. Creo que aun haciéndolo sobre uno mismo se crea un personaje que se despega del propio yo.

P: En los últimos meses se han hecho públicos, con éxito, experimentos comerciales consistentes en la exhibición de la vida privada—sin restricciones— de una persona o grupo. ¿De dónde procede esta voracidad por la intimidad de los demás?

R: Creo que ha existido siempre, pero ahora hay más medios para que esto sea evidente.

P: ¿No teme que se la coman los voyeurs?

R: He escrito sin medir las consecuencias.

P: "Hasta hace poco podía disimular el miedo y los kilos de más. Ya no puedo. Los michelines y la verdad se me escapan por las costuras del vestido". ¿Quizá ha aprendido a decir que "No"?

R: Hago pequeños esfuerzos.

P: Confiesa tener un "miedo heredado. Mamado desde el biberón". ¿Cómo lo combate?

R: Imaginando miedos aún peores.

P: Utilice su pasado en publicidad para diseccionar: El amor...

R: Un sentimiento muy retorcido porque si lo buscas nunca llega.

P: El tiempo...

R: Lo que me indica a todo lo que he llegado tarde.

P: La familia...

R: Una fábrica de contradicciones.

P: La soledad....

R: El último capítulo de mi primer libro.

P: El desencanto...

R: Los 31 de diciembre.

P: La honestidad...

Confiesa Coloma Fernández Armero que la verdad se le escapa "por las costuras del vestido". Un vestido, según cuenta, siempre demasiado pequeño, como esos pensamientos que le aprietan la autoestima y que plasma con honestidad en este *Querida yo* (Plaza & Janés), ganador de la primera edición del premio Contradiction.

R: La virtud de los muy valientes o de los muy cobardes.

P: La literatura...

R: Un refugio.

P: ¿En qué obras se ha cobijado usted últimamente?

R: En *Amsterdam* de Ian McEwan y en *Las partículas elementales* de Michael Houellebecq.

P: "Nada ni nadie es uno nada más". ¿Qué se dicen sus "unos" cuando se pelean?

R: Cada uno lo opuesto del otro uno.

P: ¿Y a cuál de los dos hace caso?

R: Al que me deja respirar con más tranquilidad, a la decisión que me crea menos ansiedad.

P: ¿Recuerda el momento preciso en el que decidió dedicarse a escribir?

R: Sí, y lo cuento en el diario. Estaba en Nueva York, en el puerto, co-

miendo comida rápida japonesa en una bandejita de plástico.

P: La han comparado con Helen Fielding, autora de *El diario de Bridget Jones*. ¿Teme, como le ha sucedido a ésta, que su literatura se convierta en un fenómeno de mujeres?

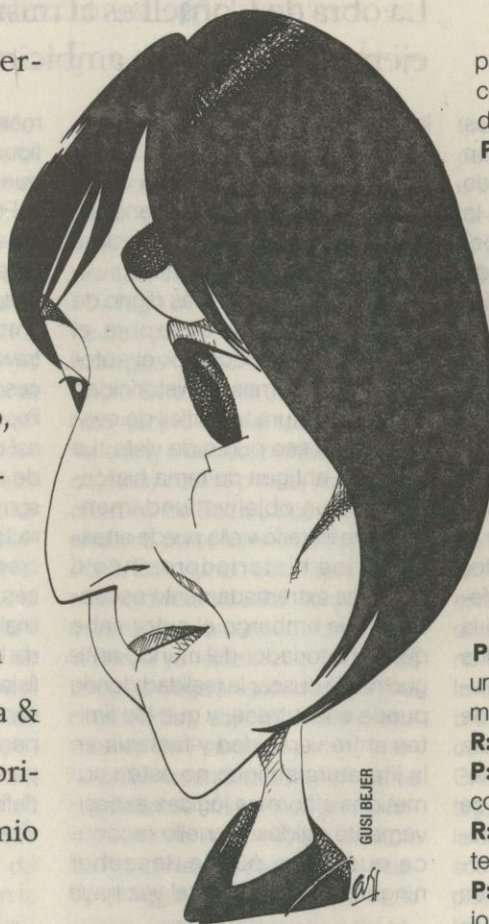
R: Me encantaría tener la mitad del éxito de Helen Fielding. No creo que *Querida yo* sea un libro solo para mujeres, a los hombres les está gustando mucho.

P: Ha colaborado con su hermano Álvaro Fernández Armero en el guión de *Nada en la nevera*. ¿Qué ha aprendido de su experiencia en el cine?

R: A admirar el trabajo de los guionistas.

P: ¿Tanto como para atreverse con un guión?

R: En *Nada en la nevera* estaba res-



paldada por un trabajo en equipo con mi hermano Álvaro. Depende del proyecto me atrevería o no.

P: ¿Y de la publicidad? ¿Qué le presta la publicista a la escritora?

R: El ser consciente de lo caro que cuesta cada palabra.

P: ¿A qué precio le han salido las suyas?

R: Si el tiempo es dinero, me han salido carísimas. Llevo más de dieciséis años trabajando con ellas.

P: ¿Ha cambiado en algo su vida el premio Contradiction? ¿Cree que ha estado en el momento justo y en el lugar adecuado?

R: Absolutamente.

P: "Mientras más sofisticado es un país, más huye del dolor". ¿Cómo anda usted de sofisticación?

R: Depende de quien me mire.

P: ¿A dónde cree que lleva esta continua huida?

R: A la tumba, irremediamente.

P: El sufrimiento. ¿Nos hace mejores?

R: Creo que sólo nos hace más viejos.

P: ¿Es la infelicidad más literaria?

R: Sí.

P: ¿Por qué?

R: Porque crea emociones fuertes que ponen en marcha el motorcito de la creatividad y además potencia el ingenio para liberarse de ella.

P: "Yo hablo mucho pero me callo casi todo". ¿También en el diario?

R: Debajo de las verdades que se dicen sigue habiendo aún más verdades.

P: ¿Qué tipo de verdades es preferible callar? ¿Es la sinceridad tan valiosa como se cree?

R: Es mejor callarse cualquier cosa que vaya seguida de un "te lo digo por tu bien".

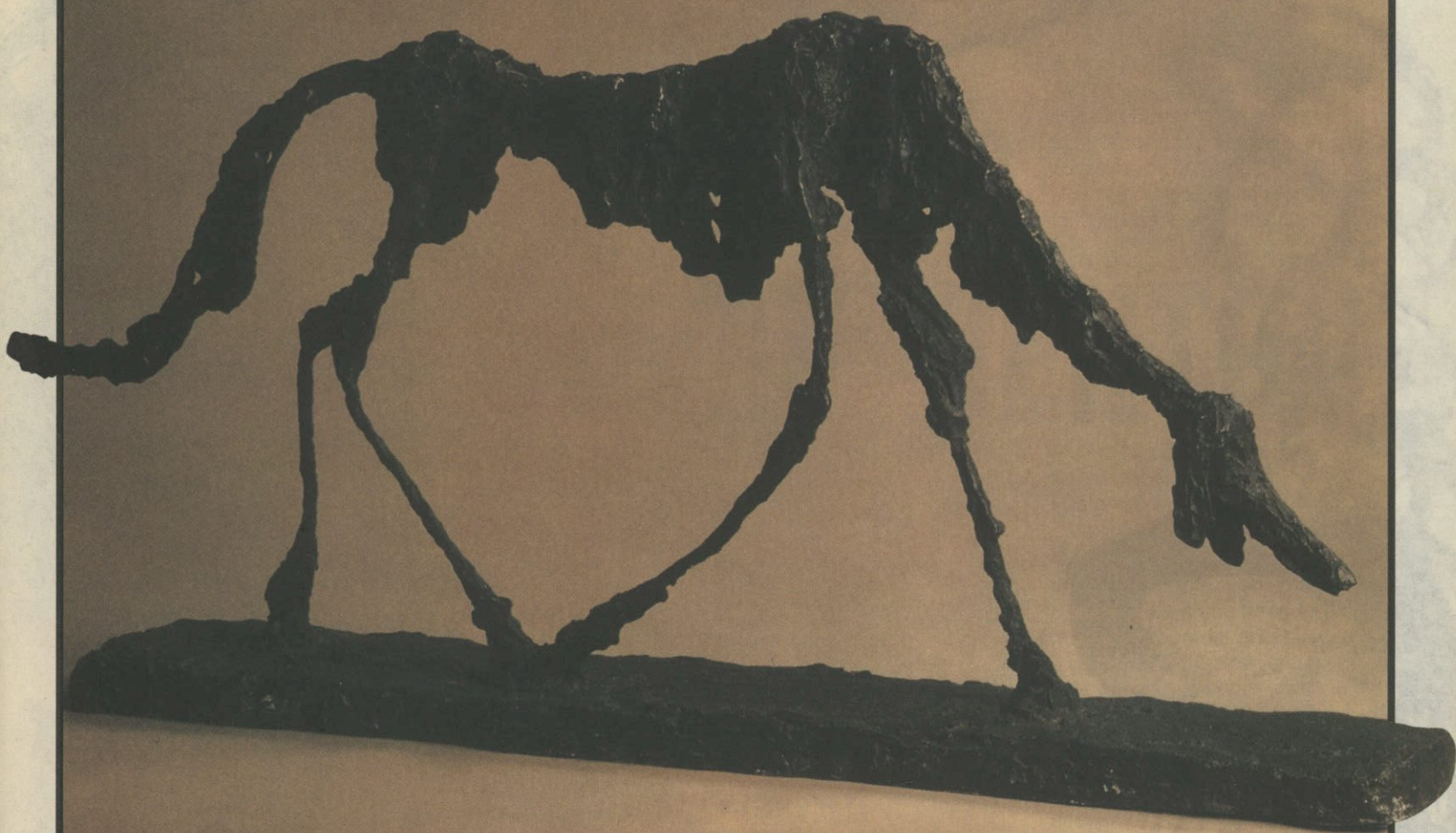
P: "He dejado de ser Alicia en el país de los demonios inventados". ¿Quién es ahora?

R: Alicia en el país de los demonios domesticados.

Natalia GAMERO

GIACOMETTI

ESPACIO PARA LA IMAGINACIÓN



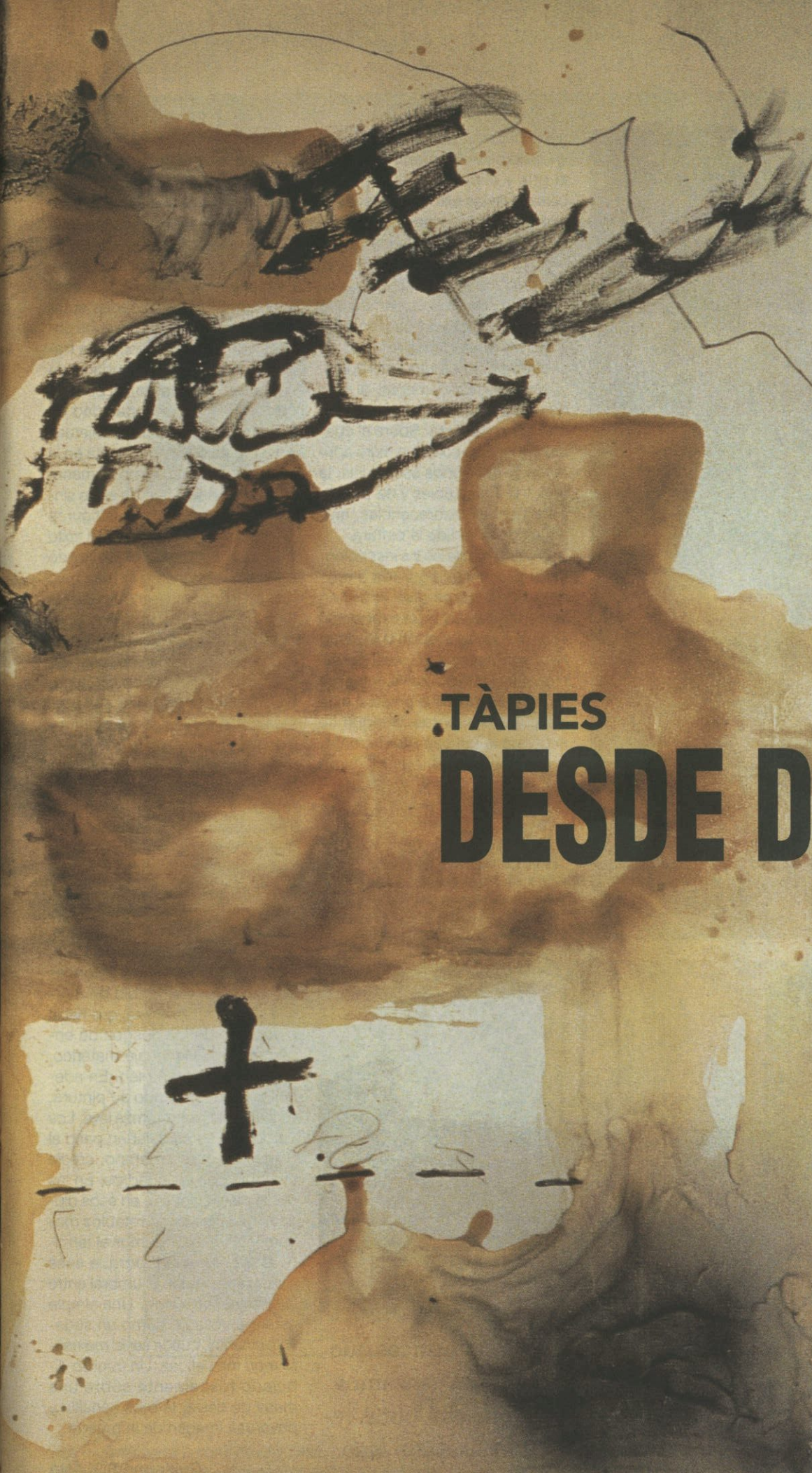
El perro (1957) escultura de Giacometti, que forma parte de la exposición a él dedicada en La Pedrera, Barcelona

ARTE

Tàpies, desde dentro **30-32** Los interrogantes del modernismo **34-35**
María Gómez **37** Giacometti, el objeto invisible **38-39** Alechinsky **40**
Soledad Sevilla **41** "Paisaje catalán", de Miró, por Victoria
Combalía **42-43** Artistas en pie de guerra **44-47** Luis Moya **48**



Barniz con formas negras, 1982.
Pintura y barniz sobre tela, 205 x 275



TÀPIES DESDE DENTRO

Museo Nacional Reina Sofía.
Santa Isabel, 52. Madrid.
Hasta el 8 de mayo

tú eres eso, que nos identifica con todo lo existente. Esta identidad nos conduce a una tercera línea: la concepción del artista como mago, capaz de transmutar la materia y de provocar la regeneración espiritual. En el *Autorretrato místico* de 1947 aparece un Tàpies nimbado y sembrado de signos zodiacales, con las manos cruzadas sobre el pecho, que se inclina hacia una suerte de altar, donde hay un cáliz y una hostia con las letras A y T de su nombre. Desde el principio, Tàpies ha jugado (quizá con más ironía de la que se le supone) a ser el *chamán* dotado de poderes curativos, que puede sanar imponiendo las manos.

El curso de esta impresionante exposición, aun siendo en su conjunto cronológico, recrea los diversos *ambientes*, los distintos mundos que encierra el mundo de Tàpies. Tàpies no ha sido un



gris tenebroso, anulación de todos los colores vivos, mortificación en el gris y el pardo, colores de la ceniza, de los excrementos, de la tierra. Desde el principio también, la regresión conduce hacia los estadios iniciales del dibujo. Brassáï fotografiaba los *graffiti* callejeros y veía en ellos la erupción de una energía instintiva que ponía en jaque los alambicados axiomas de la estética. El dibujo, en Tàpies, vuelve a su raíz elemental, al acto de trazar rayas con un dedo, con un palo en la tierra. Sobre el cuadro concebido como un muro aparecen ya los signos esenciales, la cruz y la T, de Tàpies y de Teresa, pero también excrescencias, ampollas de la piel de la pintura.

En esta matriz se irá inscribiendo la presencia, figurada o real, del objeto. Hace diez años, en estas mismas salas, la exposición *Tàpies. Extensiones de la realidad* reunía la creación objetual del artista. En la retrospectiva actual se ha limitado mucho la presencia de los objetos exentos, aunque se exponen la famosa *Puerta metálica y violín* (1956) o la *Mesa de*

despacho con paja (1970). La mayoría de los objetos están incorporados a la superficie pictórica: la tabla de planchar, el sofá con los trozos arrancados, o ese levísimo imperdible en medio de la tela vacía. Lo paradójico de Tàpies, como advierte Manuel Borja, es el intercambio de cualidades entre objetos y pintura; porque si los objetos son muy pictóricos (los trapos, la ropa, el espejo indagan la naturaleza del cuadro), la pintura, con su relieve y su opacidad de muro, se desliza hacia lo objetual.

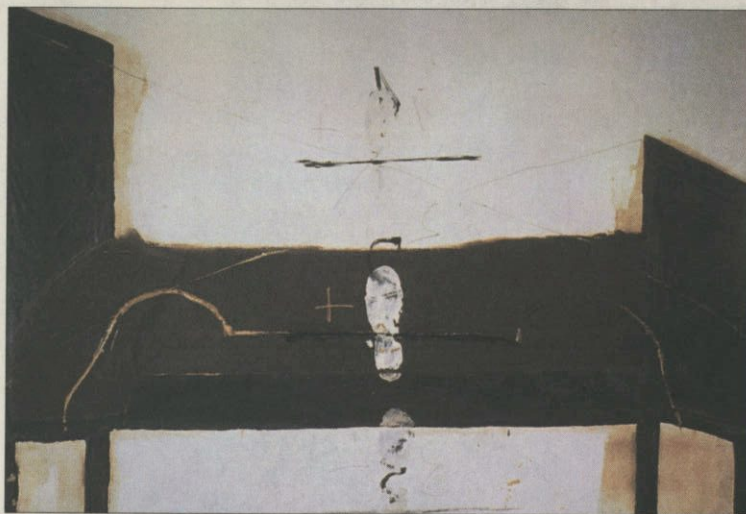
La regresión se manifiesta en la aproximación al cuerpo humano. *El gran pie* nos recuerda el pie singular y colosal de tantas figuras de Miró. También evoca aquel texto de Bataille sobre el dedo gordo del pie, que encarna lo más bajo y a la vez nuestro vínculo con la tierra. En la *Gran pintura con lápiz*, como una orgía de André Masson, reconocemos piernas peludas, pechos, culos defecando. En alguna ocasión, Miró utilizó sus propios excrementos como pintura y esa misma pulsión late en Tàpies, incluso en sus materias más exquisitas. Ha ido en busca de lo informe. Lo que no implica que Tàpies desprecie la estructura formal, todo lo contrario; un estricto orden geométrico, platónico, rige sus composiciones.

La última gran retrospectiva de Tàpies tuvo lugar hace veinte años, en la primavera-verano de 1980, en el extinto MEAC. Por entonces se verificaba un cambio de marcha en la obra del artista, que había comprendido los riesgos de encerrarse en el lenguaje matérico, que dominaba tan bien. En adelante, iría despojando su pintura, aligerándola hasta lo más leve. Los pardos de antes dejaban paso al blanco. Al mismo tiempo, crecía el tamaño de los cuadros. En las obras más recientes, en esos dípticos que son como retablos monumentales, alcanzamos el término de la regresión, porque esas obras representan el umbral entre la vida y *el otro lado*. Una simple estera enrollada, como un sudario elemental, puede ser el *memento mori* más eficaz. Un cuerpo dibujado toscamente sobre una masa de tierra, la más sencilla y pavorosa imagen de la muerte.

Forma de crucificado, 1959. Técnica mixta sobre tela, 92,5 x 73. Abajo, *Pisadas sobre cama marrón*, 1966. Técnica mixta sobre tela, 130 x 195

artista de progreso lineal; su tiempo no es esa sucesión precipitada que sacrifica cada etapa anterior. Avanza de modo recursivo, volviendo sobre ciertos motivos originarios, cada vez a un nivel más profundo. Su itinerario es una regresión en espiral, un descenso en el *Maëlstrom*, hacia el fondo del pasado, de la conciencia, de la materia. Como saben los psicoanalistas, toda curación, toda regeneración espiritual entraña un cierto viaje regresivo, un revivir etapas anteriores, donde se hallaría el secreto de la enfermedad.

El impulso regresivo se anuncia desde el principio. El recorrido comienza hacia 1953-54, con los primeros cuadros matéricos. En ese momento, después de un período crítico, Tàpies decide arrancar de cero. Es la lucha que había tenido lugar en él, la suma de destrucciones, lo que engendra este



En las obras más recientes, en esos dípticos que son como retablos monumentales, alcanzamos el término de la regresión, porque esas obras representan el umbral entre la vida y *el otro lado*

Guillermo SOLANA



REMBRANDT

Tres mujeres en el umbral de una casa, h. 1638-1639. Dibujo a plumilla y aguada de Rembrandt (Leiden, 1606-Amsterdam, 1669) que forma parte de la colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski, expuesta con el título *Miradas sin tiempo* en el Museo Thyssen Bornemisza hasta el 14 de mayo.

LOS INTERROGANTES DEL MODERNISMO

Fundación Santander Central Hispano. Marqués de Villamagna, 3. Madrid. Hasta el 23 de abril

Hay exposiciones que interesan más por las cuestiones que suscitan que por los postulados que afirman. Así ocurre con esta muy bella monográfica sobre *El modernismo catalán, un entusiasmo*, equivalente a una breve panorámica (sobre 110 piezas) que, precisamente por haberse centrado en la pintura (54 obras, sobre un conjunto integrado también por 12 dibujos, 8 esculturas, 20 piezas de joyería, 10 muebles y objetos decorativos, 6 encuadernaciones y 2 ejemplares de revista), pone de manifiesto lo difícil que resulta definir aquel movimiento cultural, iniciado en Cataluña hacia 1878, año en que Domènech i Montaner publicó su famoso artículo *En busca de una arquitectura nacional*, y fecha en la que Gaudí comenzó su neomodéjar Casa Vicens. La exposición no trata de aquellos inicios, como tampoco hace referencia al tema sustancial de la arquitectura modernista, sino que se fija en la pintura, confrontándola a la escultura y a las artes decorativas, gráficas e industriales desarrolladas entre 1890 y 1910, tramo central del movimiento, que luego se prolongó —generalmente en decadencia— hasta 1926, fecha de la muerte de Gaudí y de los comienzos de la construcción de su templo de la Sagrada Familia.

Parece ya doctrina probada que la mayor parte de la pintura que se produjo en Cataluña por artistas afectos a la modernización de las artes en las décadas del cambio de siglo XIX al XX no es “modernista”, si se entiende por “modernismo” una tendencia propiamente dicha o un estilo paralelo al de la Secesión vienesa, al *Jugendstil*, al *Modern-Style*, al *Stile Liberty* o al *Art Nouveau*, basado éste —como observó Arnason— en “las exploraciones libres del color y de la línea” a las que Gauguin dio el nombre de “sintetismo”, síntesis del colorido y de la forma que llegó a imágenes semiabstractas en la pintura *art nouveau*. Así, la misma secuencia de esta exposición demuestra que sólo algunas piezas del período parisiense de Ramón Casas y de Santiago Rusiñol, junto

La exposición se fija en la pintura, confrontándola a la escultura y a las artes decorativas, gráficas e industriales desarrolladas entre 1890 y 1910

con las pinturas de Anglada Camarasa, ciertas propuestas de Mir y alguna de Nonell participan en ese sintetismo “francés” característico. Y ¿el resto? El resto viene a ser realismo —inclusive naturalismo— y postimpresionismo. Pues bien, esa especie de indefinición de una pintura catalana modernista se potencia al confrontar aquí sus cuadros a otras producciones artísticas del mismo lugar y tiempo y de espíritu modernista tan marcado como el de las delicadas, florales y orgánicas piezas de joyería de Lluís Masriera, el de los dibujos idealizados y casi traslúcidos de Alexandre de Riquer, Eusebi Arnau y Joan Llimona, el de los mármoles blancos, opalinos, decadentes, un punto delicuescentes, de Josep

Llimona, Clará y Enric Clarasó, el de los muebles imaginativos de Gaudí, el del lujoso pequeño armario (¿mueble-bar?) que, obra de A. de Riquer, el Círculo Artístico de Barcelona regaló a Antonio Maura hacia 1909, o como el que declara el conjunto envidiable de encuadernaciones librerías, tan ornamentales, tan “movidas” por artificiosos ritmos lineales, que se presentan junto a las portadas de las revistas emblemáticas *Quatre Gats* y *Pèl & Ploma*. A la vista de ello, ¿puede hablarse de que se produjo realmente una pintura modernista catalana?

La cuestión se potencia desde uno de los textos redactados para el catálogo de la exposición: el incisivo ensayo de Francesc Font-

bona, quien insiste en interrogarse —en interrogarnos—, como ya hizo en el estudio que dedicó a la completísima muestra *El modernismo* (Museo de Arte Moderno de Barcelona, 1990), si es que existió siquiera el mismo modernismo catalán. Con ello no trata, naturalmente, sino de dar una dimensión justa a la pregunta, desde una opinión crítica favorable a seguir utilizando la denominación de modernismo “para nombrar aquella época en la que floreció, pero sin empeñarnos en etiquetar con ella ningún estilo artístico ni tendencia cultural concreta”. A parte el especial interés de este levantamiento de cuestiones, la exposición, comisariada por Javier Tusell, constituye un conjunto brillante por su magnificencia decorativa, que remite a una nueva puesta en estima de los valores de los oficios artísticos y de la integración de las artes.

José MARÍN-MEDINA

Joaquim Mir: *Cala Sant Vicens*, h. 1907. Colección Banco de España





Ramón Casas: *Antes del baño*,
1894. Museo de Montserrat



Roca en Turquía, de Palmira Abelló

PALMIRA ABELLÓ

Estudio Peironcely. Madrid.
Don Ramón de la Cruz, 17.
Hasta el 21 de marzo.
De 30.000 a 500.000 pesetas

La exposición de Palmira Abelló tiene dos vertientes: hay pequeños formatos en los que el protagonista es el mar –sin duda el Mediterráneo–, resuelto plásticamente como una concatenación de distintos azules colocados en superficies superpuestas en las que se tiende cada vez más a una sintetización formal que linda la abstracción. Sin que esta plasmación múltiple de la vasta extensión marina –hay más de una treintena de pequeños cuadros con esta temática por todas las paredes y recovecos de la sala– sea tópica, es indudable que la representación cerebral y sentimental del mar no se aleja de la norma de otros pintores.

Pero lo más interesante de la muestra de Palmira Abelló, mujer de vivencias culturales extraordinarias desde su juventud –fue amiga de Madariaga, Baroja y Hemingway–, lo hallamos en sus retratos (segunda vertiente de esta muestra), casi siempre espejos deformados que nos devuelven un rostro femenino potente y frágil, dramático y jovial, entonado en colores sordos en cuya paleta destacan los ocre y los grises, los cromatismos que desvelan el alma humana, porque quizá Palmira Abelló lo que desea es ofrecernos una visión de sus interiores –estoy seguro de que estas mujeres totales son la proyección de la mirada profunda de la artista madrileña– en los que consigue maridar la dulzura y el terribilismo, los rostros que el itinerario vital va situando en nuestra biografía, a modo de sudarios sucesivos.

Carlos GARCÍA-OSUNA

FABRIZIO PLESSI

L'Almudí. Valencia
Plaza de San Luis Beltrán, 1.
Hasta finales de marzo

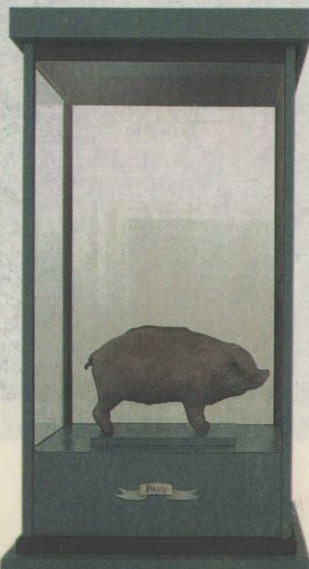
Artista de la espectacularidad desde que descubriera las posibilidades del efecto, Fabrizio Plessi (1940, Reggio Emilia, Italia) viene animando su trabajo con simples imágenes proyectadas en monumentales instalaciones. *Ánima de la materia*, recreación de una obra anterior titulada *Foresta sospesa*, consiste en una instalación de troncos de pino de los que asoman proyecciones de imágenes acuáticas. Dividida en dos partes, la instalación no hace sino recrear el fluir del agua, sin más. Por una parte, un tronco instalado horizontalmente y tallado por la mitad como si se tratara de una canoa, deja ver en su interior una hilera de monitores en los que corre interminablemente el agua. Por otra parte, desde su extremo inferior, una línea de nueve troncos suspendidos del techo proyectan sobre unos recipientes metálicos con agua el brotar del líquido elemento. Sin la frescura con la que irrumpieran los artistas Fluxus, ni el alcance poético de Bill Viola o la rotundidad de Gary Hill, de los que es Plessi deudor, sus instalaciones resultan simplemente efectistas en su redundante teatralidad. José Luis CLEMENTE

LUIS QUINTERO

Galería Sen. Madrid.
Barquillo, 43.
Hasta el 25 de marzo.
De 60.000 a 500.000 pesetas

La exposición de Luis Quintero en la galería Sen invita al espectador

Quintero: *Para unir tus ahorros*, 1999



a adentrarse en un atractivo y singular juego. Las pinturas y esculturas que la conforman poseen un indudable valor estético pero, a medida que nos acercamos a ellas, nos introducimos incrédulos en un mundo de paradoja y confusión donde palabra e imagen se fusionan creando un lenguaje que no hace sino fomentar nuestra perplejidad. Pero es un juego estimulante. Los acrósticos, los títulos de las obras y las piezas en sí, de temática animal en su mayoría, constituyen un “todo” indisoluble que espolea nuestra mente en el afán por encontrar la salida del laberinto que nos propone el artista. Una de las obras que mejor describe la ironía de Quintero es *Para unir tus ahorros*, una clásica hucha con forma de cerdo, de excepcional naturalismo. La ranura por la que se introducen las monedas ha sido sustituida por una vagina. La ternura inicial del cerdo se contraponen ahora a la crudeza del elemento añadido. Si a esto unimos el acróstico del título terminamos descubriendo el universo sarcástico y contradictorio, pero sugerente a la vez, del artista gaditano. Javier HONTORIA

DARÍO BASSO

Galería VGO. Vigo.
López de Neira, 3.
Hasta el 27 de marzo.
De 125.000 a 1.100.000 pesetas

Darío Álvarez Basso (Caracas, Venezuela, 1966) presenta unas obras que condensan nueve meses de trabajo en un parque nacional en plena selva venezolana, dando así continuidad a su anterior serie, que tenía en La India y en el templo Baharat Mata a sus protagonistas. Fiel a su propio estilo, parte de la realidad para alcanzar la abstracción, transmutando lo terrenal en misterioso. Sus últimas creaciones conservan, si no el relieve, sí la nervada y orgánica rotundidad de las presentadas en Antonia Puyó hace casi seis años, distanciándose, por otro lado, del carácter físico y empastado de sus cercanas reminiscencias hindúes. Atrayentes son los grandes formatos en los que las huellas de unas grandes hojas combinadas con sugestivos matices de color, provocan distintas sensaciones que nos acercan, formalmente y en su concepto de serialización, a

las conocidas *Flowers* que Andy Warhol brindaba por el año 1964. Darío Álvarez Basso puede calificarse como pintor de vivencias, porque en él siempre existe un tratamiento conceptual que antecede al resultado y marca las pautas a seguir; en este caso, un pequeño compromiso con el medio ambiente que titula *Pintura equinoccial*, tropical y húmeda, una pintura que, como los “frescos”, absorbe información para convertirla en historia. David BARRO

ÁNGEL BOFARULL

Galería Berini. Barcelona.
Plaza Comercial, 3.
Hasta el 2 de abril.
De 80.000 a 250.000 pesetas

Ángel Bofarull (Barcelona, 1957) es un creador que se prodiga poco y que se mantiene fiel a ese mundo onírico que ha ocupado siempre el centro de su trabajo. En esta última entrega el artista ha reunido una veintena de obras, entre collages y dibujos, en las que plasma un universo lleno de guiños a



Bofarull: Sin título, 1999. Collage

Miró, a Calder y al surrealismo. Hay algo mágico en la construcción de sus imágenes, elaboradas a partir de viejas fotografías y de recortes de anuncios sacados de revistas antiguas. Bofarull reconoce claramente su sintonía con la poética de Max Ernst, el gran maestro del collage, al que rinde un homenaje en dos de sus obras inspiradas en el famoso libro del artista alemán *Une semaine de bonté* (1934). Como Max Ernst, Bofarull crea asociaciones insólitas juntando elementos iconográficos aparentemente inconexos. Con este método heredado del dadaísmo y de la poesía visual, configura una serie de imágenes irónicas y llenas de misterio que, al mismo tiempo, divierten y fascinan. M.-C. U.

MARÍA GÓMEZ

Galería Antonio Machón. Conde de Xiquena, 8. Madrid.
Hasta el 15 de abril. De 125.000 a 1.200.000 pesetas

Hace tres años, con motivo de su anterior exposición en esta misma galería, afirmaba que la pintura de María Gómez (1953) se había apoderado de la imagen exterior del libro, de su continente formal y de la evocación de ciertos títulos como un instrumento mediante el que acentuar la ya de por sí intensa carga poética que se desprende de su trabajo. Ahora, la artista da una vuelta de tuerca en ese delicado empeño y sigue el camino indicado por el contenido de un libro iniciático y, bajo el paradójico título de *Sin título*, advierte al espectador de sus intenciones mediante una cita del poeta árabe Ibn Al'Arabí, el Abenarabí que los sufíes consideraban "el más grande de los maestros": "Luego me dijo: Alza los velos uno a uno".

No me adentraré en el espinoso camino que lleva a dilucidar las creencias de la artista, y menos a extraer de éstas conclusión algu-

na que aplicar a su pintura, porque lo que me importa es el qué y el cómo de ésta y no las fuentes argumentales o las prácticas ajenas a ella y que seguramente absorbe. Sí diré que lo que la gnosis representa de método que permite dilucidar los signos de la realidad para acceder a un conocimiento superior, es quizá metáfora adecuada del proceso pictórico seguido por María Gómez.

Reconoceré mi inclinación y preferencia por la obra que la pintora ha desarrollado, firme y coherentemente, en el transcurso de dos décadas y, más concretamente, en los últimos diez o doce años. A mi juicio, esta exposición —con un inspirador montaje de Javier Aiguabella— demuestra que María Gómez ha alcanzado una espléndida madurez plástica que le permite hacer que sus instrumentos respondan con exactitud al aliento que la artista les imprime. Contemple el vi-



Sin título, 1999. Óleo sobre lienzo, 50 x 50

sitante los dos magníficos cuadros nocturnos emparejados en una de las paredes de la sala y, especialmente, el titulado *Le pregunté ¿cómo hacer para que la perla siga siendo perla, la gema...* y aprecie en su valor no sólo la sutil integración de las distintas figuras que en él comparecen —que dice bastante de su complejidad composi-

va—, sino también la fortuna de la factura y el riquísimo, aunque medido, despliegue del color. Un despliegue y un dominio que le han permitido titular una trilogía con el solo nombre de los pigmentos usados: *Siena tostada, Óxido rojo, Ocre amarillo, rojo y cadmio*.

Mariano NAVARRO

LO SUPERFICIAL SEGÚN XOÁN ANLEO

Galería Moriarty. Almirante, 5. Madrid. Hasta el 6 de abril. De 90.000 a 1.000.000 pesetas

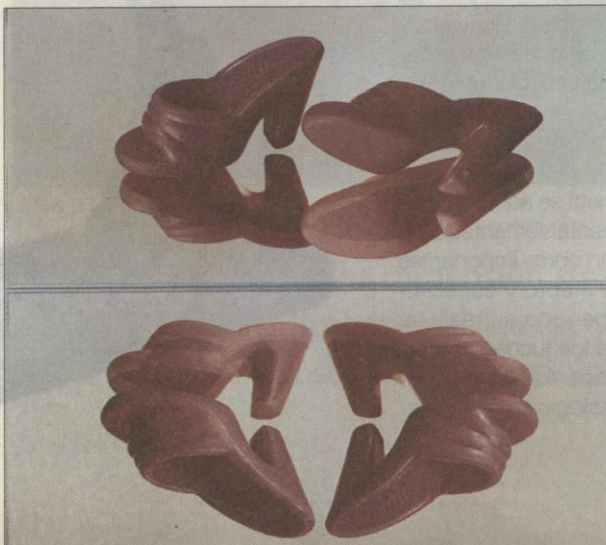
Las paredes de una sala enfrentan dos series fotográficas sobre unos zapatitos de tacón, juguetes de "Todo a 100" fabricados en China. Una serie está dedicada a un zapato de plástico rosa. El zapato se ha posado sobre un espejo o similar. Su superficie de plástico, desnudada por una ampliación de zoom que muestra sus poros e imperfecciones, se refleja en otra superficie, la reflectante, cuya estructura facilita una copia parcial (limitada por el punto de unión entre ambos objetos) pero exacta del zapatito de plástico rosa chino. Al otro lado, una serie similar es protagonizada por un zapato idéntico pero amarillo. La segunda pared constituye un reflejo con el color virado de la primera.

Recorriendo la galería encontramos nuevas pruebas. Así, el título de la muestra y un circuito on plano de algo se han trazado con cinta de embalar marrón sobre una

pared más clara: sabemos que son dos cuerpos distintos sólo porque sus superficies son diferentes. Enfrente, dos fotografías iguales muestran un joyero hortera sobre fondo fucsia. Más adelante, tres fotografías idénticas muestran cuatro esferas de goma, de distinto color y con relieve de pinchos. De una de ellas sabemos que es un

erizo porque podemos ver su cara. En la superficie de dos alfombras sintéticas, de color rosa fosforescente, el artista ha escrito algo en verde. Finalmente, tres cartulinas constituyen una especie de muestrario de los elementos que se han empleado: productos de mercería, dibujos sin capacidad para transmitir emoción. Lo superficial.

En su primera exposición madrileña, Xoán Anleo (Marín, 1960) utiliza el kitsch para plantear un diálogo coherente entre ideas y materiales, jugando de forma ambigua y humorística con sus intenciones y con las reacciones del espectador. En realidad la propuesta del artista gallego es una trampa, ya que sólo reparando en lo superficial, extraído por él de los objetos de consumo, puede el visitante no caer en lo superficial. A partir del concepto de superficie (límite de un cuerpo que lo separa de lo que no es él) Anleo llama la atención sobre atributos de lo exterior. La muestra quiere ser, así, una seria reivindicación de lo superficial o invitación a profundizar en la misma superficie de las cosas, si bien es posible que, por sus excesos, el conjunto no consiga llegar tan lejos como se pretendía.



Sin título, 1999.
Fotografía, 50 x 81

Abel H. POZUELO

ALBERTO GIACOMETTI

EL OBJETO INVISIBLE

Fundación Caixa Cataluña. La Pedrera. Provenza, 261-265. Barcelona. Hasta el 28 de mayo



El escultor y pintor suizo Alberto Giacometti (1901-1966) llegó a París en 1922, donde trabajó en el taller de Bourdelle, después de formarse en Ginebra y en Italia. Las primeras obras que él mismo reconoce como personales se sitúan entre 1925 y 1928, con sus ídolos inspirados en la escultura negra y piezas próximas al cubismo. Posteriormente se vincula al grupo surrealista y es citado como uno de los ejemplos más significativos de las realizaciones de esta tendencia en el ámbito tridimensional hasta mediados de los años treinta. Acabará por rechazar explícitamente el surrealismo y en los cuarenta empezará a trabajar aquel universo tan personal y propio del escultor: figuras extremadamente alargadas y delgadas que a contado con importantes apologetas.

En la trayectoria de Alberto Giacometti existe una preocupación constante: dar forma a lo invisible; Giacometti es un creador metafísico en el sentido de que busca una suerte de espiritualidad, más allá de lo visible, más allá de la estricta materialidad de las cosas. Su obra personal se inicia hacia 1925 con una serie de ídolos y, por extensión, con obras próximas al cubismo. El ídolo, como el fetiche, es el objeto mágico, receptáculo y emisor de fuerzas universales y místicas; más aún, de naturaleza sobrenatural, es un instrumento de relación con el misterio de la vida como lo son las pinturas románicas o los mosaicos bizantinos. Es también el utensilio del brujo, representa la relación primigenia con la naturaleza, es el testimonio de lo oscuro y lo salvaje. En fin, el ídolo expresa una idea que será una constante en su obra: el arte como magia, como algo sagrado. Idea que se manifiesta de una manera didáctica en su obra temprana, pero que está implícito de una manera más o menos soterrada en toda su obra. Precisamente este carácter mágico y sagrado, ajeno al mundo de las apariencias, nos ayuda a comprender la verdadera dimensión de Giacometti.

Esta preocupación por lo invisible, por esta otra realidad, le llevó, por una parte, a una desmaterialización de la escultura; en sus propias palabras, a una "construcción transparente (...) una especie de esqueleto en el espacio" y, por otra, a la realización de objetos inquietantes, una suerte de puesta en escena que revelaba la vida interior de los objetos. Es el momento en que también, en una lógica de continuidad en la exploración de lo subterráneo, Giacometti se adhiere al surrealismo. Lamentablemente, en la exposición faltan obras importantes de su primera etapa, y especialmente de su período surrealista, cuando articula los fundamentos y claves de su obra. Así, en la exposición, una antológica que se pre-

senta como una gran panorámica sobre el artista, echamos en falta piezas imprescindibles, como *La jaula* (1930-31), *El palacio a las cuatro de la mañana* (1932) y, muy especialmente, la famosa *Bola suspendida* (1930). Ésta consiste en dos sólidos: una bola, con una hendidura, suspendida en el aire, y una forma semicircular con dos planos cortándose en una larga arista. Esa bola, con un movimiento pendular, frota la arista. El contacto de los dos cuerpos penetrándose desencadena una rara sensación en el espectador. ¿Giacometti desvela la vida secreta de los objetos, o acaso tendríamos de decir el deseo?

En la exposición hay, sin embargo, una pieza muy importante, igualmente clave para comprender su mensaje: *El objeto invisible* (*Manos sujetando el vacío*, 1934-35). André Breton la describió emotivamente en su libro *L'Amour fou* y fue él mismo quien le dio título. En ella, una especie de tótem, las manos suspendidas parecen agarrar algo y sin embargo están vacías. La aportación del artista se sitúa en este objeto invisible y ausente: descubre una di-



Hombre que camina, 1960.
Bronce, 182 x 25 x 96. A la
derecha, **Retrato de la madre
del artista, 1947.** Óleo sobre
tela, 67,5 x 43

mención simbólica, metafórica y misteriosa de la forma tridimensional. La escultura de Giacometti es este objeto ausente: un espacio para la imaginación. Breton, en el mencionado libro, intuye en este vacío un contenido melancólico: "la emanación del deseo de amar y ser amado en búsqueda de su verdadero objeto humano y en su dolorosa ignorancia".

Posteriormente, rompió con el surrealismo y acabó realizando aquellas figuras extraordinariamente delgadas y de proporciones inusitadas, su faceta más divulgada. Sin embargo, se trata del mismo concepto, la escultura como mirada interior. Giacometti depura la anécdota, la apariencia, para encontrar una idea esencial del hombre. En términos generales, estas esculturas se han interpretado como la expresión de un estado de soledad y de angustia. Pero hay que destacar que son metáforas o, mejor, que operan del mismo modo que *El objeto invisible*. De ahí que Jean Genet diga sobre él: "El objeto invisible es el misterio de la obra de arte, que se opone radicalmente a la visibilidad del mundo aparente, a su trivialidad, a su evidencia. La verdad de la estatua (...) aparece cuando se toca con los ojos cerrados". Compartimos el criterio de Genet: Giacometti es un escultor para ciegos, esto es, un creador de la visión interior.

El montaje de la exposición es impecable. En este caso, se ha intervenido en el suelo de la sala, y con el color se ha creado un entorno para la extraordinaria fragilidad de sus piezas filiformes; su disposición en una especie de islas o jardines de esculturas posee una calidad lírica y/o totémica. Decíamos fragilidad a propósito de las obras filiformes porque, sin masa ni volumen, se han calificado a menudo de dibujos en el aire. Y más: se ha dicho que en su última etapa repitió mil veces la misma escultura. ¡Falso! El último Giacometti es también un escultor de una gran riqueza formal, una riqueza que hay que buscar en el matiz, esto es, la riqueza de texturas, la diversidad de pátinas, la variedad de escalas.

Jaume VIDAL OLIVERAS



La aportación de Giacometti se sitúa en este objeto invisible y ausente: descubre una dimensión simbólica, metafórica y misteriosa de la forma tridimensional. La escultura del artista es este objeto ausente: un espacio para la imaginación

LA AVENTURA DE PINTAR DE ALECHINSKY

Galería Toni Tàpies. Consell de Cent, 282. Barcelona. Hasta el 31 de marzo.

Alechinsky se escapa de cualquier etiqueta simplista por el carácter experimental de su obra, que le lleva a indagar en un automatismo pictórico y en la caligrafía japonesa. Quizá se conoce sobre todo por su participación activa en el Grupo Cobra, con Asger Jorn, Karel Appel, y Corneille. En esta época pinta al óleo creando superficies en las cuales pulula una multiplicidad de formas –producto de su imaginación o de su experiencia–. Tras la disolución de Cobra se traslada a París y las consecuencias de este cambio incluyen tres aportaciones significativas en el desarrollo de su obra: comienza a frecuentar a los surrealistas; descubre la caligrafía japonesa, que le lleva a emplear la tinta pintando con el soporte directamente en el suelo; y a mediados de los sesenta define una de las características más logradas de su obra a través de las notas marginales, que representan alrededor de los bordes del cuadro, a modo de viñetas, un sinnúmero de narraciones paralelas. En resumen, nos

enfrentamos a una figura clave dentro del informalismo europeo.

Alechinsky quiere hacer de la pintura, y por extensión de la vida, una aventura, una afirmación de libertad y de espontaneidad. Participa en la búsqueda y en la renovada esperanza que surge de las cenizas de la posguerra: un grito bañado en color deseoso de nuevas formas de mirar el mundo y nuevas posturas frente a una realidad problemática. Se compromete con un sistema de creencias, con una izquierda creyente no disciplinada e incluso anárquica, con la improvisación, con un claro énfasis de integrarla dentro del conjunto de la obra, y con la pretensión de plasmar las nuevas energías que subyacen en el discurso de los cincuenta y sobre todo de los sesenta.

A mi parecer, está claro que los europeos no lo hacen con la misma soltura, desafío, y riesgo que sus contemporáneos norteamericanos. Están más atados a su tradición y a las inmediateces de su historia. En el caso de

Alechinsky su flirteo con el surrealismo es en esencia una relectura de lo que sigue siendo útil como potencia para explorar el inconsciente, pero dándose cuenta de que el surrealismo ya huele a tradición y a retórica agotada. Quiere experimentar y experimenta. Pero el gran reto, fallido frente a la oferta norteamericana, es no caer de nuevo en lo estético, lo pulido, lo acabado, y lo afrancesado. El placer que se deriva de su frescura se encuentra a veces abrumado por esta vena de poesía lúdica y básicamente caduca.

Alechinsky quiere hacer de la pintura, y por extensión de la vida, una aventura, una afirmación de libertad y de espontaneidad

El Grupo Cobra hace una contribución innegable a la pintura de estos años y la obra de Alechinsky va más allá que la práctica del grupo. El lenguaje plástico de esta época se orienta hacia la exploración del mundo interior del individuo. Para los europeos es una mezcla de *angst*, de angustia, de la necesidad de afirmarse a través del compromiso ideológico. Para los norteamericanos es un grito o un canto exuberante a la individualidad en un espacio (cultural o geográfico) aún por definirse y determinarse. En el caso de Alechinsky es casi forzoso un compromiso teñido de existencialismo y de la ideología de la izquierda clásica, pero con un manifiesto rechazo a toda tendencia dogmática o totalizadora.

Para Alechinsky nada esta trazado y aún menos para Pollock y Kline. En otras palabras: la obra de Alechinsky trata una de las grandes preguntas de la izquierda europea. ¿Cómo mantener un ápice de creencia frente a las evidencias? ¿Cómo hacerlo nuevo?, como decía Ezra Pound en otro contexto. ¿Cómo dar libertad a las ideas? Los artistas de esta generación viven dos esperanzas magníficas: la revolución permanente de Mao y el eslogan "La imaginación al poder" de mayo del 68. Y los dos fracasan estrepitosamente.

Alechinsky explora nuevas posibilidades para el lenguaje plástico y crea esta zona de conversación continua y contradictoria en los bordes del cuadro, vital y llamativo. Sin embargo, con el tiempo no puedo hacer menos que preguntarme si no parece excesivamente limitado y compartimentado. Falta algo en su actuación frente a la libertad y suele reorganizar todo dentro de lo conocido. Alechinsky nos propone una obra profundamente poética, activa y energética, y a la vez una poesía prisionera del peso de sus ambiciones históricamente malogradas.

Kevin POWER



La Cantatrice, 1966

La instalación *Lur*, en el Koldo Mitxelena

SOLEDAD SEVILLA: LA CONTEMPLACIÓN

Koldo Mitxelena Kulturune. Urdaneta, 9. San Sebastián. Hasta el 13 de mayo

La obra de Soledad Sevilla (Valencia, 1944) no es de las que producen una gran conmoción en quienes la contemplan. No busca la espectacularidad ni el impacto. Parece pretender, sin embargo, facilitar experiencias perceptivas y emocionales que podríamos calificar de cotidianas, pero, por lo general, inatendidas. Sus instalaciones, que protagonizan esta exposición en la que también hay cuadros y dibujos, funcionan como engranajes que ponen al espectador en disposición de aguzar su sensibilidad hacia determinadas realidades espaciales y temporales, físicas e in-materiales.

Según ella misma reconoce, no invitan a la participación: son piezas sutiles y frágiles, que sólo pueden ser contempladas. Esa fragilidad, su carácter efímero, motiva precisamente a la artista. La repetición del recurso de los refle-

jos no es ajena a este interés por lo puramente visual, carente de materialidad. Reflejos que no son, como en la teoría platónica, equivalentes de la falsedad, sino que revelan otros aspectos de la realidad.

La pieza central de esta exposición, en la que reúne algunas piezas ya antes mostradas y nuevas producciones, es la instalación *Lur* ("tierra" en eusquera), que ocupa los dos patios de las salas del Koldo Mitxelena, iluminadas con luz natural. En ella, Soledad Sevilla ha dibujado sobre el suelo, con diversos materiales naturales, hojas de árbol, con nevaduras de "fuego" y de "hielo". Son en total seis combinaciones diferentes: dos en distintas tonalidades de tierra y neón rojo, una en sal y neón blanco, una en sal y cobre, una en plomo y cobre, y una en tierra y hielo. Estas hojas conectan con algunas creaciones del arte povera, en espe-

cial con Calzolari y Zorio por el uso de neones y hielo, pero también con Penone por el interés hacia la naturaleza. Éste es un aspecto capital en la obra de Soledad Sevilla, omnipresente en esta exposición. Casi todas las obras contienen, representan o hacen referencia a elementos naturales o paisajísticos. Así ocurre en *El tiempo vuela*, integrada por cientos de mariposas de papel vegetal sujetas a los segunderos de otros tantos relojes distribuidos por la pared; en *Casas concéntricas*, cuyo referente es la Albufera, y que juega con los tres elementos básicos de ese espacio natural: el agua (representada por espejos en el techo), el arroz (formando una capa en el suelo) y las pequeñas construcciones para aperos o para cazadores; y en *Música del agua*, con dos espacios interrelacionados por el sonido: un estanque que proyecta ondas luminicas sobre el muro y

una proyección de reflejos de arquitecturas en el agua y del agua en las arquitecturas. Pero la suya es una visión de la naturaleza domesticada, de jardines y plantaciones, de nuevo orientada a la contemplación.

Casa para la conciencia, una de sus últimas realizaciones, marca una considerable distancia frente a lo anterior. Se trata simplemente de dos espejos, uno en el suelo y otro en el techo, que se reflejan el uno en el otro vertiginosamente incluyendo al espectador en esa infinita sucesión de "niveles" que confluyen formando una especie de altísima y profundísima pagoda. Y marca diferencias por su carácter abstracto, desligado de modelos naturales, por el minimalismo de sus formas y por el avance que supone en cuanto a investigación espacial.

Elena VOZMEDIANO

1924

JOAN MIRÓ

Cuando me preguntan por qué Miró es tan importante en el arte del siglo XX, cuál fue su contribución al arte de vanguardia, suelo contestar que su papel en el arte abstracto es tan decisivo como el de Klee o Kandinsky. Y sin embargo, Miró no es, propiamente dicho, un pintor totalmente abstracto. Como para Picasso, la realidad es siempre su punto de arranque, que luego simplificará o distorsionará. La anécdota de que Miró llevaba briznas de hierba del campo de Tarragona en el bolsillo, que "necesitaba" para poder acabar su famoso cuadro *La masía*, alude a que su principal fuente de inspiración fue siempre el paisaje mediterráneo, con sus viñas y su pequeña fauna doméstica, su mar siempre presente, el sol, los pájaros y el firmamento estrellado.

Hablando de los objetos, Miró dijo a un amigo que "para comunicar una emoción a estas cosas, uno tiene que amarlas profundamente..." y, de hecho, su arte revela una suerte de panteísmo ya que en sus obras tan importante suele ser una hormiga como una montaña, un hombre como un insecto. "Este cigarrillo y esta caja de cerillas contienen una vida secreta mucho más intensa que la de cientos de seres humanos", es otro de sus comentarios.

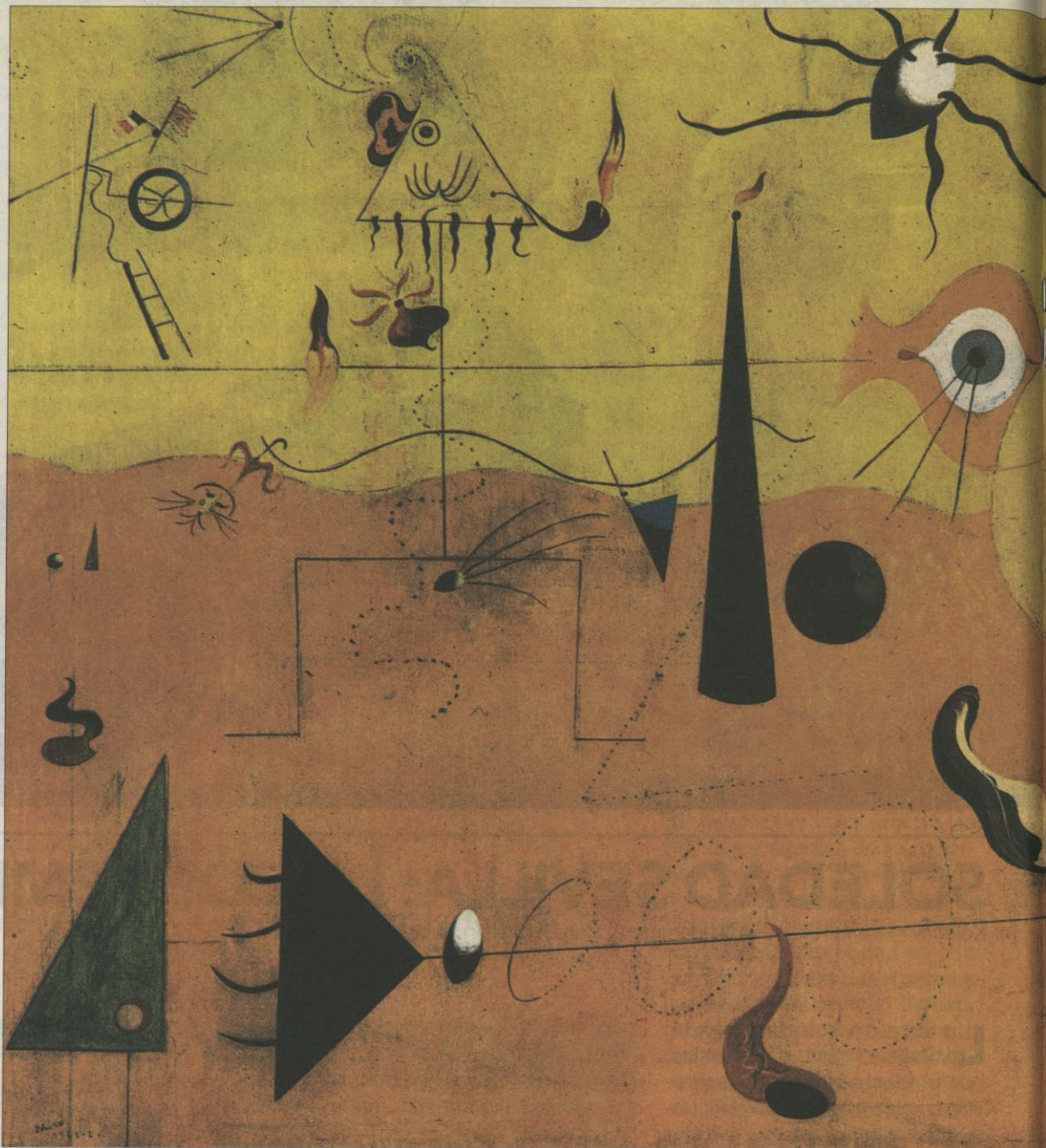
El *Paisaje catalán*, también llamado *El cazador* (Museo de Arte

Moderno, Nueva York), fue pintado entre 1923 y 1924. Es un magnífico ejemplo de cómo Miró convierte un tema costumbrista, el de un simple cazador que ha atrapado un conejo y fuma una pipa frente al mar, en un lenguaje completamente innovador para su época. Este lenguaje, un sistema de signos que condensan la realidad en formas simplificadas, podría llamarse "mnemotécnico" porque, a seme-

janza del de los niños, sintetiza en unos pocos trazos o signos lo que "sabemos", no lo que vemos, de un ser o de un objeto.

La importancia del cuadro radica en que la mayoría de los signos del arte mironiano aparecen aquí por primera vez: el ojo, el huevo solar, la llama, la manera como describe los cabellos o el sexo, la inclusión del lenguaje en la pintura. *El cazador* nos es descrito a base de una

estructura geométrica muy simple, con una línea ondulante que simboliza los brazos. Una línea sinuosa y punteada la recorre de arriba a abajo, dando sensación de movimiento y de volumen, sin que el artista tenga que recurrir a dibujar el cuerpo entero. En su mano izquierda lleva una escopeta de la que, muy gráficamente, sale una pequeña llama. Esta llama vuelve a repetirse saliendo del conejo, de la pipa, del corazón del personaje y hasta del hornillo de petróleo situado a la derecha del cuadro. ¡Cuánto calor, y cuánta pasión, expresados de una forma tan mental, casi heráldica! Quizá por ello en 1941 el pintor anotó en un cuaderno: "Serie de Fem-



Óleo sobre lienzo, 65 x 100. Museo de Arte Moderno, Nueva York

Paisaje catalán



mes provocadas por una alucinación. Es mucho más prudente no ejecutarlas hasta el cabo de una larga temporada, así, con la cabeza fría, se puede uno lanzar completamente seguro a la aventura con certeza".

El cazador posee una cabeza triangular rematada por una barretina, el gorro típico del campesino catalán, y muestra unos grandes bigotes y una barba, representada por formas ondulantes, semejantes a cintas o algas. Aquí, lo eréctil se combina con lo vibrante, lo horizontal con lo vertical, en un espacio ordenadamente salpicado de pequeños motivos: la culminación de este tipo de composición será el famoso *Carnaval del Arlequín*.

Impresionado por el arte románico catalán y por el tono mate pero puro de sus frescos, Miró pintó el cielo y el mar amarillos, y la tierra de color de rosa. Tan sólo la línea de horizonte señala lo que es cielo y lo que es mar. Con ello, Miró estaba empezando a proponer un espacio que parece extensible, que más tarde se convertirá en ingrátido y absoluto: "hay, en mis cuadros, todo tipo de formas pequeñas en grandes espacios vacíos" dijo a Yvon Tailandier en 1959. "Todo lo despojado me ha impresionado siempre".

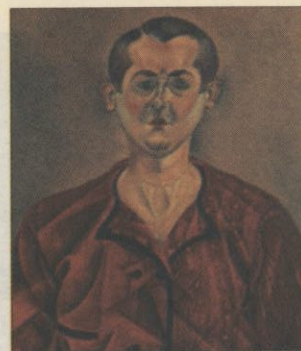
Miró también utiliza con profusión escuadras, circunferencias, y conos que son, en estos años, un eco de la profunda huella causada en él por

el arte de De Chirico y de Klee: el círculo beige es una sinécdoque plástica de un árbol (el tronco, segmentado, simboliza todo el árbol; la hoja, todas las ramas) mientras un cono en el mar, con una bandera española, simboliza una barca. A la izquierda de la tela, un curioso engranaje mecánico no es otra cosa que el avión que, periódicamente, hacía el trayecto Toulouse-Rabat sobrevolando Montroig.

La pintura de Miró es, muy frecuentemente, un canto a los sentidos. No hace falta representar dos ojos o dos orejas: con uno o una ya basta, parece decirnos Miró. En este lienzo, no podemos ser inmunes a la belleza de hallazgos plásticos de tanta contundencia como el huevo solar —evocando la idea de que el sol es generador de vida y de que se mueve— o este enorme ojo atravesado por la línea de horizonte. En el año Buñuel, podríamos interpretarlo como una premonición del famoso ojo cortado por la cuchilla de *El perro andaluz*, aunque existen numerosas referencias anteriores, siendo la más importante de todas ellas la del arte románico. Pero otros ojos, como los de Max Ernst o sobre todo, aquellos ojos suspendidos en el aire de Odilon Redon, debían asimismo estar en la mente de Miró.

El enigmático ser que aparece en primer plano ha intrigado durante años a los historiadores del arte. Al ser descubiertos en 1976 los dibujos preparatorios para el cuadro, aparecía en ellos, bien visible, la palabra "sardina". Hay que reconocer que como sardina, sin embargo, es un buen ejemplo de "desplazamiento" surrealista: posee una oreja de conejo y campa por la tierra en lugar de hacerlo por el mar. Tiene bigotes y con una lengua rojísima atrapa una mosca. A buen seguro fascinó a Benjamin Peret, quien habla de un "árbol de sardinas" en su texto de presentación a la muestra que Miró hizo en la galería Pierre parisina en 1925. Obras como ésta, en efecto, fueron las que permitieron a los poetas surrealistas describir a Miró como uno de los pintores más puros y más auténticos de todo el grupo, por su capacidad para suscitar lo maravilloso y alcanzar un máximo de intensidad con un mínimo de medios.

Victoria COMBALÍA



Pintor, escultor y artista gráfico afincado en París desde 1919, Joan Miró (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983) muestra, en sus primeras obras, la influencia de distintos movimientos de la época, como el fauvismo, el cubismo (era amigo de Picasso) o el dadaísmo, pero, sobre todo, se le relaciona con el surrealismo —cuyo manifiesto firmó en 1924—. Sus obras contienen elementos primitivos, mitológicos y mágicos, además de una serie de innovaciones en el campo de la abstracción, que le separan de toda casificación posible. En 1930 sufre una crisis que le provoca el abandono de la pintura por el dibujo y el collage y en 1937 expone en el pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París. La invasión nazi le obliga a regresar a España (1940) para recluírse en Palma de Mallorca. A partir de 1944 comienza a colaborar con el ceramista Lloréns Artigas. A mediados de los 60 la escultura cobrará importancia en su obra, que se volverá más polivalente en los 70. La Fundación Joan Miró abrió sus puertas en 1975 en Montjuïc (Barcelona) y, cuatro años más tarde, la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca.

Victoria Combalía es directora artística del Centro Cultural Tecla Sala en Barcelona y profesora de Arte Contemporáneo de la Universidad de la misma ciudad. Como experta en la obra de Miró, es autora de *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos* (1990) y de *Picasso-Miró. Miradas cruzadas* (1998).

LAS ASOCIACIONES DE ARTISTAS PIDEN LA REGULACIÓN DE SUS

De izquierda a derecha: los artistas Manuel Rufo, Lila Insúa, Marisa González, Óscar Seco, Concha Jerez y Orlando Fernández, miembros de la Junta Ejecutiva de AMAVI



ARTISTAS

RELACIONES CON LAS GALERÍAS Y CON LAS INSTITUCIONES



Los artistas hacen piña y se meten en política. 2.500 creadores reunidos en la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales reivindican sus derechos frente a las galerías y las instituciones. La pretendida reducción de la comisión del 50% que las galerías –las cuales muestran en general recelo o un total desconocimiento de estas iniciativas– perciben por la venta de una obra, es sólo la punta del iceberg. Pretenden ser reconocidos como interlocutores por parte de las distintas administraciones y participar en su política cultural. El movimiento cobra fuerza día a día. El objetivo final: acercarse y acercar el arte a la sociedad.

En plena euforia de ARCO, los artistas echaron un cubo de agua fría sobre los galeristas. Cuestionaron públicamente las comisiones que éstas perciben por la venta de sus obras, y, en último término, la profesionalidad de una parte del sector. Ellos mismos, sin embargo, afirman que hay que tener en cuenta las circunstancias particulares en las que se desarrolla la colaboración entre galerista y artista. Si se ha llegado a esta situación de recelo ha sido, dicen, porque se han cometido muchos abusos. Galerías que no pagan a los artistas después de vender sus obras, o que lo hacen con meses o años de retraso, que cierran y dejan multitud de deudas pendientes, que no cumplen las promesas hechas en lo que se refiere a exposiciones, presencia en ferias, catálogos...

Son pocos los artistas que se sitúan en el mercado a un nivel que les asegure unas ventas lo suficientemente frecuentes como para

vivir de su trabajo. Lo habitual es que un artista exponga en una galería determinada una vez cada dos años, y en esa ocasión se juega mucho. Por la parte “contraria”, son también pocas las galerías que realmente obtienen beneficios. Los gastos son muchos, los de cualquier pequeña empresa. El mercado español nunca ha sido muy boyante, y entrar en el negocio de la galería de arte sigue siendo sumamente arriesgado, especialmente cuando se apuesta por un arte poco comercial. “Si una exposición no se vende –dice Ángel Romero–, las obras son de alguna manera reciclables; el artista puede venderlas en otro momento. Pero todos los gastos que la galería ha tenido durante ese mes se pierden definitivamente”.

El galerista dictador

A este respecto, el pintor Carlos Franco, que trabaja con el galerista Miguel Marcos después de haber pasado por unas cuantas galerías, reconoce que su opinión ha evolucionado con el tiempo. “El artista vive casi siempre en la precariedad. Está mal visto que se preocupe del dinero: te dicen que nadie te obliga a pintar; es como si ‘tuvieses que pagar’ tu dedicación al arte. En cuanto al galerista, en ocasiones so-

EN PIE DE GUERRA

Carlos Franco: "El artista vive siempre en la precariedad. Está mal visto que se preocupe del dinero: te dicen que nadie te obliga a pintar; es como si 'tuvieses que pagar' tu dedicación al arte"

mos injustos con él, menospreciamos su labor. El problema es que muchos actúan como dictadores; sin dar al artista la posibilidad de negociar las condiciones. Y otros gastan más que ganan. Si una galería tiene un proyecto es distinto. Y aún así nos cuesta ver al galerista como alguien que está de nuestro lado. Por otra parte, se ha extendido la costumbre entre los compradores, especialmente los que lo hacen para instituciones, de pedir rebaja sobre el precio establecido. Y muchas galerías obligan al artista a aceptar y compartir ese descuento. Para colmo, sé que alguno que otro de estos compradores para instituciones 'pone el cazo', es decir, se embolsa todo o parte de ese descuento que exige. Y cunde la sensación de que es algo normal".

Mitsuo Miura, que reconoce que se encuentra en una situación privilegiada, puede ver las dos caras de la moneda desde su condición de artista, que expone en Helga de Alvear, y de antiguo galerista. "Hay que tener en cuenta que el artista sólo financia su propio trabajo; el resto corre por cuenta de la galería. Ésta, sobre todo cuando trabaja con creadores jóvenes, ha de hacer una fuerte inversión en promoción. Es imposible que un artista llegue a ser conocido y que sus precios suban si no expone en alguna galería".

Si no les gusta, que se vayan

Los galeristas ven las cosas desde una óptica distinta. Ellos miran la balanza de gastos. "A la hora de organizar bien una exposición todo es carísimo", comenta Soledad Lorenzo. "Yo edito un catálogo mensual, cosa que pocas galerías hacen, que me cuesta 1.500.000 pesetas. Hay exposiciones especialmente costosas, porque hay que montar una instalación, por la complicación de las piezas, etcétera, aunque luego el precio de venta al público no sea alto. Los porcentajes están marcados por el negocio y el que no esté de acuerdo que no trabaje con las galerías. Para mí, este espacio ni siquiera es mío, pero

tenece al artista que muestra sus obras. En cualquier caso, creo que la relación entre artista y galerista es algo más que un porcentaje".

De esta opinión es también Toni Tàpies (galerista, pero también hijo de artista): "Mi relación con los artistas a los que represento es muy buena y de total confianza. Creo que la galería es algo más que un mero intermediario entre artista y comprador. Ahora mismo no hago ningún contrato por escrito pero no me preocuparía tener que hacerlo. Cuando he trabajado con artistas jóvenes, que empiezan, les he financiado la producción de las obras. Lo que no me gusta es pagar un sueldo al artista (cosa que algunas galerías hacen): creo que hay menos independencia, que se puede, de alguna manera, coartar la creación. En cualquier caso, yo no podría trabajar con menos del 50%, aunque también dudo que en mi galería se plantee este problema".

Desde luego, todo depende de los compromisos que la galería adquiere con el artista. "Si la galería cuelga la obra y se desentiende de lo demás, este 50% no se justifica —comenta Teresa Alberti, directora de la galería Almirante—. Pero si la galería hace bien su trabajo, los gastos son enormes. Si antes, hace años, el porcentaje era menor es porque no se iba a ferias internacionales, había pocos intercambios y, desde luego, menos promoción".

Norberto Dotor, director de la galería Fúcares, se muestra irónico. "A mí no me importaría no llevarme nada de las ventas. Podría tener un sueldo del Ministerio y hacer mi trabajo para los artistas gratis. Las galerías se han profesionalizado mucho en los últimos años, lo que ha incrementado los gastos. Situar a un artista joven en el mercado es lo más difícil. Después de veinticinco años llevando la galería, no me he hecho rico. Los artistas que se plantean esa reducción de la comisión no saben qué es una galería ni los gastos que supone".

Isabel de Azcárate, directora de Marlborough, entiende que, desde

fuera, un 50% para la galería en cada venta puede parecer demasiado. "Yo misma pensaba así antes de dedicarme a esto. Pero ahora veo que es imposible trabajar de otro modo. Los precios se fijan con el propio artista, sabiendo ya qué porcentaje es para cada una de las partes. Además, por algo seguirán los artistas con su galería; si no se van será que a ellos también les interesa".

Juana de Aizpuru, por su parte, afirma que el caso de España no es aislado. "En Inglaterra hay espacios que trabajan con las dos terceras partes para la galería. Creo que los artistas que piden una reducción del porcentaje para la galería no han recapacitado lo suficiente. Ojalá los artistas se encargasen de todos los gastos de la exposición: entonces yo sólo me quedaría con el 20%. En mi espacio, gastamos 300.000 pesetas al mes sólo en fotografías".

La UAAV

Pero toda esta polémica, tiene, como decimos, un contexto mucho más amplio. Así se considera en la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV), que reúne las asociaciones profesionales de Cataluña, País Vasco y Navarra, Galicia, Valencia, Baleares, Canarias, Aragón y Castilla y León y agrupa a cerca de 2.500 creadores. No se trata en absoluto, como algunos galeristas, quizá por desconocimiento, quieren dar a entender, de un grupo de marginales sin posibilidades de exponer ni de avanzar en su carrera en solitario. Su presidente honorario es Luis Gordillo, su presidenta Concha Jerez y sus vicepresidentes Francesc Torres y Fernando Sinaga. En las distintas asociaciones hay muchos nombres conocidos, como el de Antoni Tàpies, Rafael Canogar, Sergi Aguilar, Chema Madoz, Jorge Galindo, Antoni Muntadas, Joan Fontcuberta, Mitsuo Miura, Ángeles Marco, Mabel Palacín y un largo etcétera. Están más organizados de lo que pensamos, y en las comunidades en las que llevan más tiempo en activo, como Cataluña (con cerca de 800

asociados), han conseguido ya grandes logros. El escultor Sergi Aguilar es el presidente de la asociación catalana. De sus actividades, destaca la creación de Hangar, espacio de casi 2.000 metros cedido por el Ayuntamiento, en el que



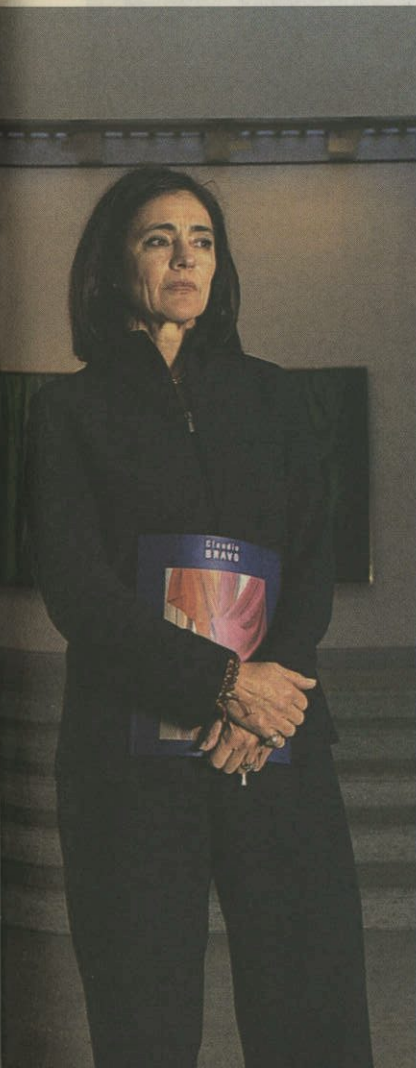
Arriba, Norberto Dotor, director de Fúcares. A la derecha, arriba, Soledad Lorenzo; en el centro, Juana de Aizpuru; abajo, Isabel de Azcárate, directora de Marlborough

Francisco Felipe:
"Hay galeristas muy honestos, pero otros no lo son. Existe una práctica generalizada de mercado negro en las galerías"



M.R.

Norberto Dotor:
 “No me importaría no llevarme nada de las ventas. Podría tener un sueldo del Ministerio y hacer mi trabajo para los artistas gratis”



hay 18 talleres en alquiler (a un precio simbólico) y equipos técnicos para la realización de proyectos de vídeo, música e internet. Es una asociación que ya ha logrado ser tenida en cuenta por los poderes públicos. “En 1995 se creó el Consejo Asesor de Artes Plásticas en la Generalitat, integrado por artistas, galeristas y representantes de museos. No es vinculante y su operatividad no es la que se esperaba, pero sí se discuten las actuaciones políticas en el campo de la cultura. Vigilamos los presupuestos públicos, y cuando no nos han parecido correctos hemos interpuesto recursos ante el Parlamento”. Florencio Gutín, secretario general de la misma asociación, subraya que en ella caben artistas de todas las generaciones, siempre que estén ligados a la contemporaneidad. “Es lo que nos ha dado fuerza. El arte no puede abandonarse a la suerte del mercado y tiene que ser apoyado por las instituciones públicas. De otro lado, hay que defender el tejido cultural. No aceptamos, por ejemplo, la presencia de empresarios en los patronatos de

los museos; son los expertos los que han de ocupar esos cargos”.

Concha Jerez expone algunas de las principales metas de la UAAV: “Pedimos que se dedique el 1% de los presupuestos públicos al arte, equiparándonos con Europa, Seguridad Social para los artistas, IVA del 4%, mejoras en las leyes de mecenazgo, apoyo a la proyección internacional de los artistas españoles, una buena enseñanza del arte en la primaria y la secundaria, participación en la gestión de políticas culturales y programas culturales de calidad en radio y televisión”

Manuel Rufo, anterior vicepresidente y actual miembro de la Junta Ejecutiva de AMAVI (Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes) considera fundamental el movimiento asociacionista. “El arte está olvidado de la mano de Dios. Sólo se acuerdan de nosotros en ARCO, cuando parece que nadamos en la abundancia. Entre nuestros objetivos

está la vinculación con el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid así como con Caja Madrid, que tienen que responsabilizarse de la presencia del arte en nuestra comunidad. La política cultural de estas instituciones es más propia de una ciudad de provincias que de la capital de España. Por poner un ejemplo, el presupuesto que dedica Caja Madrid al arte contemporáneo no sólo está muy lejos del de “la Caixa” sino que está por debajo del de Caja Burgos. Además, en las exposiciones institucionales, con el pretexto de la promoción, cobran todos menos los artistas, del comisario al fotógrafo, al montador, al diseñador del catálogo. Así que, a nuestra costa, se construye una política cultural institucional”.

“Con respecto a las galerías —continúa Rufo—, el mayor problema es la indefinición en las relaciones con ellas. No estamos creando un frente contra los galeristas, los consideramos compañeros de viaje en el mismo barco. El 50% puede ser justo o no, dependiendo de lo que se ofrezca. Pero todas las

mejoras que pedimos también beneficiarán a las galerías. Estamos preparando un documento en el que se acepta la posibilidad de que se llegue a acuerdos particulares, pero es necesario que se establezca un modelo de contrato que regule estas relaciones y que sea vinculante. En la actualidad, son generalmente acuerdos verbales que no tienen ninguna validez legal. Es preciso que se profesionalice el sector y que no se abran galerías alegremente, como ahora”.

La política fiscal es otro de los caballos de batalla de las asociaciones de artistas. Está claro que no se corresponde con su realidad. Francisco Felipe, actual secretario y anterior presidente de AMAVI, incide en esta problemática. “Nos gustaría estar afiliados a la Seguridad Social, pero ¿cómo vamos a pagar las cuotas cuando hay meses que no ganamos ni un duro? Es evidente que necesitamos un régimen especial. Para nosotros, por otra parte, no hay convenio posible porque las galerías no constituyen una patronal. Hay galeristas muy honestos, pero otros no lo son. Existe una práctica generalizada de mercado negro en las galerías. Y nosotros a veces no contamos ni con una hoja de depósito de obras”.

Ignorancia

Ante esta efervescencia entre los artistas, los galeristas se encogen de hombros o manifiestan su ignorancia respecto al mismo. Así, Teresa Alberti: “No conozco la Unión de Artistas Españoles pero, por supuesto, me parece bien que se asocien. Los galeristas también tenemos nuestra Asociación. Todos tenemos que defender nuestros derechos”. Soledad Lorenzo se muestra más escéptica: “Las asociaciones reúnen todo tipo de artistas. Creo que los que se quejan es porque no tienen buenas galerías que verdaderamente se preocupen por sus intereses”. Más flexible, Toni Tàpies afirma: “Es bueno que los artistas tengan una asociación que defienda sus derechos, ante las galerías y ante la Administración, los museos, etcétera. Pero no creo que todos los problemas que tengan los artistas vengan por su relación con las galerías”.

P. ACHIAGA / E. VOZMEDIANO

LUIS MOYA, CONSTRUCTOR SIN TIEMPO

Ministerio de Fomento. Sala de las Arquerías. Paseo de la Castellana, 67. Madrid. Hasta el 29 de marzo



Plaza de la Universidad
Laboral de Gijón, 1946-1956

No es la primera vez que se expone con sentido intencional, entre crítico y postmoderno, entre la historia y la tendencia, la obra de Luis Moya Blanco. Arquitecto, profesor, crítico y académico, Moya ató su vida a su arquitectura, o al revés, según quien mire, como en las viejas leyendas sobre las biografías de arquitectos. Soñó incluso un vuelo de Ícaro, se aproximó al sol y continuó en solitario su trayectoria, como ajeno al tiempo y, sobre todo, a la historia. Por eso su arquitectura, más que franquista o falangista, más que antimoderna o clasicista, es una arquitectura atemporal y cuando la ceñía al oficio de constructor, cuando parecía hacerse realista, se convertía en una arquitectura de resistencia, a pesar de que algunos críticos contemporáneos hayan establecido una relación mítica entre sus *Bóvedas tabicadas* (1947) y la obra teórica de Le Corbusier, por poner un ejemplo. Militó siempre en la arquitectura

Luis Moya Blanco (Madrid, 1904 - 1990) se formó como arquitecto en la Escuela de Madrid y en el estudio de Pedro Muguruza. Durante la guerra ideó su *Sueño arquitectónico*, monumento piramidal a la muerte. A partir de entonces elige el lenguaje clásico, tomando como modelo a los neoclásicos Ledoux y Villanueva, y se enfrenta al Movimiento Moderno. Entre sus obras más conocidas están la reforma del Teatro Real y el Museo de América en Madrid, la Gran Cruz del Valle de los Caídos, y las Universidades Laborales de Gijón y Zamora, así como iglesias y edificios escolares, sobre todo para los marianistas. En 1953 fue elegido Académico de Bellas Artes. De 1960 a 1963 fue redactor jefe de la revista *Arquitectura*, y entre 1963 y 1966, director de la Escuela de Arquitectura de Madrid.



Estudio para un centro cívico. Basílica piramidal, II, 1938

como construcción y en la tradición, entendidas ambas en su condición antimoderna, y para exaltar su posición de rechazo y de renuncia cambió de escala el arte de la albañilería y los elementos tradicionales, fueran estas formas,

tipos o materiales, como si monumentalizando los detalles o los fragmentos se pudiera construir un monumento con significado colectivo, que, si no, no tiene sentido un monumento. Que se empeñó en construirlo parece evidente, desde la publicación, en 1942, en la revista de Falange, *Vértice*, de su *Sueño Arquitectónico para una exaltación Nacional* hasta la construcción de las Universidades Laborales, de Gijón (1945-1957) y de Zaragoza (1947).

Monumentalizar la tradición fue, sin duda, el gran programa arquitectónico y vital de Moya, como quien exalta lo que desaparece como quien retóricamente se abraza al desmoronamiento de un edificio. Por eso su arquitectura no puede ser definida como la del gran arquitecto clásico del siglo XX, ni menos intentar leer lo que no pudieron ni quisieron ser sus arquitecturas, una lectura clásica de la modernidad. Primero, porque sus collages de fragmentos monumentalizados no permiten una interpretación cubista, ni sus lenguajes una aproximación surrealista, ni su supuesto clasicismo es compatible con las tradiciones tipológicas, formales o constructivas nacionales. Nada hay tan alejado de lo clásico como las tradiciones nacionales. Por eso no fue, ni pudo, ni quiso ser, a pesar de todo, ni un Lutyens castizo, ni un Le Corbusier nacional. Es más, se situó siempre tan al margen de la ciudad moderna que su arquitectura no puede interpretarse como una alternativa clásica a lo metropolitano, a lo moderno, sino como su rechazo. Por eso, casi siempre construyó lejos, ajeno a lo urbano, ensimismado en la tradición, constructiva o de oficio, algo que además describió en sus ensayos históricos y críticos como pocos. Por todo esto, una exposición sobre Luis Moya es siempre una atractiva excusa para refinar los instrumentos críticos e historiográficos de los historiadores y de los arquitectos y para mostrar también sus insuficiencias.

Delfín RODRÍGUEZ



"LA VIDA ES SUEÑO" DE CALIXTO BIEITO
**"MI VERSIÓN SIGUE EL
RITMO DE UN THRILLER"**

MARÍA JOSÉ RASERO

El director estrena en el Romea de Barcelona su versión española de *La vida es sueño*

TEATRO

Lo último de Ramón Oller **50-51** Entrevista con Calixto Bieito **52-53** Alternativas: "Qfwfq, una historia del Universo" **54-55** Citas y Revistas **56**

"FRONTERA, EL JARDÍN DE LOS GRITOS", POR METROS

EL LÉXICO DEL CUERPO

AL LÍMITE



DAVID LEVIN

Nueve bailarines y tres artistas invitados protagonizan esta coreografía

La compañía Metros que dirige el catalán Ramón Oller presenta el próximo viernes, en el Teatro de Madrid, *Frontera, el jardín de los gritos*, una coreografía que mezcla la danza contemporánea con algunos palos populares servida por tres artistas invitadas: la bailaora Belén Maya, la bailarina clásica Trinidad Sevillano y la cantaora Mayte Martín. La coreografía, inspirada en músicas hebreas, norteafricanas y flamencas, es una muestra ejemplar del mestizaje que alcanza la danza clásica y popular en nuestros días, camino en el que Oller ha venido perseverando desde sus inicios.

Ramón Oller burla las fronteras de la danza. O en el fondo cree sencillamente que no existen. Así lo demuestra un repaso a algunas de las obras del repertorio del coreógrafo catalán, siempre ambientadas en peculiares entornos: unos jóvenes que esperan en la plataforma del metro, un niño que crece en un mundo de mujeres, unos cómicos itinerantes que irrumpen en las fiestas navideñas de una familia andaluza de clase alta, Romeo y Julieta se encuentran en un vertedero... Ahora, con *Frontera, el jardín de los gritos*, nos lleva a un espacio fértil pero arriesgado en el que conviven gentes y danzas de carácter muy distinto.

Oller, uno de los coreógrafos más prolíficos y polifacéticos de nuestro país, maneja un vocabulario corporal muy rico, abierto a filtraciones creativas de otros estilos e influencias. Esta capacidad de asimilación, de unir lenguajes, llamó la atención del compositor Alfredo Aracil, director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que de cara al nuevo milenio le encargó esta coreografía, coproducida también por el Teatro Nacional de Catalunya. Según el propio artista, esta creación pone punto y final a una etapa de su carrera que quiere concluir.

Frontera, el jardín de los gritos está interpretada por nueve bailarines y cuenta con tres artistas

de excepción. Oller se mueve a sus anchas en el mundo del taconeo y las batas de cola. Además de sus creaciones para las compañías de Javier Barón y Cristina Hoyos, sus trabajos siempre han mostrado una gran aproximación al flamenco. Así que para su nuevo proyecto no dudó en llamar a la bailaora Belén Maya y la cantaora Mayte Martín, y de contrapunto a la bailarina de clásico Trinidad Sevillano, conocida por sus exquisitas y entregadas interpretaciones.

Según explica el coreógrafo, el espectáculo "es un juego que plantea una gran diversidad de situaciones, unas veces abstractas o imaginarias, otras asentadas en la geografía o la cultura. Todos soñamos con traspasar fronteras porque, según el viejo dicho, en el huerto del vecino la fruta sabe mejor". Las mujeres en la obra de Oller son personas ricas en matices, fuertes, atrevidas y tiernas. En *Frontera...* se les encarga la parte más imaginativa e improvisada, actuando como los impulsores del asalto hacia nuevos horizontes.

La Diosa Tierra

Belén Maya encarna una de estas figuras femeninas clave. "Mi personaje inicia y cierra el espectáculo. Es como un arquetipo, una diosa. Su fuerza es como la de la Tierra. No es la fuerza que normalmente se asocia con el fla-

menco. Ramón ha creado imágenes muy poderosas". Tampoco es la primera vez que Belén Maya entra en el terreno de la danza contemporánea. Para su propia compañía encargó a Teresa Nieto, conocida por su capacidad de plasmar los lenguajes de ambos estilos, *La diosa en nosotros*.

En esta ocasión, Maya ha creado su propia coreografía y Oller la ha dirigido en cuanto a intención y espacio. "Ramón quería un contraste de estilos y ha creado un espacio común para que convivieran. Tuve que aprender a ajustar el baile flamenco a otros contextos musicales pero, a la vez, he tenido que hacer menos hincapié en la técnica para concentrarme más en la intención y la dramatización. Me he sentido muy libre y he podido hacer muchas cosas que en el flamenco no se pueden hacer. La verdad es que las fronteras las ponen tus prejuicios, tus miedos, tus propios límites y no sólo en la danza, sino en la vida misma".

Y todo al ritmo de músicas que mezclan ritmos tradicionales del Mediterráneo, desde melodías hebreas, norteafricanas y flamencas. A sus 38 años y con una de las más destacadas carreras de la danza en España, la trayectoria de Oller parece guiada por una buena estrella. Formado en el Institut del Teatre de Barcelona, comenzó a bailar relativamente tarde. Pasó por La Fábrica, centro de danza barcelonés que en los años ochenta contribuyó a for-

actualidad es coordinador artístico del Centro Andaluz de Danza.

Sus colaboraciones con otras compañías también han sido numerosas y variadas. En los dos últimos años ideó *La Celestina* para el Ballet Nacional de España, así como otros encargos para el Ballet Hispánico de Nueva York y la compañía barcelonesa It Dansa. Igualmente, ha dirigido la parte coreográfica de los musicales *El hombre de la Mancha*, *Grease* y *Peter Pan*, y las zarzuelas *El Barberillo de Lavapiés* y el *Pierrot Lunaire*.

Repertorio clásico

A partir de 1996, Oller se interesó por el repertorio clásico, creando *Romy & July*, sobre la partitura de Prokofiev, y con la que obtuvo un gran éxito. También montó su propia versión de *La Fille Mal Gardée*, una de las joyas del ballet clásico, para la compañía holandesa Introdans.

Sus obras se encuentran ahora dentro del repertorio de importantes compañías de danza en Europa y los Estados Unidos, donde la vitalidad y el calor humano de sus creaciones conectan inmediatamente con el público y los intérpretes.

Oller ha sabido crear un estilo propio. Sus coreografías descubren un mundo cálido, vulnerable, onírico y a la vez tremendamente humano. Respiran la fuerte presencia de sus raíces españolas —su madre es de origen andaluz—, pero también muestran

Belén Maya: "Me he sentido muy libre y he podido hacer cosas que en el flamenco no se pueden hacer. Las fronteras las ponen los prejuicios, tus miedos, tus propios límites"

mar a toda una generación de bailarines y coreógrafos contemporáneos. En 1985 fundó su compañía Metros, con la que ha creado una veintena de coreografías. En 1994 recibió el Premio Nacional de Danza y fue el primer coreógrafo español invitado por Nacho Duato para que colaborara con la Compañía Nacional de Danza. Acumula un sinfín de galardones: Premio Nacional de Danza de Paraguay, Premio Ciudad de Barcelona, Premio Nacional de Catalunya... y en la

un gran oficio teatral. Sus obras están pobladas de ternura, de humor, de desgarro y de sentimientos. La crítica Marjolin van der Meer, en una reseña sobre la trayectoria de este coreógrafo, señala: "Su arte busca la inspiración en los rincones de la memoria y en unos recuerdos que cualquiera puede compartir". Su obra es independiente de estilos, idiomas, países y banderas. Su arte no tiene fronteras.

Laura KUMIN

Después de pasar por Edimburgo, Londres y Nueva York, el próximo viernes llega al Romea de Barcelona *La vida es sueño*, de Calderón, bajo la batuta del director artístico de la sala Calixto Bieito. Un reparto encabezado por Andoni Gracia, Nuria Gallardo y Boris Ruiz ha recogido el testigo de un montaje que su director define como "muy español". Calixto Bieito es el hombre hiperocupado. En este año acaba de estrenar en Cardiff (Inglaterra) *Così fan tutte de Mozart*, y tiene pendiente las reposiciones de *El barberillo de Lavapiés* (Teatro de la Maestranza, Sevilla) y *Carmen* (Maastrich, Holanda) o los dos sonados estrenos que prepara para después del verano: *Comedias bárbaras*, de Valle-Inclán, para el Festival de Edimburgo y *Un ballo in maschera*, de Verdi, en el Liceu de Barcelona.

—Sorprende ver *La vida es sueño*, en la temporada del Romea, un teatro dedicado al repertorio contemporáneo.

—*La vida es sueño* es ya patrimonio de la humanidad, es una de

"Una compañía dedicada a los clásicos tiene dos vías para montarlos: zarandear los títulos más conocidos desde una perspectiva moderna o descubrir textos que no se han hecho"

española, —y éste ha sido uno de los factores que más se ha valorado fuera— pero también fruto de una mezcla de elementos modernos y evocadores. Siempre se dice que mis puestas en escena tienen una estética muy moderna, no lo niego, pero la estética no manda. Lo más importante es el modo en que logras que los actores comuniquen. Esa es la gracia. Creo que este texto tiene, en sus cimientos, esa forma de ser español tan fuera del tiempo, capaz de resumir a la vez el anarquismo y el fascismo, por ejemplo. Pero, sobre todo, la obra es un cuento filosófico, aspecto que me ha interesado potenciar. Y lo he hecho a un ritmo endiablado de "thriller" porque no es verdad eso que algunos mantiene de que no pasa nada en esta obra. Al con-

trario, pasan muchas cosas. Si Calderón hubiera sido norteamericano, en Estados Unidos hubieran sacado oro de este texto.

Buenas críticas

—Su montaje ha sido muy valorado por la crítica anglosajona.

—Sí. No esperaba tanto, sinceramente. No esperaba, por ejemplo, que "The New York Times" le dedicara la primera página del suplemento de arte, recomendando a todos los políticos que fueran a verla. Uno nunca calibra lo que puede suceder. No acostumbro a ver mis funciones pero en Nueva York lo hice y escuchar los comentarios del público también fue brutal.

—¿Se considera un director de actores?

—El teatro es actores y público. Y

nada más. Me considero un director que hace espectáculos en los para que el actor, que es el número uno, esté implicado hasta el alma. Es importante asumir sobre el escenario tres deberes que sólo los actores pueden asumir: generosidad, libertad y pasión.

—¿Cree que existe un momento para montar un determinado texto?

—Supongo que sí. Tengo treinta y seis años recién cumplidos, me acerco a los cuarenta, que para muchos es la mitad de la existencia, y empiezo a darme cuenta de que la vida pasa, la muerte llega, y me apetece hablar de lo efímero. De unos tres o cuatro años a esta parte han muerto algunos amigos míos. Creo que lo que vives te enfrenta con la muerte y te hace ser consciente de algunas cosas. Empiezo ahora a ser consciente de que construyo espectáculos con recuerdos. Como dice Valle-Inclán, los recuerdos son verdad. Mis espectáculos están llenos de imágenes de mi infancia y mi adolescencia. Me en-

BIEITO ESTRENA SU TERCERA VERSIÓN DE "LA VIDA ES SUEÑO"

"EN EEUU HUBIERAN SACADO ORO"

estas obras como el *Don Giovanni*, *El rey Lear* o *Hamlet*. Está más allá del bien y del mal. En ella está contenido todo el barroco español, pero me quedo con lo más contemporáneo de la obra: esa sensación del hombre solo frente a la negrura. Vivimos unos tiempos en los que tenemos información de todo tipo, nos parece que podemos aclararlo todo, y sin embargo, arrastramos esa sensación de vivir en la oscuridad. Es formidable.

—¿Cómo es su mirada sobre el texto?

—Siempre hablo de cosas que me son próximas, que veo en la calle todos los días pero, sobre todo, que siento. Mi mirada sobre *La vida es sueño* es, ante todo, muy

Calixto Bieito ha retomado por tercera vez el montaje que hizo hace dos años para el Festival de Edimburgo de *La vida es sueño* y, tras presentarlo en Londres y Nueva York, lo estrena el martes en el teatro Romea de Barcelona con actores españoles. Su puesta en escena —en la que suspende sobre el escenario un espejo que, inclinado, refleja el patio de butacas creando la ilusión de que el público es también espectáculo— está en la línea de esa vanguardia que, según dice en esta entrevista, "hay que traer al teatro clásico cueste lo que cueste".

tusiasme con la obra de Calderón porque me di cuenta de que hablaba de eso: "Todo es viento / todo es nada", termina el texto. Lo adapté y decidí llevármelo a Londres. De hecho, estaba a punto de irme a vivir y trabajar a Londres cuando me ofrecieron dirigir el Romea. Luego decidí traerla a Barcelona.

—¿Qué criterios sigue su adaptación del texto?

—Existen dos versiones de *La vida es sueño*. La primera, al parecer, fue escrita para la escena. La segunda, para la imprenta. Yo he seguido el espíritu de la primera, cuando Calderón era más joven —no llegaba a los treinta—, más radical y más nihilista. Se atrevía a decir las cosas de un modo claro,

con más fuerza y valentía. La segunda versión es más perfecta literariamente, pero también más conservadora. Simplemente, para él han pasado los años.

—¿Por qué decidió traerla al Romea?

—Por muchos motivos. Cuando me ofrecieron dirigir el Romea, estaba a punto de marcharme a Londres. Asumí la dirección artística, aunque siempre con un pie fuera. Pensé que debía firmar un espectáculo la primera temporada, pero no me vi con fuerzas para montar un espectáculo nuevo. Me pareció que *La vida es sueño* era un texto ideal para hacer en Barcelona y, a la vez, el mejor regalo que podía hacerle al teatro. No ha sido un espectáculo nuevo, en el sentido que la puesta en escena es idéntica a la de los de Edimburgo o Nueva York, y por supuesto, el tiempo de ensayo con los actores ha sido el mismo aquí que en otras partes. He aprovechado mi experiencia anterior. He contado, por ejemplo, con la colaboración del Segismundo inglés, George Anton.

—Es usted director asociado de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. ¿Qué papel cree que debe cumplir una compañía que monte a los clásicos?

—Hay dos vías para montar a los clásicos: zarandear los títulos más conocidos, renovando el tratamiento estético y los contenidos y trabajando el texto con los actores desde una perspectiva moderna y creíble; o bien descubrir textos que todavía no se han montado. Habría que traer la vanguardia del teatro clásico a nuestro país, cueste lo que cueste.

José Luis Alonso, el maestro

—¿Usted cree que esto se hace en la actualidad?

—Mire, mi opinión no beneficiaría a nadie. Además, sería sesgada, porque no he visto todos los espectáculos de esta temporada. No es que quiera ser diplomático a toda costa, pero le diré que el teatro clásico ha tenido, en mi opinión, un grandísimo director: José Luis Alonso. Creo que esto responde bien a su pregunta.

—Vive usted otra temporada de hi-

DE CALDERÓN”

—¿Qué criterios va a seguir para definir la programación de futuras temporadas del Romea?

—Quiero decantar el Romea hacia el repertorio contemporáneo, que se ocupe del siglo XX, y también de estrenar textos nuevos de autores de hoy. *La vida es sueño* es una excepción. Pienso que el siglo XX ha sido, teatralmente, muy fecundo, y que debe haber un teatro que se ocupe de él en toda su amplitud, que se centre también en los aspectos que han sido menos tratados. Ahora, por ejemplo, estoy preparando una adaptación de *Homenaje a Catalunya*, de George Orwell, de cara a la temporada 2001-2002, para montarla con intérpretes ingleses y catalanes.

peractividad, conjugando teatro y ópera. ¿Le atrae esta dualidad?

—Tengo necesidad de expresarme a través de lenguajes como puedan ser los del teatro clásico o los de la ópera. La música me gusta porque en mi familia ha habido siempre gran tradición musical. Pero me gusta, sobre todo, cambiar de registros y de lenguajes. Respecto al trabajo, cada año me dicen que es mi año. Creo que todo responde a una carrera muy sólida, he accedido a buenos lugares para formarme y también he trabajado mucho. La suerte a veces influye, pero sólo si te pilla trabajando y yo siempre estoy trabajando.

Care SANTOS

MARÍA JOSÉ RASERO



"QFWFQ, UNA HISTORIA DEL UNIVERSO"

AGENDA

■ Último fin de semana para ver en Versus Teatre, de Barcelona, el espectáculo de la compañía sevillana La Matrona. *El Triciclo* es una obra de Arrabal que denuncia la desigualdad social a través de una dramaturgia que une la comicidad y la tragedia. Y con una estética que, según definen sus artífices, es "de clown de posguerra".

■ Las tertulias de teatro que organizan Manuel Gómez, Chatono Contreras y Santiago Enríquez en el café Garibaldi de Madrid tienen esta semana de invitado a Juan Antonio Hormigón, que hablará de El papel de la Asociación de Directores de Escena (ADE) en España, institución que preside en la actualidad.

■ *Deseo de ser piel roja* es la obra de Miguel Morey que la compañía Plan de Fugas representa en el Teatro del Mercado, de Zaragoza. Se puede ver hasta el día 27.

■ En Madrid, Teatro de Cámara continúa con la representación de *El canto del cisne*, de Chejov, y *Mozart y Salieri*, de Pushkin. Ambas piezas abordan el tema del arte y del artista y la generosidad del talento y su incompatibilidad con la malicia.

■ La compañía granadina Histrión Teatro representa en Sevilla *Cyrano de Bergerac*, una de las comedias más emblemáticas del teatro francés y universal. Desde el 16 hasta el 19 de marzo, en la Sala La Imperdible.

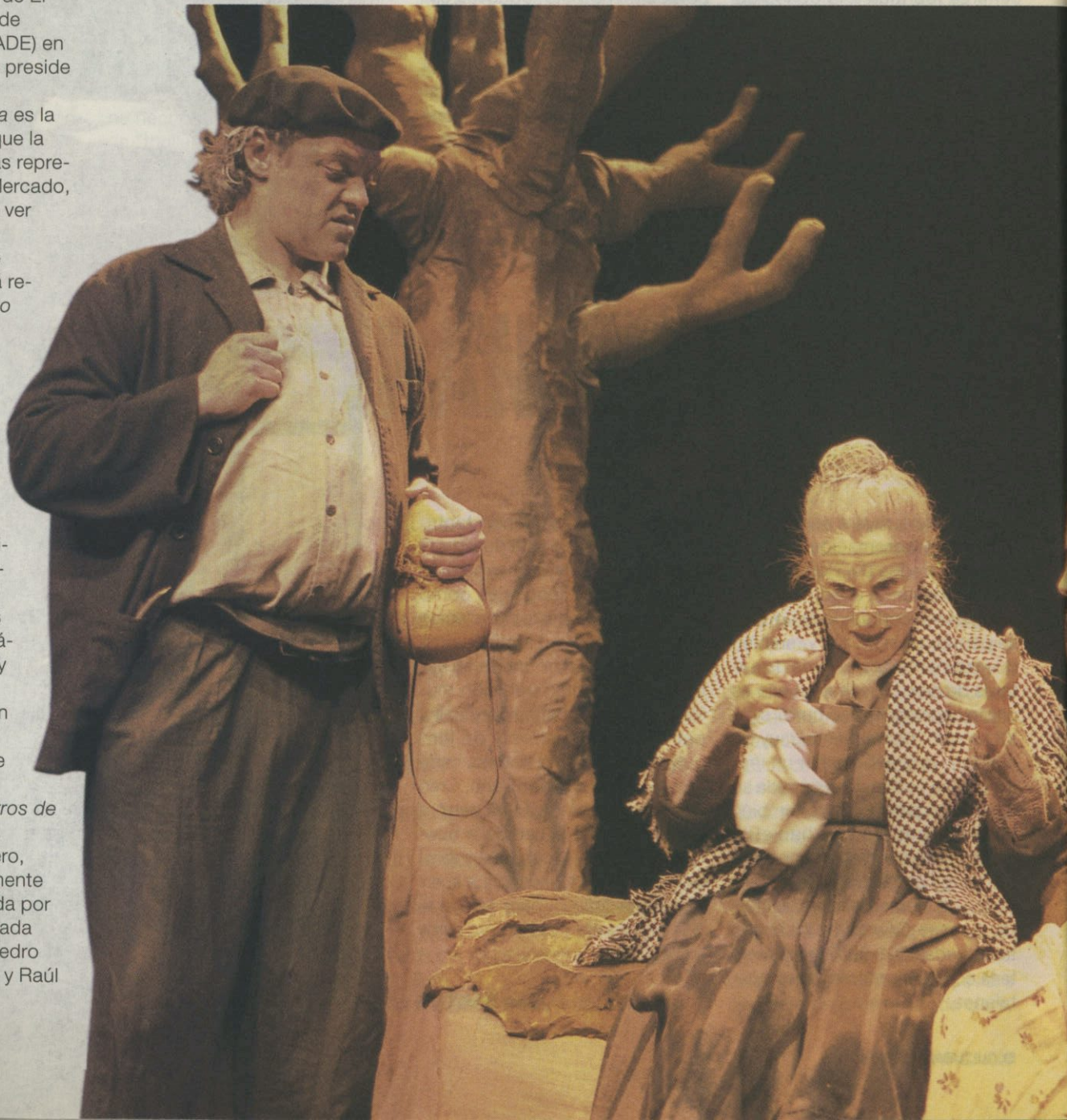
■ Mañana, día 13, tiene lugar en la SGAE de Madrid la lectura de *Perros de la lluvia*, de Xabi Puerta. Guión radiofónico primero, ficción televisiva y finalmente pieza teatral, está dirigida por Jesús Cracio e interpretada por Paco Heras, José Pedro Carrión, Silvia Espigado y Raúl Pazo, entre otros.

UNA COSMOLOGÍA DE

Qfwfq, una historia de Universo cuenta las aventuras de una fantástica familia que va descubriendo el origen y la evolución del Universo. Inspirada en seis cuentos de *Las Cosmicómicas*, de Italo Calvino, es una de las pocas adaptaciones teatrales autorizadas de la obra del italiano. Se representa, hasta el mes de abril, en la sala Cuarta Pared de Madrid.

Un nombre impronunciable en cualquier lengua —*Qfwfq*— da título a este bello espectáculo que la compañía Teatro Meridional representa estos días en Madrid, y cuyos fantásticos personajes recrean una historia humorística con cierta base científica sobre la creación del Universo a partir de *Las Cosmicómicas*, de Italo Calvino.

La Ciencia siempre ha atraído a un selecto grupo de escritores, quizá porque es un buen caldo



LA COMEDIA

de cultivo de la imaginación y la fantasía. Calvino publicó en 1965 doce cuentos ideados cada uno a partir de una afirmación científica sobre el origen del Universo y los agrupó con el título *Le Cosmicómiche*, término de su invención que ilustra a la perfección la cualidad cósmica y cómica de estas historias.

Seis de estos cuentos han sido adaptados a la escena por Julio Salvatierra con resultados que convencieron a la viuda de Calvino

no sólo para autorizar su adaptación a las tablas (el autor italiano raramente accedió a que llevaran a escena sus obras), sino que contribuyó a corregirla, señalando, sin embargo, las dificultades para llevarla a escena.

Según cuenta Salvatierra, las licencias que se ha permitido en la versión han estado al servicio de crear una historia dramática que unifique los argumentos de los seis cuentos. A partir de los personajes que desfilan por estos, Salvatierra presenta una familia —“muy cálida, muy mediterránea”— que va descubriendo las diversas etapas del origen y la evolución del Universo: desde el Big-Bang; la aparición de la materia y la luz; pasando por la de la atmósfera; la de los moluscos o, lo que es lo mismo, la reproducción sexual y; la conquista de la Tierra. El final se ha reservado para la conquista de la Luna, astro al que el hombre puede llegar

Los nombres impronunciables de los personajes han contribuido a que los actores dieran rienda suelta a su imaginación a la hora de encarnarlos

dando un salto, según imagina Calvino en el primer cuento de *Las Cósmicomicas* y único ambientado en nuestros días.

Todos estos argumentos son tratados por su autor con grandes dosis de imaginación y humor pero, como en toda la obra de Calvino, lo trasciende para ofrecer una reflexión sobre la existencia humana. Como dice Salvatierra, “me gusta Calvino porque sus obras tienen una mezcla de racionalidad e imaginación y lo cuenta con un lenguaje muy cotidiano”.

Uno de los elementos que más juego ha dado a los intérpretes de este espectáculo —Álvaro Lavín, Marina Seresky, Paloma Vidal y Oscar Sánchez Zafra— es el nombre de los personajes que encarnan. Son nombres cuya grafía re-

cuerda fórmulas físicas o matemáticas, impronunciables, y que ante una primera versión de Salvatierra que tendía a simplificarlos, la viuda de Calvino exigió que se respetaran. Así que los actores han tenido un campo abonado para dar vida a personajes que se llaman Qfwfq, Sra. Vhed-Vhed, señora Ph (i)Nk, abuela Bb'b, etc... La explicación que ofrece Salvatierra a este juego literario es que “Calvino era muy racional y trabajaba mucho la palabra, le fascinaba que una combinación de letras pudiera decir tantas cosas. A estos personajes, sus nombres les confieren una personalidad que los actores van desentrañando”.

Para dar credibilidad a sus personajes, los actores se sirven también de la música original de Oscar Sánchez y compuesta a partir del texto. Interpretada por los propios actores desde el escenario, acentúa el juego que se establece entre lo científico y lo popular, entre el humor y lo poético. Dirigida por Álvaro Lavín, la obra fue estrenada hace unos meses en Cádiz y se ha exhibido en otras ciudades. Una de sus ventajas, añade Salvatierra, “es que tiene varios niveles de lectura, pues gusta tanto a un público intelectual como popular”.

Este es el noveno espectáculo que Teatro Meridional estrena. La compañía, creada en 1992, se ha distinguido por adaptar a la escena mitos literarios e históricos, destacando sus producciones *Romeo*, *Magallanes*, *Calisto* y *Macbeth*. Su objetivo, dicen, ha sido desarrollar un estilo marcado por el despojamiento escénico y la interpretación del actor.

Liz PERALES

LA COMPAÑÍA EL NORTE DE VENUS

Director: Paco Lapedriza
Intérpretes: Carmen Mayordomo, Beatriz Ucero, Carmen Gómez de la Bandera y Lola Alonso
Ciudad: Madrid
Año de fundación: 1995



Provocativo, desenfadado, humorísticamente afilado, así es el teatro de esta compañía madrileña creada en 1995. Nacida por “pura” necesidad, está formada por cuatro mujeres que buscan la mirada cómica en la sociedad actual para dejar al descubierto el lado más patético de nuestra realidad. Desde su primer montaje, *Otra de Casting*, sus espectáculos están marcados por esa voluntad de superar los límites de la creatividad, combinando monólogos, números coreográficos, teatro gestual y una agria crítica que destilan en cada puesta en escena. Siempre de pequeño formato, sus montajes definen su línea de actuación: defender un proyecto serio sin necesidad de producciones millonarias y apostar por el teatro fuera del estrecho ámbito de la industria. Actrices, bailarinas, gestoras de la sala alternativa Teatro de las Aguas, las integrantes de El Norte de Venus y su clá de artistas (músicos, escritores, etc.) abogan por la risa. Si en *Tripa de Guanajo* explotaban el absurdo dentro de un acto tan cotidiano como ir al servicio, ahora en *Es mi móvil*, apuntan al disparate. Esta última se puede ver en el Teatro de las Aguas, de Madrid, los días 17, 24 y 31 de marzo. Alexis FERNÁNDEZ

Escena de la obra, protagonizada por Alvaro Lavín, Marina Seresky, Paloma Vidal y Oscar Sánchez



MERCEDES RODRÍGUEZ

Citas

■ Lecturas Dramatizadas de Teatro Colombiano Actual. Casa de América de Madrid. Paseo de Recoletos, 2. 20.00 horas. La Casa de América viene ensayando lecturas dramatizadas para dar a conocer el teatro iberoamericano que hoy se escribe. Ahora le toca el turno a la escena colombiana, que viene representada por cuatro dramaturgos: Fabio Rubiano, Henry Díaz Vargas, Tania Cárdenas y Víctor Viviescas. De los dos primeros ya se han leído *Cada vez que ladran los perros* y *La sangre más transparente*, respectivamente. El próximo día 17 de marzo le toca el turno a *Cuarto frío*, de Cárdenas, lectura que dirige José Luis Sáiz. Y el 24 de marzo a *Ruleta rusa*, de Víctor Viviescas, co-autor de *Los niños de la calle* y cuya lectura del texto está dirigida por su compatriota Rosario Ruiz Rodgers.

■ XVII Festival del Siglo de Oro de Almería. Hasta el 25 de marzo. Teléfono información: 950 29 14 40. Ya son 17 las ediciones que cumple este festival dedicado a nuestros clásicos y en el que este año Calderón tiene una merecida presencia. Un buen número de conferenciantes se dan cita los días 17, 18, 19, entre los que figuran Alonso de Santos, Ernesto Caballero, Alberto González Vergel y Mercedes Agulló, investigadora y ex-directora de museos a la que se rinde homenaje. Respecto a las funciones que se verán destacan *Mañanas de abril y mayo*, de Narros, *Los cabellos de Absalón*, por la compañía Micomición, *Aventuras de Don Quijote*, por El Retablo, y el montaje de Zampanó, *Calderón ¿enamorado?*. Patrocinado por organismos oficiales y bancarios, el festival tiene lugar en varios escenarios de Almería y Adra.



Escena de *Mañanas de abril y mayo*, que se representa en el Festival de Almería

■ Prosigue el festival para niños Teatralía de Madrid. Absolutamente recomendable el espectáculo de danza para niños de la compañía holandesa Introdans, *Historias de juguetes*, (del 13 al 15 de marzo, en el Teatro Madrid) y el espectáculo de títeres por el Teatro Nacional de Praga *Don Giovanni* (del 11 al 19, en la sala San Pol).

Revistas

MUTIS. Número 23. Marzo, 2000. Madrid. Gratuita

Esta revista de la escena madrileña de difusión gratuita que dirige Michel Rolland ha conseguido la difícil tarea de estar presente en todos los teatros, tanto comerciales como alternativos. Este mes ofrece una entrevista con Jorge Eines, director de escena que acaba de estrenar en la sala Ensayo 100 *Dandin*, de Molière. El certamen de directoras de escena de Torrejón de Ardoz, en el que hablan Rosa Briones, Pilar Massa, Teresa Devant, Andrea Pinçu, y otro sobre la Liga de Improvisación Mundial y su competición en España integran la sección de reportajes. La revista informa además de los estrenos previstos en Madrid: *Qfwfq, una historia del universo*, *Tras el amor*, *La metamorfosis*, *La vieja dama*, *El verdugo*. Y la firma de la última página corresponde a Antonio Muñoz Mesa.

ARTEZ. Número 35. Bilbao. 250 pesetas

La revista, que combina artículos en castellano y euskera, abre esta edición con el mensaje del dramaturgo canadiense Michel Tremblay con motivo del Día Mundial del Teatro, que se celebra el 27 de marzo. La sección dedicada a la escena entrevista al organizador de las Jornadas de Teatro de Eibar, Juan Ortega, y al director de Maskarada, Carlos Panera. Además, da cuenta de los montajes que se representan este mes en el País Vasco (*Medea*, *Las manos*, *La reina de la belleza de Leenane*, *Variaciones enigmáticas...*). Analiza también una de las producciones de Théâtre des Chimères, *Quai Ouest*, de Koltès, y la producción de obras escritas y protagonizadas por mujeres. Un perfil de Napo Beguistarrain, ex-bailarín de la Compañía Nacional, abre la sección de danza que se completa con otros reportajes como el de Íntegro, el grupo de danza contemporánea más consolidado de Perú.

BALLETIN DANCE. Número 70. [http://usuarios.arnet.com.ar/Balletin/Edicion de este mes. htm](http://usuarios.arnet.com.ar/Balletin/Edicion%20de%20este%20mes.htm)

Balletin Dance es la revista argentina de danza que recoge las últimas noticias en el mundo dentro de este arte. Es bimensual y sus páginas también se pueden leer en internet. Abre su número 70 con un recuerdo a Nureyev, en ocasión del aniversario de su muerte. Nuevos rostros de la danza aparecen perfilados en un interesante reportaje, y la sección de actualidad destaca la historia del baile en los teatros cubanos, la sugestiva antidanza de La Ribot o los seminarios que emprenderán los maestros argentinos de tap dance, Liber Scal y Alicia Batana. Igualmente, se informa de proyectos y ensayos.

Textos dramáticos

TEATRO BREVE 2. Alberto Miralles. Editorial Espiral/Fundamentos. 1.100 ptas.

Concluida la lectura de estos textos se quisiera verlos inmediatamente representados. Es el mejor elogio que puede hacerse de este libro que contiene siete pequeñas joyas para la escena: el destino del buen teatro es el escenario. Alberto Miralles es un autor que conoce a la perfección los mecanismos internos de la dramaturgia y que, además, maneja con soltura los resortes literarios: la palabra al servicio de la acción. Humor, intencionalidad, crítica, misterio, Miralles toca todos los géneros, mejor dicho trufa sus textos de matices diversos, y todos los hace bien. Difícil sería elegir entre las siete obritas, obritas por la extensión y obras grandes por la calidad. Pero si me viera obligado a quedarme con alguna, yo elegiría *El producto contingente* y *Alter ego*, que reflejan los ángulos más aristados de la política y el poder. Elección problemática, como todas las elecciones, que no debe hacernos olvidar su mirada comprometida contra el racismo, *Mongo*, *Boso*, *Rosco N*, *Goe*. Miralles es de esos raros dramaturgos siempre en el ojo del huracán: una voz que clama en el desierto, una conciencia crítica. Y un excelente autor. Sin lo cual todo lo anterior no valdría para nada. **Javier VILLÁN**

PLAYA NEGRA. Jordi Coca. Editorial Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1.000 ptas.

Para ser el primero y hasta ahora único texto teatral de Jordi Coca (Barcelona, 1947), este diálogo, que se lee de un tirón, es una perfecta carta de presentación en el mundo de la escena, aunque el autor lleva años vinculado al teatro (es profesor del Institut del Teatre) y tiene tras de sí una dilatada carrera en el mundo de las letras (ha escrito varias novelas y narraciones, ensayos, libros de poemas y ha traducido un centenar de haikú de Bashô). En *Playa negra* conversan un hombre y una mujer que en un tiempo pasado compartieron una relación sentimental y la misma actividad o ideario político. Ahora, en este reencuentro en el que el hombre va en busca de la mujer, sale a relucir el resentimiento de ella, su soledad, su travesía del desierto tras una desequilibrada relación que la dejó machacada, pero también, su feroz crítica a los comportamientos políticos que él representa, que no persiguen otra cosa que mantener el poder y sus privilegios, y que convierten el texto en una obra política con toques de actualidad. Un combate dialéctico para dos actores que quieran lucirse, como demostraron Rosa Cadafalch y Joan Massotkleiner, cuando la estrenaron con éxito en el Espai Brossa de Barcelona, en 1999. **L. P.**

MERCEDES RODRIGUEZ

NEIL JORDAN ADAPTA A
GRAHAM GREENE
**UN ROMANCE
PERFECTO**

Julianne Moore es candidata al Oscar a la mejor interpretación femenina por su papel en *El fin del romance*, de Neil Jordan

CINE

Wim Wenders. "The Million Dolar Hotel" 58-59 "El fin del romance", de Neil Jordan. Una pasión irreverente 60-61 Cortometrajes. "El figurante", de Rómulo Aguillaume 62-63 "Cary Grant", de Edward Ross 64

En un tiempo no muy lejano, el alemán Wim Wenders (autor, entre otras películas, de *El fin de la violencia*, *Cielo sobre Berlín* y *París, Texas*) fue el paradigma del celuloide "intelectual", el símbolo de la buena salud del cine europeo. Su última película, *The Million Dollar Hotel*, premio del Jurado en el Festival de Berlín, pone en cuestión la originalidad del discurso wendersiano, demasiado pendiente del difuso concepto de modernidad cinematográfica. El filme, que se estrenará en España en los próximos días, abre una grieta en la carrera de un cineasta que ha pasado de ser una apuesta segura a consolidarse como un valor discutible.

En un momento de la excelente *Alicia en las ciudades*, la niña protagonista afirmaba, después de echarle un vistazo a una fotografía: "Es una hermosa foto. Está tan vacía". Parece que en su (tardío) renacimiento como director norteamericano –Wim Wenders califica *El fin de la violencia* como su "segunda primera película"–, una vez fallecido el "nuevo cine alemán" (Fassbinder murió, Schlöndorff sigue una carrera errática, Schroeter continúa en los márgenes de casi todo, Herzog se ha vuelto definitivamente loco), el autor de *The Million Dollar Hotel* pretende soltarnos, otra vez, un discurso archisabido (por obvio e ingenuo) sobre el estatuto de la imagen y su irremediable pérdida de significado en un universo altamente condicionado por los medios de comunicación y la saturación de lo audiovisual. Si lo que proponía Wenders en *Alicia en las ciudades* –y, por extensión, en *En el curso del tiempo*, *El estado de las cosas*, *Hacia el fin del mundo* y la citada *El fin de la violencia*– era la necesidad de liberarse de las ataduras del contexto lingüístico para disfrutar y comprender la belleza pri-

ochenta? ¿Dónde está el autor de *París, Texas*, Palma de Oro del Festival de Cannes del 84?

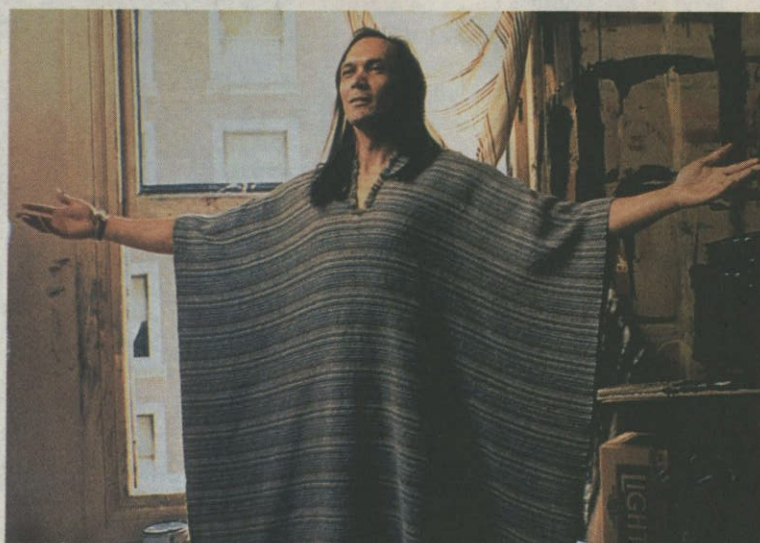
En su espléndida monografía sobre Wim Wenders, Íñigo Marzabal citaba una célebre clasificación de la historia del cine que el crítico francés Serge Daney desarrolló en uno de sus artículos, compilados en el libro *La rampe. Cahier critique. 1970-1982* (Cahiers du Cinéma/Gallimard). Daney llamaba "cine clásico" a todo aquel que se cuestiona qué hay detrás de la imagen; "cine moderno" al que se plantea la pregunta "¿qué hay que ver en la imagen?"; y cine manierista a aquél que es consciente que detrás de una imagen siempre hay otra imagen.

Manierismo diáctico

Resulta obvio que Wenders siempre se ha amparado en el clasicismo –fuera el del cine americano, fuera el firmado por Yasujiro Ozu– para dejarse llevar por un manierismo vagamente didáctico. Digamos que el cine de Wenders ha querido educar a nuestros ojos, limpiarlos de dudas y ruidos, enseñarles que la belleza está en el interior de una imagen que evoca

espectador. En *The Million Dollar Hotel*, Wenders prolonga y aumenta el error que viene cometiendo desde *Tan lejos, tan cerca*, su primera mala película: la acumulación de postales bonitas y azuladas ya no es un pretexto para estimular la imaginación del público. La sofisticación visual de su cine, auto-complaciente y vacua, esconde un elogio a la Nada encubierto de profunda coartada intelectual. Estamos lejos de la hermosa reflexión sobre la soledad humana materializada en las dos conversaciones en el peep-show mantenidas por Travis (Harry Dean Stanton) y Jane (Nastassja Kinski) en *París, Texas*: en esos diálogos honestos y sinceros había toda la intensidad emocional –apoyada en un soterrado análisis sobre la negación de la imagen: los dos personajes están separados por un cristal-espejo que les impide mirarse/comunicarse– que le falta a *The Million Dollar Hotel*.

A pesar de que la última película de Wenders insista en retratar las soledades hopperianas de un puñado de "freaks" en el último rincón de Los Ángeles, verdadero purgatorio de las almas perdidas



migenia de la imagen y su traducción verbal, la palabra, ¿por qué ese discurso, por otra parte de sugerente desarrollo, ha derivado en un sermón vacuo y mortalmente aburrido, víctima de los peores tics del posmodernismo mal entendido? ¿Qué le ha ocurrido a uno de los cineastas más estimulantes del celuloide europeo de los setenta y

otras imágenes, del propio cine –la citación cinéfila– o de la propia vida. El único peligro que tiene el manierismo es el de entregarse a su propia autoconsciencia y autosuficiencia, dejarse atrapar por su facilidad para crear imágenes bellas sin que el discurso, próximo al manual teórico para semióticos novatos, llegue a calar en la retina del

EL PEOR WIM EL HOTEL

del nuevo siglo –a destacar el personaje de Dixie (Peter Stormare), que está convencido de ser el quinto Beatle, y el de Vivien (Amanda Plummer), que se cree amante de Izzy (Tim Roth), el multimillonario suicida–, sólo consigue ser un grotesco remedo del hotel de los líos, ese hotel de nichos japoneses en el que el cineasta alemán intentaba hacer su primera comedia autoparódica titulada *Hasta el fin del mundo*. Cuando Alain Robbe-Grillet, líder de opinión del "nouveau roman", afirmaba que el verdadero escritor es el que no tiene nada que decir, estaba reivindicando la forma por encima del fondo. Desgraciadamente, a Wenders el fondo le importa de-

masiado como para que se le considere un autor estrictamente formalista: es, simplemente, un artista al que se le ha agotado el discurso.

Invocación inocente

En *Cielo sobre Berlín*, la que quizá es su última gran película (en la que no hay que subestimar la colaboración de Peter Handke, co-guionista), el narrador-ángel-niño decía: "Cuando el niño era niño lanzó un palo contra un árbol y vibra todavía". La invocación de la mirada inocente, que duerme bajo las sábanas de toda la obra de Wenders, está incrustada en el protagonista de *The Million Dollar Hotel*, Tom Tom (Jeremy Davies), el "mayordomo de los mendigos", el ingenuo botones a través de los ojos del cual vamos a ver todo lo que (no) ocurre en la película. Nicholas Klein, co-guionista, lo define de este modo: "Tom Tom es el personaje que mira a través de la verdad, dado que no puede aceptar ni juzgar las situaciones de forma convencional. Es una persona extremadamente sensible incapaz de procesar su propia sensibilidad y comunicarla al mundo exterior. Es

de antes", Skinner (Mel Gibson, fundador de la Icon, productora que se ocupa de distribuir la película en todo el mundo), un agente del FBI que investiga desde la azotea del hotel. Es conocida la predilección de Wenders por el cine negro americano, predilección que ha terminado por convertirse en un decorado postizo y estereotipado, un escenario abstracto donde sus personajes, hermosos maniqués de postín, caminan hipnotizados en busca de una historia, de un discurso inexistente.

¿Es Wenders un oportunista? Fagocitador de historias y prestigios ajenos —recordemos cómo filmó la muerte de su adorado Nicholas Ray en *Relámpago sobre el agua*—, los últimos años de su carrera podrían resumirse en un breve glosario de parasitismo aplicado: aprovechándose de la enigmática voz de la Teresa Salgueiro, cantante de Madredeus, en *Lisboa Story*; robándole el timón a Ry Cooder y el corazón a Ibrahim Ferrer, Rubén González, Elíades Ochoa y Compay Segundo en la (por otra parte, y a su pesar, magnífica) *Buena Vista Social Club*; amparándose en la trayectoria de un



La modelo Milla Jovovich y Mel Gibson protagonizan *The Million Dollar Hotel*. A la izquierda, un momento del filme

WENDERS DE LOS LÍOS

perfectamente consciente de sus limitaciones, lo cual aumenta aún más su angustia (...) Es una persona que se remite a la literalidad y que se da cuenta de que, gracias a su amor incondicional, puede transformar cualquier cosa". Este ángel en tierra de nadie, que podría ser el hijo tonto del Damiel (Bruno Ganz) de *Cielo sobre Berlín*, intenta purificar la suciedad de su entorno con sus ojos de niño, con su amor infantil por una prostituta, Eloise (Milla Jovovich).

Es una pena que Wenders desconfíe tanto de su propia historia romántico-filosófica, y acabe adornándola con una dudosa y absurda derivación criminal protagonizada por un detective "como los

cineasta mítico como Michelangelo Antonioni en *Más allá de las nubes*; y pegándose a la presunta modernidad de Bono en *The Million Dollar Hotel*, Wenders parece obcecado en disfrazar el "dejà vu" que despiertan sus nuevas historias a costa del talento de sus compañeros de viaje. Sus últimas películas demuestran lo difícil que es para un autor liberarse de su propia leyenda y desenamorarse de su propia imagen. Esperemos que algún día, a ser posible próximo, el director de *El amigo americano* mire hacia atrás sin ira y recuerde que el manierismo también admite vueltas de tuerca.

Sergi SÁNCHEZ



Julliane Moore y Ralph Fiennes protagonizan la relación adúltera de *El fin del romance*

ESTRENO DE "EL FIN DEL ROMANCE", DE NEIL JORDAN

UNA PASIÓN IRREVERENTE

Neil Jordan no pudo ocultar la sorpresa al conocer que *El fin del romance* (novela semiautobiográfica de Graham Greene de 1952 acerca de la pasión sexual, el catolicismo obsesivo y el adulterio) fue prohibida debido a sus "escandalosos" contenidos en la España franquista. "A mí me interesó la manera en que el autor combina la religión y el sexo, y cómo explora los límites entre lo sacro y lo profano. Esas fueron las causas que me llevaron a adaptar esta novela, además del aspecto religioso y la razón de narrar una historia de 1940 con problemas y situaciones que ya no se conciben como en aquel momento".

El fin del romance es una historia de ira, dolor, celos y odio. Ira contra la Humanidad, dolor por verse separado del ser ansiado, celos del aire que roza a la amada y odio contra Dios, por ser el causante de la separación. Aún así, y basada en el romance adúltero que Graham Greene vivió con la norteamericana Catherine Watson, para Jordan su versión de la novela es "una historia erótica de fantasmas". Y desarro-

Otra vez Graham Greene en el ojo del huracán. Sus novelas no las consume ni el tiempo ni las adaptaciones al cine. El último director en hacerlo ha sido Neil Jordan —*Mona Lisa, Entrevista con el vampiro, Michael Collins, Juego de lágrimas*—, con su versión de la novela homónima y semiautobiográfica *El fin del romance*. Ya lo hizo Eduard Dmytryk en 1955, pero el director irlandés ha echado más carne en el asador en una historia cargada de irreverencia y erotismo.

lla la definición: "Era una de las piezas más sexuales, sensuales y eróticamente gráficas que había leído nunca". Y el hecho de que la protagonicen "fantasmas" se debe a que en opinión del director "cuando la película comienza, sus protagonistas son almas en pena, restos de seres humanos sin latido, muertos emocionales desde el momento en

que se vieron separados cuando todavía vivían la cumbre de su pasión". Son el escritor Maurice Bendrix y Sarah Miles, casada con su mejor amigo, Henry, un alto ejecutivo del Ministerio del Interior. El lugar, el más lluvioso Londres, martirizado por los bombardeos del "Blitz" alemán durante la II Guerra Mundial. Quizá hay también un cuarto personaje, que

converte el triángulo amoroso en un cuadrado en el que se desarrolla una lucha desigual: Dios, quizá el villano de la historia... Neil Jordan, un católico no practicante que el pasado 25 de febrero cumplió medio siglo y doce películas, sonríe suavemente: "Cualquier interpretación sobre Dios es buena".

De estructura compleja y contada a dos voces —la airada de Maurice y la dulcemente triste de Sarah— la película casi se subtitula "el fin es sólo el comienzo". Para Jordan, ahí radica la esencia de una película "que trata de ir más allá de algo que en la novela ha quedado más explícitamente relatado". Jordan partió de las adúlteras relaciones que establecieron el escritor Graham Greene y la bellísima norteamericana Catherine, casada con el rico terrateniente inglés Henry Walston, uno de sus mejores amigos. Ambos mantuvieron el romance de una manera larga, tortuosa y conocida por sus propias familias. La película narra, con saltos en el tiempo, la ardiente relación en la que los dos se quemaron y casi aniquilaron mu-

GREENE EN EL CINE

tuamente. Jordan cuenta que apenas necesitó tres semanas para la escritura del guión. Y, fiel al espíritu de la torturada novela de Greene, introdujo algunas novedades. La primera, la herida en la pierna de la que cojea Bendrix, una larga cicatriz producto de una herida recibida en el frente republicano de la guerra civil española. ¿Por qué esa guerra le presta un perfil heroico a un personaje casi despreciable? Según el director de *Mona Lisa, En compañía de lobos, Entrevista con el vampiro, Michael Collins* y *Juego de lágrimas*: "Necesitaba una razón para que Bendrix no estuviera herido en el frente, le quería en el Londres del «Blitz» amando a Sarah. Y bien, para nosotros la guerra civil española fue la guerra de los intelectuales, la última guerra idealista y romántica. Bendrix fue uno de los que acudieron a defender la República española y regresó herido".

La segunda, la vida de Sarah, que aparece más prolongada en el filme que en la novela. "Para mí, Greene la mata para quedarse solo y explorar psicológicamente lo que le está ocurriendo. No me parece justo y así no sólo he podido reunir a los amantes, sino también al marido, otra relación en la que yo quería detenerme".

La tercera, el milagro que Sarah ejecuta sin saberlo en un niño con el rostro deforme. ¿Se trata así de sugerir que Dios actúa de la manera más imprevisible? "Se me pregunta mucho por el milagro, pero el hecho es que Greene incluye hasta tres. Yo me he limitado a incluir sólo uno, pero a la gente parece obsesionarle".

Sobre la sensualidad

Hay más respecto a esto. Dice Jordan: "Amé la idea de incluir un principio que es misterioso, la religión. Y lo más misterioso posible: un milagro. Vivimos en un mundo postreligioso... pero la mayoría de la gente busca nuevas formas de espiritualidad. Están las coincidencias en las vidas de Bendrix y Sarah, que no pueden entender y para las que buscan explicaciones. Me atrajo esa aproximación religiosa que había en el libro. Y la batalla que se establece. Para mí éste es un libro muy protestante".

Otro de los grandes logros de la película lo constituyen las muy gráficas escenas sexuales, que con-

vierten a *El fin del romance* en "una película adulta". Conseguirlo constituyó una de las obsesiones prioritarias del director, que definitivamente separa su versión de la primera cinematográfica. Edward Dmytryk dirigió en 1955 *Vivir un gran amor*, con Deborah Kerr y el peor actor posible, Van Johnson. El filme lo vio Jordan sólo después del rodaje. ¿Su opinión acerca de esa primera versión? "Algo boba".

Y muy púdica. "En la película de Dmytryk no se pudo enseñar el contacto físico. Y en estos tiempos de regreso al puritanismo en el cine, para mí era muy importante ser fiel al libro, que explica detalladamente el erotismo de la relación. Era muy importante para mí que las escenas eróticas fueran... eróticas. Y más desde que las películas se están volviendo pudorosas. Quería volver a ver una película como *El último tango en París* y *El imperio de los sentidos*... historias muy sensuales. El cine de hoy ha sustituido la sensualidad por la violencia".

Si Jordan tuviera que quedarse con algún momento de la película sería la escena en que, tras hacer el amor, Bendrix ayuda a Sarah a ponerse las medias y la calza. "Para mí, lo erótico no es desvestirse a una mujer, sino vestirla. Para Ralph Fiennes también. La idea fue suya".

Y es que Ralph Fiennes —*La lista de Schindler, Cumbres borrascosas, El paciente inglés*— regresa en uno de sus hombres heridos emocionalmente y amantes torturados, que se han convertido en la marca de la casa del intenso actor de los ojos verdes. Frente a él, como Sarah Miles, la pelirroja Julianne Moore, nomida al Oscar por este trabajo. Jordan explica por qué eligió a Fiennes: "Cuando vi su Amon Goeth en *La lista de Schindler* me pareció un milagro, y me preocupó verle en *El paciente inglés* por algunas características comunes entre Almaz y Bendrix. Pero le he visto magnífico en *Quiz Show* y en esa película de culto que muy pocos han visto... *Días extraños*, de Kathryn Bigelow. En definitiva, creo que tiene esa cualidad única para interpretar hombres que aman y piensan demasiado".

Julianne Moore —a la que podemos ver en nuestras carteleras en *Un marido ideal, El mapa del mundo* y *Magnolia*— es, según el director, "una de las mejores actrices

El universo literario de Graham Greene no se puede concebir sin el cine, ni el séptimo arte sin la obra del escritor. Desde 1934 trabajó de guionista y se encargó personalmente de adaptar varias obras suyas, aunque también hubo adaptaciones ajenas. De todas ellas ofrecemos una selección: — *El poder y la gloria* (1947), de John Ford. La complejidad moral de Greene se hace sencilla en manos de Ford.

— *El ídolo caído* (1948), de Carol Reed. Magnífica adaptación de *The Basement Room*.

— *El tercer hombre* (1949), de Carol Reed. La mítica, la mejor, con Orson Welles en el papel de criminal.

— *Vivir un gran amor* (1945), de Edward Dmytryk. Primera versión de *El fin del romance*.

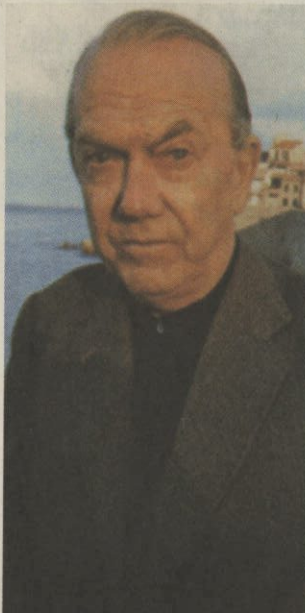
— *Short Cut to Hell* (1957), de James Cagney. Adaptación de *This Gun For Hire*.

— *El americano impenetrable* (1958), de Joseph L. Mankiewicz. El sentimiento antiamericano del texto es anticomunista en el filme.

— *Nuestro hombre en La Habana* (1960), de Carol Reed. Con un Alec Guinness espectacular.

— *Los comediantes* (1967), de Peter Glenville. Quizá la peor adaptación de su obra, cargada de tópicos.

— *El factor humano* (1979), de Otto Preminger. Complejo retrato de la lealtad y la traición en el espionaje mundial, muy fiel al texto original.



americanas del siglo. Sorprendente y singular. Ella es norteamericana, pero le llamé para ser Sarah, una mujer que no está en las batallas políticas e ideas contemporáneas del sexo y el poder. Julianne tenía que interpretar a esta mujer que se convierte en una amante y que siente por primera vez la llamada del deseo. Necesitaba de alguien con gran sencillez y sutileza". La química entre los dos actores deviene formidable. El tercero en discordia es el irlandés Stephen Rea, actor-fetiche de Jordan.

Desafío final

El fin del romance transcurre en el Londres de la II Guerra Mundial. Bajo el fragor de las bombas, Maurice Bendrix y Sarah Miles mantienen encuentros sexuales ilícitos: ella está casada. Devota católica, un día una bomba cae sobre la casa en que se encuentran. Él queda aparentemente sin vida y ella reza a Dios jurando dejar de ver a su amante si le devuelve la vida. Bendrix vuelve en sí y ella le abandona, fiel a su promesa. Dos años de separación y un encuentro accidental hace que Bendrix contrate a un detective para seguirla. Es imposible que le haya dejado: tiene que haber otro hombre.

Al final, Bendrix encuentra el diario íntimo de Sarah y lo comprende todo. Los amantes se reúnen, pero ella está enferma. El amante y el marido la cuidan hasta el final de sus días. Es Bendrix el que ordena la incineración de su cuerpo. Jordan lo explica: "Odia tanto a Dios que es como si le dijera: vale, ahí tiene esas cenizas, resucita ese cuerpo si puedes".

Y está también, el desafío final, destinado al cielo: "Te odio, Dios. Te odio tanto como si existieras". Jordan explica esa blasfemia final de Bendrix, comparándole con el Lucifer de *El paraíso perdido*, de Milton: "Creo que Bendrix es un gran personaje, un verdadero héroe.

Se niega a aceptar cualquier consuelo que provenga de la religión o la filosofía, incluso cuando Sarah está muriendo. Y la ironía es que, siendo un ateo y negándole, le concede a Dios una existencia a través de su odio hacia Él. ¿Cómo odiar tanto a alguien, si niegas su existencia? Ahí radica su drama".

Beatrice SARTORI

"EL FIGURANTE", DE

LA AMARGA HISTORIA

Rómulo Aguillaume acaba de estrenar su primer corto en 35 mm, una película que ha logrado, antes de pasar por ningún certamen español, viajar al prestigioso Festival de Cartagena de Indias, que forma parte del circuito de los Oscar. Esta "comedia amarga", protagonizada por Manuel Manquiña, Juan Luis Galiardo, Leonor Watling y Roberto Bodegas, cuenta la dura y disparatada vida de un figurante.

El mundo de los figurantes es, quizá, la parte más oscura y desconocida de un rodaje. Figurantes son aquellos en los que nadie repara, ni el director, ni los técnicos, ni, por supuesto, los actores principales. Son los que se bañan en el mar, los que pasean por la calle, los que bajan las escaleras del juzgado, los que esperan en la barra de un bar, los que acuden a la manifestación. Son los que, por cuatro mil pesetas y un bocadillo al día, convierten en reales todas las escenas. Y son, sobre todo, los que no pierden la esperanza de que alguien se fije en ellos. Si no todos, sí algunos: Los que quieren ser actores, los que llevan toda la vida esperando su "figuración especial", su gran papel. Y así es Andrés Payaró/Manuel Manquiña, protagonis-

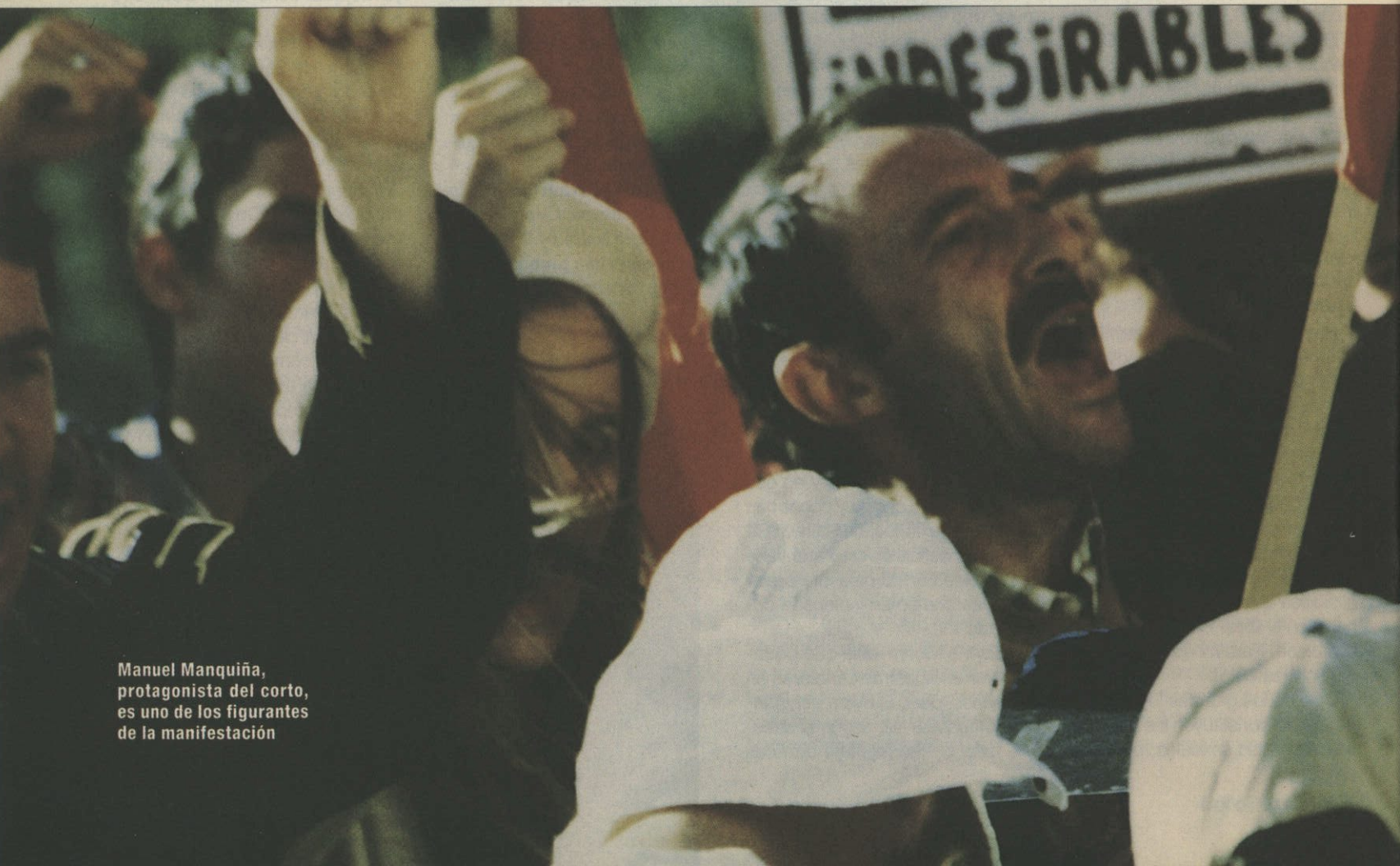
ta de *El figurante*, el primer cortometraje profesional de Rómulo Aguillaume (Madrid, 1971).

"Hace dos años —cuenta el director— Guillermo García-Ramos (coguionista y productor) me propuso rodar un corto en los ratos muertos del rodaje de una película. Fue entonces cuando escribimos este guión, un día en la vida de un figurante, pensando en aprovechar así los decorados y los medios técnicos que esa película nos podía ofrecer. Pero esa historia nunca salió adelante. Guillermo y yo nos fuimos a estudiar cine a la New York Film Academy y al volver nos planteamos retomar aquel texto que, por fin, rodamos, en Madrid, el verano pasado". Se puede decir que Aguillaume ha realizado una película basada en hechos reales: un figurante espera

su gran oportunidad en el rodaje de una película sobre Mayo del 68. Y es que, después de licenciarse en derecho y descubrir que lo suyo era el cine, Aguillaume tuvo que dárse prisa en aprender. Se apuntó a cuanto rodaje le fue posible, como ayudante de todo el mundo.

Horas de espera

Uno de esos trabajos fue el de coordinador de los figurantes (un personaje también presente en su primer corto en 35 mm.); allí vivió de cerca las condiciones en las que trabajan estos desconocidos, las horas de espera sin explicaciones, el muro infranqueable que los separa del resto del equipo. Y en esto se basó para escribir. Un corto sobre un rodaje en tono de comedia. "Podía haber rodado la historia al estilo de Ken Loach y



Manuel Manquiña, protagonista del corto, es uno de los figurantes de la manifestación

RÓMULO AGUILLAUME

DE UN SECUNDARIO

haber hecho un drama pero decidí acercarme más a las películas de Berlanga y hacer una comedia amarga", dice.

En esta primera aventura, Aguillaume ha contado con un inigualable plantel de actores: Manuel Manquiña (el figurante protagonista), Juan Luis Galiardo (el portero), Leonor Watling (la estrella) y Roberto Bodegas (el director), que trabajan junto con Fede Celada, Rubén Ochandiano y Germán Montaner, entre otros. "Lo cierto es que el hecho de contar con nombres conocidos en un primer corto te abre muchas puertas. En cuanto a la producción y distribución creo que es importante tener una buena nómina de actores ya famosos. Manquiña se unió al proyecto en cuanto leyó el guión, Leonor es amiga nuestra y Galiardo

no fue difícil de convencer", asegura el director.

Aguillaume es de los convencidos de que para hacer un largometraje es necesario haber rodado un corto: "Es una tarjeta de presentación ineludible. Parece que las productoras, si no ven un corto tuyo no se arriesgan". En esta ocasión, al enfrentarse al rodaje de *El figurante*, Aguillaume y García-Ramos no contaron con ayudas económicas externas. "Gracias al poco dinero que pudimos reunir nosotros —comenta el realizador— y el que nos prestaron nuestras familias empezamos el rodaje. Luego, hemos logrado un millón de la Comunidad de Madrid, un millón y medio del Ministerio de Cultura y la compra de los derechos para televisión por parte de Canal +". Nada mal para un primer trabajo

que ha contado con un presupuesto de 4 millones de pesetas, gestionados por la productora I+D+C, de Pedro García-Ramos, una empresa que, con *El figurante*, debuta también en la producción cinematográfica.

En cuanto a los festivales, el corto acaba de volver del Festival de Cartagena de Indias, una de las principales citas en Latinoamérica y desde la que se puede optar a la preselección para convertirse en uno de los próximos nominados a los Oscar.

Y para más adelante, el director prepara un guión basado en el diario de un preso gallego, Xosé Tarrío, encarcelado desde los dieciocho años. Un nuevo reto para Aguillaume.

Paula ACHIAGA

SE RUEDA

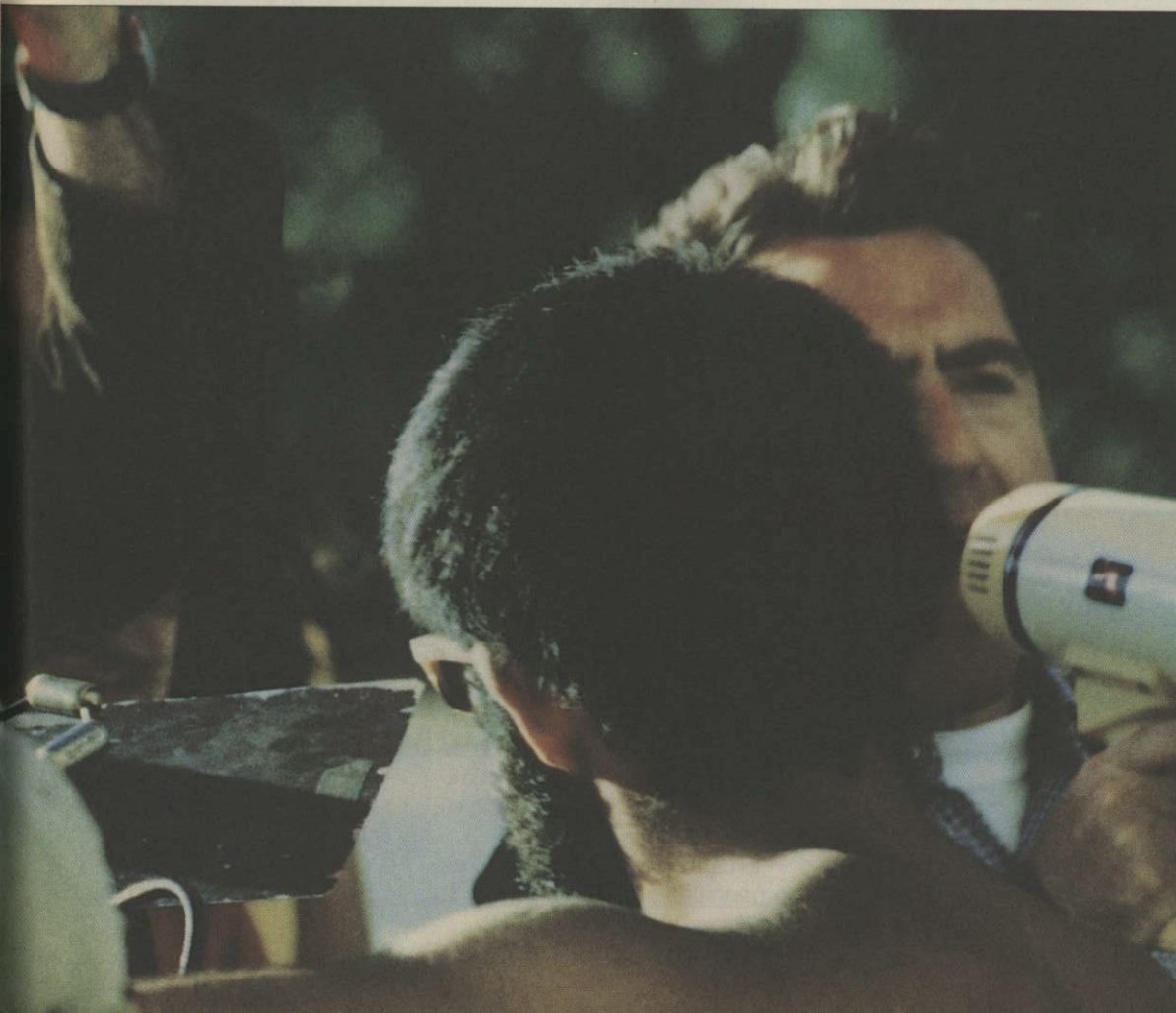
■ *Molt Fràgil* (Muy frágil) es el título del corto que prepara estos días Josep Puigvert, realizador multidisciplinar que ha llevado a cabo desde la dirección a la producción del filme, pasando por el montaje de la película e incluso haciendo un papel en la misma. Rodado a mediados de febrero en Girona, con un presupuesto de tres millones y medio de pesetas, Puigvert (que ha colaborado con Toni Riera y Carles Milàn) cuenta un día en la vida de un matrimonio en crisis y en plena mudanza.

■ Emilio Gutiérrez Caba es uno de los actores que componen el elenco de *M. de amor*, el corto, todavía sin estrenar, de Pau Martínez. La película, rodada en Valencia, con 7.700.000 pesetas, cuenta como Rosana, la protagonista, se ve envuelta en una peligrosa trama. Y todo por amor...

■ Algo de experimento visual tiene el trabajo que Ana Martínez (guionista y directora) rodó hace poco más de un par de meses: *Pantalones*. Se trata de reflejar la diferencia de trato que reciben dos currículums idénticos, en el caso de que uno pertenezca a un hombre y el otro a una mujer. La cámara enfoca sólo los cuerpos y las manos de los personajes (Daniel Álvarez y Evelyn Hidalgo). Las voces pertenecen a José Coronado y Carlos Hipólito, entre otros.

■ Con 4.500.000 pesetas ha realizado su corto, *Mi patio*, rodado en Madrid, Rafael R. Tranche. Un relato duro, salpicado por los recuerdos de la niñez del protagonista, R., que vuelve a la casa familiar para despedirse definitivamente.

■ Un hombre se despierta desnudo y atado de pies y brazos a una cama. Poco a poco irá comprendiendo su situación: tres mujeres —una madre y sus dos hijas— han decidido quedárselo como si se tratase de un animal de compañía. Esta es la kafkiana sinopsis del corto de Miguel Ángel Vivas, *Cuerdas*.





Cary Grant e Ingrid Bergman en *Encadenados*

"CARY GRANT", DE EDWARD ROSS

EL CABALLERO DEL CINE

Cary Grant (1904-1986) convirtió al galán cómico en un modelo a seguir dentro del cine. Pero los años han demostrado que su histrionismo es inimitable. Pocos actores han alcanzado los memorables momentos de *Charada*, *Luna nueva* o *Historias de Filadelfia*. EL CULTURAL adelanta un fragmento de *Cary Grant. La elegancia natural* (JC), de Edward Ross, que se publica la próxima semana.

A pesar de los muchos años transcurridos desde que protagonizó su último largometraje (*Apartamento para tres*, dirigido por Charles Walters en 1966), y de su ya lejano fallecimiento (en Davenport, Iowa, el 29 de noviembre de 1986), la figura de Cary Grant sigue siendo uno de los reclamos más poderosos para el público de todo el mundo, tanto si es realmente un aficionado al cine como si únicamente se acerca a este mundo de manera esporádica buscando intermitentemente entretenimiento. Ni siquiera los rumores sobre la supuesta homosexualidad de Grant, reflejados en el diálogo de una de las escenas más logradas de la reciente *El beso de Judas*, han conseguido romper el vínculo de afecto que los espectadores de todas las edades establecen de manera automática con este carismático actor que llenaba la pantalla con una elegancia y un sentido del humor difícilmente repetibles, y a los cuales sólo ha podido acercarse, si bien militando más frecuentemente en la comedia que en el drama, Gregory Peck. Pero a Peck le faltaba ese punto de locura cómica que Grant imprimía a todos sus trabajos y se manifestó como intrépido juego de autoparodia en la excelente *Charada*, de manera que cuando Donen tomó a Peck como sustituto de Grant en *Arabesco*, un

ejercicio similar de humor y suspense, la fórmula no repitió éxito ni resultados. De hecho, todos los intentos por buscarle sustituto a Cary Grant en el difícil papel de galán cómico que él mismo había convertido en una especie de arte dentro del cine, fracasaron estrepitosamente a pesar de elegir actores de probada eficacia humorística y con estrellato propio como Tony Curtis, que mantuvo un excelente duelo cómico con el propio Grant en *Operación Pacífico*, o Rock Hudson, a quien Howard Hawks utilizó como sustituto en *Su juego favorito*, una buena comedia ante la cual, conociendo este cambio de protagonista, resulta difícil no caer en la tentación de imaginar los resultados que podría haber conseguido el realizador de *La fiera de mi niña*, *Luna nueva*, *La novia era él* o *Me siento rejuvenecer* de haber con-

Cary Grant compone uno de los rompecabezas más interesantes y más difíciles de entender que integran la iconografía y la mitografía de Hollywood

tado con el protagonista de todas ellas en esta otra peripecia sobre la guerra de sexos.

Junto a estos atributos profesionales, Cary Grant cuenta también con una intensa existencia sembrada de anécdotas y curiosidades, que unida a su densa filmografía, compone uno de los rompecabezas más interesantes y posiblemente también más difíciles de construir y entender que integran la iconografía y la mitomanía de Hollywood (...)

Lejos de los circunloquios profesionales y la terapia ocupacional que llevó a otras piezas geriátricas del cine como James Stewart, Richard Widmark, Anne Baxter, Barbara Stanwick, Stewart Granger, Bette Davies, y un largo e interminable etcétera, a rentabilizar su estrellato en televisión o exhibirse con impudicia en productos de ínfima categoría que pusieron un nefasto punto final a sus carreras convirtiéndoles en nulos reclamos de videoteca, Cary Grant supo ejecutar la ceremonia, nunca suficientemente valorada entre las estrellas, de la jubilación a tiempo para dedicarse a otros asuntos que además de no restarle un ápice de fama como estrella siguieron incrementando su cuenta corriente.

El caballero del cine se alejó de la pantalla en el momento preci-

so, del mismo modo que puede decirse que había ingresado en las fantasías de celuloide en el mejor momento para explotar sus verdaderas posibilidades como actor, los primeros años del sonoro a los que Cary Grant supo aportar las excelencias de la mímica, el gesto y el control del movimiento que tantas risas habían arrancado entre los seguidores del cine mudo a una nueva forma de concebir el humor en la pantalla a través de las palabras. Grant cabalgó a lomos de diálogos tan trepidantes como los de *Luna nueva* casi sin inmutarse, con una habilidad natural a la que añadía su experiencia como mimo y equilibrista en los circos ambulantes que le llevaron desde su Inglaterra natal hasta los Estados Unidos, que en su caso es tanto como decir desde la nada a la fama.

El genio interpretativo de Cary Grant, que todavía hoy sigue siendo imitado y estudiado por muchos aspirantes a reproducir lo inimitable, estalló en el mejor momento para un cine en los primeros años de transición del mudo al sonoro, y con su retirada puso también punto final a las cuatro décadas prodigiosas del cine concebido como espectáculo y entretenimiento de calidad.

Edward ROSS

LA ÓPERA DE WAGNER
LLEGA EL SÁBADO AL LICEO

LOHENGRIN VA AL COLEGIO



JÖRG LANDSBERG

El controvertido y premiado montaje de Peter Konwitschny sitúa la acción de la obra en un aula escolar

MÚSICA

Cheryl Studer en Santiago⁶⁶ La vuelta de Zubin Mehta⁶⁷ *Lohengrin* en el Liceo⁶⁸⁻⁶⁹ Entrevista a Mischa Maisky⁷⁰⁻⁷² Discos⁷³ Radio y TV⁷⁴

FELICITAS KELLER

Durante los últimos años la veíamos por las salas de conciertos, apoyada en su bastón y caminando con mayor lentitud de la habitual. Pero ella seguía pisando fuerte. Eso sí, tan discretamente como siempre. Tuvo Felicitas la gran virtud de ocupar un puesto importantísimo en nuestra música sin que los aficionados conocieran para nada su existencia. Fue una mujer tan activa como reservada.

Allá por la mitad del siglo pasado comenzó a ejercer una labor que habría de ser fundamental en la historia de la música en España. "Conciertos Vitoria" fue durante décadas la agencia artística que, casi en exclusividad, movía a cuantos artistas actuaban en nuestro país. Aquella época duró hasta el cierre del Teatro Real como sala de conciertos. Fue gracias al tesón de una mujer que, cuando aún no se había inventado el feminismo, alcanzó la máxima influencia en su profesión gracias a su extraordinaria competencia. El mundo evolucionó, nuestra música creció y nacieron nuevas agencias que le arrebataron una cuota significativa del mercado, pero Felicitas supo competir y mantener el timón de una nave rentabilísima. Hasta fue inteligente en algo que los que alcanzan niveles similares olvidan con frecuencia: supo encauzar el futuro de una empresa en la que no dejaba herederos directos.

Hace unas semanas se agravó un problema de salud congénito. Tuvo conciencia de ello durante un fin de semana. Estaba en su casa, sola como siempre. Mujer fuerte, no quiso ayuda, y cuando le llegó, un lunes, fue quizá tarde. Se sometió a una intervención en la que le renovaron casi toda la sangre y marchó a la costa a reponerse. Sus allegados habían decidido que a su vuelta cambiarían muchas cosas. Se trasladaría a otra casa y dejaría de vivir sola. Tenía previsto volver para los conciertos de su amiga Alicia de Larrocha. No pudo ser. Murió durante los ensayos. Ella y la Nacional tocaron en su memoria.

Nuestro trato se redujo a los consabidos saludos protocolarios hasta una cena con Paata Burchuladze el pasado año. Entre los incontables brindis a los que el bajo ruso nos empujó, vodka tras vodka, dediqué uno a la mujer que más había hecho por nuestra música y más sabía de su historia. Aquella durísima mujer derramó un par de lágrimas. Fui entonces consciente de que su fin estaba próximo. Los duros se ablandan cuando han hecho la paz consigo mismo y ya sólo esperan. Siento que ese día haya llegado antes de que se animase a trasladar a alguien parte de las inagotables verdades y secretos que se ha llevado con ella. Y siento haber conocido tan tarde a una persona de la que había mucho que aprender.

Gonzalo ALONSO

WILFRIED HÖSL

STUDER EN COMPOSTELA

El caso de Cheryl Studer es uno de los más sorprendentes y, al mismo tiempo, representativos de nuestra actual sociedad de consumo que han podido apreciarse en el mundo de la música. Considerada a finales de los ochenta como un auténtico fenómeno vocal, cuya presencia era prácticamente obligatoria en cualquier teatro, festival o sala de concierto de prestigio, y exprimida hasta la saciedad por su sello discográfico, la estrella de la cantante comenzó a declinar, a causa de un prematuro desgaste, a mediados de los noventa.

Afortunadamente, parece que la suerte de la soprano estadounidense está remontando

en los últimos años, desde que aquel proyecto de "prima donna assoluta" se ha centrado en el repertorio más apropiado a sus características, donde pueden apreciarse sus nada comunes medios vocales y su importante preparación musical: la ópera alemana (básicamente Mozart, Wagner y Richard Strauss) y el mundo de la canción.

El próximo viernes, Cheryl Studer, acompañada al piano por Jonathan Alder, ofrecerá un programa liederístico en el Auditorio de Galicia, dentro del ciclo Santiago de

Compostela-Ciudad Europea de la Cultura, en el que cantará páginas de Schubert, Schumann, Brahms, Wolf y Strauss.



THOMAS SPECHT

UN DIRECTOR SENSIBLE

Después de graduarse en medicina, Jeffrey Tate estudió en el London Opera Centre, antes de decidirse por la música. Fue maestro de coro y principal asistente en el Covent Garden con Georg Solti, Colin Davis, Rudolf Kempe y John Pritchard, trabajó con Herbert von Karajan en Salzburgo y con James Levine en el Met. Este director, nacido en la ciudad inglesa de Salisbury en 1943, fue asumiendo proyectos cada vez más importantes, como el estreno de *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi/Henze en Salzburgo, en 1985. Ese mismo año fue nombrado director principal de la Orquesta de Cámara Inglesa, con la que visitará nuestro país la próxima semana en el ciclo de ProMúsica. El martes actuarán en el

Auditorio Nacional de Madrid y el 15 en el sevillano Teatro de la Maestranza, con un programa que revela la gran sensibilidad del maestro británico: *Idilio de Sigfrido* de Wagner, *Octava Sinfonía* de Beethoven y *Segunda Sinfonía* de Schumann.



VUELVE MEHTA

El maestro hindú Zubin Mehta es uno de los favoritos del público. Su batuta clara, ágil y flexible, su autoridad en el foso y su capacidad comunicativa ofrecen como resultado unas versiones brillantes, a veces algo externas, pero sin duda de una enorme eficacia. Su paso por la Filarmónica de Los Angeles y, después, por la Filarmónica de Nueva York, le han convertido en uno de los nombres más cotizados dentro de la profesión, a lo que hay que añadir su reciente nombramiento como director musical de la Ópera Estatal de Baviera.

En su próxima visita a nuestro país, Zubin Mehta se pondrá al frente de la Orquesta Filarmónica de Israel, una notable agrupación a la que el músico está muy ligado y que bajo su seguro mando alcanza sus mejores rendimientos. Podremos comprobarlo mañana, lunes, en Barcelona, dentro del ciclo Palau 100, y el martes en el Auditorio Nacional de Madrid, en el ciclo de



Zubin Mehta actuará en Barcelona y Madrid

Orquestas del Mundo de Ibermúsica. Las dos obras que integran el programa, ambas debidas a compositores rusos, son de absoluto lucimiento: la suite sinfónica *Scheherazade* de Nikolai Rimsky-Korsakov y la *Quinta Sinfonía* de Dimitri Shostakovich.

UNA FAVORITA EN BILBAO

Tras el éxito obtenido por los iberoamericanos Cristina Gallardo-Domas y Aquiles Machado en las representaciones de *La traviata*, la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera trae al escenario del Palacio Euskalduna otro de los títulos predilectos del repertorio lírico: *La favorita* de Gaetano Donizetti.

Estrenada en la Ópera de París el 2 de diciembre de 1840 por un reparto de campanillas, que incluía a Rosina Stoltz, Gilbert Duprez y Nicolas Lavasseur, este drama que relata los trágicos amores entre Leonor de Guzmán, favorita del rey Alfonso XI de Castilla, y el novicio Fernando, constituye uno de los mayores logros dentro de la pro-

ducción del compositor bergamasco. Aunque hace unos años se ha vuelto a recuperar la versión original francesa (que ha sido grabada por Ramón Vargas y Vesselina Kasarova, y representada en San Francisco por Marcello Giordani y Sonia Ganassi), es mucho más frecuente escuchar la traducción italiana. Ésta es la que se brindará en la capital vizcaína, los días 17, 20 y 23 de marzo, como penúltimo título de la presente temporada de la ABAO, en una producción de la Ópera de Avignon dirigida escénicamente por Antoine Selva y en lo musical por uno de los actuales nombres en ascenso, Daniele Callegari, que se pondrá al frente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

Como suele ser habitual, la organización ha acudido a las mejores voces del panorama actual. Así, el papel de Leonora lo defenderá con su característico poderío la mezzo norteamericana Dolora Zajick (una de las triunfadoras del reciente *Don Carlo* barcelonés). El tenor José Bros —que tan buen recuerdo dejó aquí como Elvino en *La sonnambula*— acometerá el de Fernando (uno de los personajes míticos del recordado Alfredo Kraus). Completan el sólido cuarteto protagonista el barítono Roberto Servile y el bajo Giorgio Giuseppini. **Rafael BANÚS**

Jeffrey Tate actuará en Madrid y Sevilla con la Orquesta de Cámara Inglesa

CITAS DE LA SEMANA

■ El Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid dedica su ciclo este año a la música de Beethoven pero no se trata de un ciclo monográfico, sino que contiene puntos de variedad tan destacados como el de esta semana: viene al Auditorio Nacional de Música el Cuarteto de Tokio, uno de los grandes grandes. En sus dos recitales del martes y del jueves, el Tokio ofrece cuartetos tan decisivos en la historia de la música como el de Debussy, el de Ravel o el *Sexto* de Bartók.

■ El Teatro Lara de Madrid tiene programada una temporada de cuatro conciertos pedagógicos que se dan los sábados y domingos por la mañana. Son conciertos pensados para niños, pero se espera que acudan a ellos espectadores de todas las edades. El próximo fin de semana actúa en el Lara el conjunto Neopercusión, que dirige el magnífico percusionista Juanjo Guillem. El guionista del espectáculo, que se titula *Todo en la vida es percusión*, es el compositor granadino Rafael Liñán.

■ Los instrumentos de música no los ve normalmente el aficionado más que de lejos y sin detalle. En realidad, más que verlos, los oímos. El Centro Cultural Conde Duque da esta semana a todo el mundo la oportunidad de mirar muy de cerca las interioridades de dos preciosos instrumentos: la flauta de pico y el clavecín. El próximo martes se inaugura allí una exposición de flautas y otra de clavecines que serán presentadas por sendos *luthiers*, o sea, constructores: Yoav Ran y Martine Argellies.

■ En Sevilla, en el Teatro Maestranza, Josep Vicent Egea presenta *Cobermórum*, la partitura orquestal que le hizo ganar el Premio Turina de Composición. Egea, compositor y director, es un músico de todas partes: nació en Centaina (Alicante), pero eso no le impide ser miembro activo del Iruñeako Taldea, el Grupo de Compositores de Pamplona, ni trabajar en Madrid, ni ser interpretado, como en esta ocasión, por la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

■ La Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña combina en su programa de abono de esta semana lo universal con lo comarcal. El ruso Misha Maisky interpretará el *Concierto número 1* de Shostakovich y Antoni Ros Marbà dirigirá la *Sinfonía número 28* de Mozart. Con la colaboración de la Coblá Sant Jordi, la OBC interpretará *Empúries*, cuatro estampas sonoras para orquesta y coblá del maestro Josep María Ruera (1900-1988), centenario patriarca de la sardana.

Álvaro GUIBERT

EL SÁBADO SE PRESENTA "LOHENGRIN" EN EL LICEO

¿UN JUEGO DE NIÑOS?

El próximo sábado llegará al Coliseo de las Ramblas *Lohengrin*, una de las óperas más populares de Richard Wagner, en una coproducción entre el Liceo y la Ópera de Hamburgo realizada por el controvertido director de escena alemán Peter Konwitschny. Un montaje que, tras su evidente deseo de provocación, esconde un profundo y novedoso análisis de la obra. *Lohengrin* se representará en Barcelona los días 18, 23, 25, 28, 29 y 31 de marzo y 2 y 5 de abril.

Durante muchos años se ha considerado a *Lohengrin* la ópera más popular y representada de Wagner. Hoy, ese título puede que se lo dispute *Tristán e Isolda*, gracias a la difusión que ha tenido este ardoroso e irreal amor de los amantes de esta leyenda artúrica, con la que el compositor inicia su segunda gran etapa.

Con *Lohengrin*, Richard Wagner da un paso importante hacia la consecución de una ópera sin fisuras, dejada atrás ya paulatinamente, con *El buque fantasma* y *Tannhäuser*, la llamada ópera de números, de arias, conjuntos, coros, ariosos y recitativos. Se trataba de fundir todos los elementos, lo que acabaría cuajando con *Tristán*, *Maestros cantores* y, por supuesto, la *Tetralogía* y *Parsifal*. En *Lohengrin* concluye una etapa, la de la ópera romántica—Wagner era un heredero directo de los Weber, Lortzing, Nicolai, Marschner y otros—, y comienza otra, la del drama musical.

Como siempre, el autor alemán se basa en su tradición y en la de otros países, a las que da su especial tratamiento. En *Tannhäuser* se había servido de las fuentes carolingias. En *Lohengrin* son las derivadas de las leyendas artúricas, extraídas del material proveniente del siglo XIII: el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach—que luego sería la base de la última ópera del compositor—, *El caballero del cisne* de Konrad von Würzburg y *El joven Titurel* de Albrecht von Scharfenberg.

Un más moderno trabajo de Joseph von Görres dio la pista a nuestro músico, que quedó absolutamente cautivado por el asun-

to, hasta el punto de que, como recuerda Karl Schumann, se puso a la tarea de componer una ópera "como un poseído", "a fin de volcar su congoja en un papel". Durante los ensayos para el estreno de *Tannhäuser*, Wagner completó no sólo el libreto de *Lohengrin* sino también el de *Los maestros cantores*.

Un selecto grupo de oyentes, que incluía a Robert Schumann y a Julius Schnorr von Carosfeld—padre del futuro creador de *Tristán*—, se deleitó con la lectura de la página literaria en una reunión de noviembre de 1845. Hasta 1848 no estaría terminada la obra, que Wagner pensaba estrenar en Dresde, pero los acontecimientos políticos—las barricadas, la adhe-

sión a la causa de Bakunin—determinaron su condena a muerte y su huida hacia Zurich. Como en tantas ocasiones, el bueno de Franz Liszt, que escuchó las súplicas del joven compositor, fue quien presentó la nueva obra. Fue, naturalmente, en el pequeño teatro de Weimar cuando vio la primera luz el 28 de agosto de 1850, pronto hará 150 años.

Como en tantas ocasiones, Wagner arrojó el ascua a su sardina e hizo prevalecer el mito sobre la historia, lo ideal sobre lo real, lo fantástico sobre lo concreto. Nos encontramos ante un nuevo paso hacia la pureza, un postrer enfrentamiento del elegido (el músico mismo) con la humanidad que no lo acepta. Factores religiosos,

amorosos, filosóficos, místicos contrastan con el odio y la incompreensión. Lohengrin es el prototipo de artista moderno. Elsa es un personaje positivo que trata de aprehender la verdadera naturaleza del héroe. La pareja Ortrud-Telramund es, como estima Enrico Girardi, siguiendo la opinión del propio Wagner, "la personificación de la burguesía reaccionaria". Como es lógico, este matrimonio, los malos, cantan en tonalidad menor, mientras que Lohengrin y Elsa lo hacen en mayor. El Caballero del Cisne, hijo de Parsifal, encarna, a juicio del citado Karl Schumann, cuatro conceptos aparentemente divergentes: el dios con forma humana, que descien-



JÖRG LANDSBERG

el artista romántico; el antiguo mito que habla de la relación entre lo bello y lo bueno; el símbolo del cisne y la paloma, pájaros místicos de tantas religiones.

Se ha dicho que *Lohengrin* es una ópera que no guarda ya la disposición de números, de partes separadas reconocibles. En ella Wagner llega ya, casi, al discurso continuo, hijo de los planteamientos gluckianos; es una vía hacia la consecución de la ansiada obra de arte total. No obstante, y aun teniendo en cuenta que el lenguaje

ottocento del país transalpino. Y, naturalmente, se reconoce un, si se quiere, disimulado pero claro uso del *leitmotiv*.

Hay temas que se repiten estratégicamente: el del Grial, el del Cisne, el de Elsa, el de Ortrud, el del juicio divino, el de la pregunta prohibida (la promovida por la infausta curiosidad de Elsa: quiere saber el nombre del que nunca debe ser nombrado)...

Llega al Liceo esta ópera en una producción que ha dado que hablar no poco desde su estreno en

Hamburgo —con quien el Coliseo de las Ramblas se ha asociado para la ocasión— y que lleva la firma de Peter Konwitschny, uno de los directores de escena más agresivos y rompedores de la actualidad y de más justo prestigio —es decir, uno de los tiranos de la ópera actual—, quien ha preparado un espectáculo de esos que levanta ronchas en la piel de los que admiten pocas bromas con la tradición. Escribe Konwitschny: “La atracción que siente Lohengrin por los demás, por la vida real, encarna la

acción transcurre en el aula de un colegio y los protagonistas son efectivamente niños, que actúan como tales. Una metáfora atrevida sin duda. Para dar vida a estos infantes se cuenta con un reparto que no carece de atractivos. La pareja de buenos la componen Roland Wagenführer —Lohengrin en la última producción de Bayreuth y en la de Ronconi presentada en la Maestranza— y Gwynne Geyer. Eva Marton, siempre soprano de fuste, aun admitiendo su ostensible vibrato y falta de flexibilidad,



Una escena del montaje de *Lohengrin* que podrá verse en el Liceo

declamado adquiere una importancia determinante en la narración, es posible advertir en el transcurso de la obra números en cierto modo cerrados, aunque nunca aislados del todo. En primer lugar, el prelude, que inunda de clara luz, gracias a una prodigiosa orquestación y a una sabia construcción en arco, todo el primer acto, en contraste con el oscuro segundo, protagonizado por los malos de la función. Luego, el aria de Elsa —el célebre sueño—, la no menos célebre marcha nupcial, el dúo de amor, el también muy conocido *racconto* del Caballero, ya al final de la ópera, que posee un melodismo en ocasiones muy a la italiana: Wagner era un gran admirador de la tradición del primer

Para Konwitschny, “la atracción que siente Lohengrin encarna la contradicción que, según Wagner, sufre el artista: por un lado, es consciente de su excepcionalidad y, por otro, quiere ser amado”

contradicción que, para Wagner, sufre el artista: por un lado, es consciente de su excepcionalidad y, por tanto, se sabe excluido; pero, por el otro, quiere ser amado y aceptado por la sociedad”. Y explica a continuación el director —galardonado con el premio Opernwelt a la mejor puesta en escena del año— que “los personajes de la obra son seres inmaduros que, como niños, quisieran crecer y hacerse adultos, vivir el primer amor, tener poder, responsabilidades y capacidad de decidir su propio futuro. El único adulto, en cambio, después de haber asumido las responsabilidades que le corresponden, quiere volver a ser un niño”.

El director escénico plantea una propuesta novedosa y distinta: la

será la mala Ortrud, y su marido el característico Hartmut Welker, asimismo presente en aquella cita sevillana. Hans Tschammer, bajo-barrilón de sólida contextura —Orestes en la *Elektra* madrileña de la pasada temporada—, es Enrique el Pajarero, mientras Wolfgang Rauch y Angel Ódena se reparten el Heraldo. Importante es que se hayan previsto dos funciones populares, en las que intervendrán Elisabete Matos, Michael Pabst, Eugenie Grunewald y Roy Stevens.

El foso estará ocupado por el competente artesano Peter Schneider, que será sustituido en las funciones populares —25 y 29 de marzo— por Friedrich Haider.

Arturo REVERTER

MAISKY COMIENZA EL VIERNES SU GRAN GIRA ESPAÑOLA

EL VIOLONCHELISTA ERRANTE

El violonchelista ruso Mischa Maisky, uno de los instrumentistas más importantes de su generación, inicia el próximo viernes una macrogira por toda España que coincide con el lanzamiento de su doble disco dedicado a las *Suites* de Bach, en el 250 aniversario del fallecimiento del genial compositor alemán. Ante la gran expectativa levantada por su presencia en nuestro país, Maisky ha conversado para EL CULTURAL en una amplia entrevista sobre la evolución del violonchelo, su interés por el repertorio bachiano y otros aspectos destacados del mundo de la interpretación musical.

La presencia de Mischa Maisky en nuestro país parece seguir planteamientos similares a los que suelen afrontar los intérpretes del mundo del pop.

Así, el próximo fin de semana actuará con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, bajo la dirección de Antoni Ros Marbá, interpretando el *Primer Concierto* de Dimitri Shostakovich. Los días 20 y 21 de marzo estará en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, el 23 y el 25 en el Palau de la Música de Valencia; los días 28, 30 y 31 tocará en La Coruña y Santiago, alternando un recital con sendos conciertos con la Orquesta Sinfónica de Galicia dirigida por Víctor Pablo Pérez, y el mencionado programa Shostakovich; el 22 de marzo y el 1 de abril podrá verse en Madrid, dentro del Liceo de Cámara, para culminar los días 2 y 3 del mismo mes en el Auditorio de Zaragoza.

La gira coincide con la aparición en el mercado de su grabación discográfica de la integral de las *Suites para violonchelo* de Johann Sebastian Bach. Maisky conoció



SUZIE MAEDER

Mischa Maisky ofrecerá en varias ciudades españolas su personal versión de la música de Bach



“No creo que mi forma de acercarme a Bach sea la única válida. Yo toco un instrumento construido por Domenico Montagnana en 1720, justo la época en que Bach escribió sus Suites”

la obra cumbre de la literatura para violonchelo en 1959, cuando su hermano mayor, Valery, estudio- so e intérprete de la obra del compositor de Eisenach, y a cuya memoria está dedicada esta nueva grabación, le regaló una copia de la edición de Musgysz de 1957 preparada por Alexander Stogorsky, que incluía un facsímil de la copia manuscrita de las *Suites* debida a Anna Magdalena Bach, la mujer del compositor.

Cuarenta años después, Maisky ha emprendido un Maratón Bach que comenzó el pasado 2 de enero en Zurich, cuando el artista interpretó las seis *Suites* en tres conciertos en el mismo día. Durante todo el año 2000, Maisky llevará la música de Bach desde China y Australia a América del Norte y del Sur, así como a un gran número de países europeos, de Portugal al Reino Unido, incluida España, para terminar en el Musikverein de Viena, el 16 de diciembre.

Un artista atípico

Cualquier asistente a un concierto de Maisky se encuentra con un artista que muestra una imagen muy diferente a la tradicional. El músico rehuye el habitual frac y luce un diseño del modisto japonés Issey Miyake, realizado exclusivamente para él y especialmente cómodo para los recitales largos.

En una época en la que la imagen es determinante, también su atuendo le ha ayudado a difundir un mensaje profundo, sostenido por una técnica y una musicalidad implacables. Su personalidad es fruto también de un tremendo pasado en la antigua Unión Soviética. Con sólo veintiún años fue detenido, después de que su hermana emigrase a Israel. Al negarse a realizar el servicio militar obligatorio pasó tres años de auténtica tortura, entre campos de concentración, hospitales psiquiátricos y cárceles, hasta que obtuvo el permiso para huir de la URSS y establecerse en Israel.

Todo esto le ha hecho valorar la vida de otra manera y darle a cada cosa la importancia que, en su opinión, tiene. “Sólo somos transmisores, mensajeros, entre el compositor y la audiencia –co-

menta–. Si el cambio de imagen permite bajar alguna barrera, facilitando el acceso del público general, mucho mejor. Pero nadie va a ir a un concierto porque el solista vista de una u otra marca”. –Progresivamente, el violonchelo ha ido ganando terreno a los instrumentos solistas por excelencia, como el piano y el violín, para llegar a ser tan popular como ellos. Uno de los nombres más internacionales de la interpretación musical como es Mstislav Rostropovich ha construido su carrera internacional a partir de este instrumento.

–A lo largo de este siglo se han vivido importantes cambios y no sólo en el violonchelo, sino también en la flauta o la guitarra. Sin duda, la figura de referencia, la que nos indica un antes y un después, fue Casals, a la que siguieron otros nombres, caso de mis profesores Piatigorski y el citado Rostropovich. Ahora hay mucha gente joven muy valiosa que ha popularizado, por decirlo de alguna manera, este instrumento, llevándolo al mismo nivel que el

Nacido en la ciudad báltica de Riga en 1948, Mischa Maisky fue un superdotado musical desde muy niño. Siendo aún estudiante fue galardonado con el primer premio del Concurso Nacional de la URSS. En 1966 fue reconocido en el Concurso Chaikovski de Moscú, y algunos medios le señalaron ya como el “Rostropovich del futuro”. Fue alumno del célebre instrumentista en el Conservatorio de Moscú. Su salto internacional se produjo al ganar el concurso Gaspar Cassadó de Florencia. Aún tuvo tiempo de trabajar con el gran Gregor Piatigorsky, hacia el que mantiene un gran reconocimiento. Ha actuado en las principales salas internacionales y cuenta con una importante discografía ligada a la Deutsche Grammophon, con la que ha firmado un contrato en exclusiva.

piano y el violín. Como el repertorio, que en el siglo XIX era limitado, se ha ampliado considerablemente, su difusión también se ha ampliado.

–¿Ha habido un desarrollo paralelo en el terreno técnico?

–Esto se ha dado no sólo en el violonchelo, sino en casi todo. Es casi un problema de mentalidad contemporánea, y más ahora que se hace un continuo énfasis en la perfección técnica, por lo que el nivel es, en líneas generales, más alto.

»Podríamos decir que hay cada vez más instrumentistas que consiguen vencer las dificultades inherentes a cualquier tipo de repertorio... Pero paralelamente disminuyen las personalidades. Parece que todo se reduce a la perfección de tocar las notas y basta. Como si el ser humano que, en sí mismo, viene a mostrarnos en su propio cuerpo y en su espíritu la tecnología más perfecta, no está en la música. Cualquiera que oiga a Casals en un disco, con sólo dos o tres segundos de atención, se da cuenta de que ahí está Casals. Eso no pasa hoy en día.

–Pero las circunstancias han cambiado. Antes, la evolución de los artistas era estrictamente local. Ahora, con la globalización, todo el mundo tiene referencias de todo.

–Es verdad. ¡El mundo se ha hecho tan pequeño! Resulta muy difícil, pero que muy difícil, establecer diferencias entre escuelas. El proceso hará que, a corto plazo, éstas desaparezcan, al menos tal como se entendían en el pasado. Ahora la música se hace del mismo modo en Asia, Estados Unidos o América del Sur. Con la informática el salto resulta casi inevitable. Pero, sinceramente, no sé en qué medida esto va a ser bueno.

–¿De qué manera han conseguido los compositores de este siglo

ampliar el lenguaje del violonchelo?

–Depende. Muchos creadores se han visto influidos por intérpretes como Casals o Feuerman. Más recientemente, Rostropovich ha sido dedicatario de muchas obras. Creo que en este siglo se han añadido obras importantes de autores como Britten, Lutoslawski, Dutilleux o Prokofiev.

»Personalmente, mi repertorio se centra en obras consagradas. En otros autores, podría decir que me resulta excesiva tanta responsabilidad. Bach, Beethoven, Dvorak, ya están en el Olimpo, ya han trascendido; sin embargo, si tocas a compositores contemporáneos, corres el riesgo de hacer daño al autor si no lo traduces adecuadamente. Esto requiere un tiempo del que, sinceramente, ahora no dispongo. Mire, un intérprete, en mi opinión, tiene que hacer las cosas bien, está para servir bien al compositor. Si mental o físicamente no estás preparado para acometer ciertas obras, lo más honesto es que no las hagas.

–El mundo de la música clásica se ha cargado últimamente de dependencias. Casi tanto como el pop. Esta gira suya es una muestra de ella.

–Sí, es cierto. La complicación del sistema afecta a veces al mensaje en sí mismo. Los organizadores aspiran a tener éxito en su salas, los discos hay que venderlos. Y, como el nivel medio es muy alto, hay que saber diferenciar.

»Si a eso le sumas la crisis en la industria, el músico debe hacer algo más que tocar. Estamos haciendo entrevistas continuamente, porque los medios de comunicación son fundamentales. Nos vemos rodeados de mánagers,

de promociones. Es duro y peligroso. Pero soy optimista de cara al futuro. Estoy seguro de que algunos conciertos y temporadas podrán desaparecer, pero la calidad, lo mejor, se mantendrá siempre. La gente no puede pasar del verdadero arte, porque éste siempre ha formado parte de la evolución humana.

—Hay, sin embargo, algunas referencias que parecen decirnos que no vamos por este camino.

—Si la crisis implica acontecimientos promovidos desde multimedias como Los Tres Tenores, entiendo que se vean afectados porque es algo ajeno a la música. Pero estoy convencido de que hay un público, más o menos grande, que sólo aspira a la calidad, porque está capacitado para apreciar los discos buenos y los buenos conciertos.

Bach en CD-rom

Coincidiendo con su aparición, se presenta en España su versión de las *Seis Suites para violonchelo* de Bach en formato de CD-rom, lo que da opción a consultar la partitura y sus propias indicaciones realizadas a mano. Su aspiración de grabarlas en bloque vino después de escuchar en una tienda de Zurich unos fragmentos de un anterior registro suyo. Al no reconocerse, pensó que su concepción había variado demasiado y era imprescindible grabarlas.

—Usted afronta en esta gira en solitario la interpretación de las *Suites* de Bach, una obra que requiere del público un gran esfuerzo de concentración.

—Todo esto de las promociones del Año Bach a veces pienso que dificulta más que ayuda, porque se crean unas expectativas extrañas. En realidad, todo depende de la manera en que hagas la música, sea del tipo que sea. Muchos promotores tienen miedo de que este repertorio bachiano sea difícil para el público. Sin embargo, no estoy en absoluto de acuerdo.

“Debemos diferenciar a los grandes músicos que siguen una línea coherente de los charlatanes que van detrás, con ideas falsas, protegidos por un maquillaje que sólo esconde sus incapacidades”

»Depende de cómo las toques. Una mente preparada puede ver qué hay más allá de las notas, porque está capacitada para apreciar la calidad intrínseca que presenta esta música. Quiero tocar para la gente que nunca antes las oyó para que perciba la profunda emoción que hay detrás de cada una de ellas. Frente a lo que muchos opinan, las *Suites* no son un ejercicio intelectual. Tienen una importante carga emotiva que el intérprete debe saber transmitir.

—No es de extrañar que su acercamiento sea intemporal, ajeno a las tendencias estilísticas que se demandan del barroco.

—Cuando me acusan de que mi Bach es romántico, me hacen un cumplido. Eso es como cuando Horowitz tocaba obras del siglo XVIII, que nos transmitía tantas y tantas emociones. Yo no me siento mal por ello.

—Es de suponer que las críticas incidirán en este aspecto.

—Es bueno que haya diferentes opiniones y acercamientos. No creo que mi forma de acercarme a Bach sea la única válida. De hecho, el que haya propuestas múltiples es el único camino positivo para aprender. Pero creo que debemos diferenciar a los grandes músicos que

tienen y siguen una línea coherente de los charlatanes que van detrás, con ideas falsas, protegidos por un maquillaje que sólo esconde sus incapacidades. Yo toco un violonchelo Domenico Montagnana, del tiempo de Bach. Es un instrumento de 1720, justo de la época en la que se escribieron las suites. Así pues, no es un problema de instrumento. El diapasón, el arco, sí pueden ser diferentes, pero también las condiciones acústicas de las salas y nuestra mentalidad lo son.

—¿No opina entonces que con criterios esti-

lísticos adecuados se obtienen mejores resultados?

—Pienso que el concepto en sí va en contra de la obra. Los compositores que tocamos estaban a la cabeza, abriendo caminos. Bach era tan moderno que su música es increíblemente actual. Volver a recrearlos con criterios tan limitados es como si nos remontásemos trescientos años hacia atrás. En mi opinión, los trabajos musicológicos han sido positivos. No estoy de acuerdo en un cien por cien con ellos, pero han ayudado. Ahora bien, de ahí a decir que Bach quería que se tocara de esa manera me parece otra cosa. Podría contarle una anécdota, una broma que se transmite a menudo. Una soprano le dijo a Klemperer: “Bach no se hace así”. A lo que Klemperer le contestó: “Fíjese, me lo encontré ayer y me dijo que no la conocía a usted”.

»No sabemos la verdad, sólo aspiramos a comprendernos. Las aproximaciones enriquecen nuestras diferencias. Yo vengo de un país que estuvo sometido a un partido comunista totalitario. Lo sufrí muy directamente en mis carnes. Cualquier ideología, cualquier estética que no facilite la tolerancia me da miedo.

La cuestión acústica

—En sus giras va a recorrer varias salas, con diferentes acústicas y públicos. ¿Sus versiones son inamovibles o se adaptan a las características que vive?

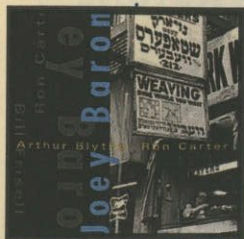
—El problema de las acústicas es más importante de lo que parece, aunque quizá afecte más a las orquestas que a un solista. Una acústica buena, donde el sonido se proyecta bien, favorece cualquier interpretación.

»En otros casos es como si en tabláramos una batalla con el entorno. Pero mire, España es un magnífico ejemplo de auditorios nuevos que cuentan con buenas acústicas. Está pasando lo mismo en Japón. Son los países líderes en la creación de auditorios. Se ha configurado con ello un público con una sensibilidad nueva, sin prejuicios. Es una de las razones por las que adoro tocar en España.

Luis G. IBERNI

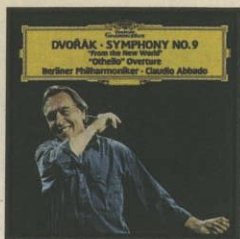


SUZIE MAEDER



JOEY BARON:
We'll soon find out. Intuition/Enfasis
Int 3515 2 DDD

Es este el segundo disco que Joey Baron, habitual baterista del saxofonista John Zorn, entrega como líder al mando de la misma impactante formación. Baron ha tenido el talento de conformar una banda ejemplar. Ejerce su liderazgo sin sobreimponer su batería, sin entregarse a largos solos (apenas un solo-coda en algún tema), construyendo una música inspirada para la que ha sabido encontrar a los músicos idóneos. Así, Arthur Blythe, el saxo alto que pronto fue reconocido y luego, más injustamente, olvidado, entre Cannonball Adderley (aunque ésta sea la especialidad de Antonio Hart) y Henry Threadgill, pasando por Parker en el blues *Time to Cry*: Ron Carter, el contrabajista que fue ancla del segundo gran quinteto de Miles Davis y de cuantas formaciones luego solicitaron su concurso; y Bill Frissell, el guitarrista que aquí no se muestra tan galáctico, pero sí con su punto alucinado de siempre. En el temario, blues lentos, soul jazz, calypso (con solo de Carter), baladabossa... Y un enigmático *M* que bien podría referir a Miles Davis pues suena en el aliento de las composiciones de Wayne Shorter para su grupo. Todo un disco. **J. de CAMBRA**



ANTONIN DVORAK:
Sinfonía del Nuevo Mundo. Filarmónica de Berlín. Claudio Abbado
DG 457 651-2 DDD

Recogida en vivo en la Sala Grande de la Philharmonie de Berlín en mayo de 1997, esta versión de la popularísima *Sinfonía del Nuevo Mundo* está caracterizada por el dramático impulso con el que la lleva Claudio Abbado de principio a fin. El maestro italiano muestra un absoluto dominio de la partitura y un férreo control de los músicos que tiene bajo su mando. Por su parte, el conjunto berlinés responde con una disciplina y una calidad sonora deslumbrantes, en especial en el movimiento lento, bellísimamente cantado.

El compacto se completa con la obertura *Othello* —más bien un poema sinfónico—, compuesta por Antonin Dvorak en 1892, en la que el compositor bohemio propone una visión de la tragedia shakesperiana imbuida de ecos eslavos. La página está impecablemente tocada y dirigida, al igual que todo el disco, que además está muy bien grabado. **R. BANÚS**



LUCIA ALIBERTI: *Un retrato. Rádio de Hannover. Peter Feranecz. BMG/RCA*
74321 574362 DDD

Aún tenemos reciente la presencia de Lucia Aliberti en el tristemente célebre homenaje a Kraus. Ahora, muy oportunamente, se publica un compacto grabado en el 98, que recoge algunas de las páginas más representativas de su arte.

Lo mejor que se puede decir de Aliberti es que posee una personalidad, que su emisión es inmediatamente reconocible, aunque algunos en un primer momento puedan confundirla con Callas. Con la Callas de los últimos 50 y primeros 60, la que ya entubaba. Escuchen el brindis de *Traviata* o el *Vissi d'arte* de *Tosca* para comprobarlo. ¿Un defecto? Realmente no. Ella canta un poco "a la antigua", con un timbre de atractivo y personal color, con musicalidad y, tal vez, un punto de falta de apoyo en el *fiato*. No ha sido uno de esos fenómenos que, imitando a la griega, suben como la espuma y desaparecen igual de rápido que ella. Ella se ha mantenido y hasta es de las pocas sopranos que tienen su público, que graba sus actuaciones y busca discos privados. La presente selección justifica el título, y en todas las piezas hay frases destacables que por sí mismas merecen escucharse. **G. ALONSO**

VISIONES PARA EL AÑO BACH

Este año Bach es propicio no sólo a la aparición de nuevas grabaciones de sus obras, sino también a la reedición de las ya existentes que, presentadas en compilaciones, resultan atractivas para el comprador ávido de hacerse con cuanto en el mercado hay del músico de Eisenach.

Virgin nos ofrece en esta primera entrega de sus reediciones cuatro álbumes de cuatro discos cada uno que recogen la integral del *Clave bien temperado*, los *Conciertos para clave*, los *Conciertos de Brandemburgo* y las *Suites orquestales*, y seis *Cantatas* junto con las *Misas breves*, obras estas últimas que datan, a excepción de la *Cantata BWV 131*, de los primeros años de Leipzig.

La interpretación de los *Brandemburgo* y las *Suites orquestales* corre a cargo de Andrew Parrott y, respectivamente, los Taverner Players y la Orquesta del Festival de Música Antigua de Boston. La visión del director inglés es ligera y, en principio, no tan acelerada como suelen ser las de sus colegas británicos. Es música por todos conocida, de fácil escucha, a pesar de algunos pequeños problemas de afinación en los metales, y nos devuelve a la época más florida del movimiento barroco en Inglaterra.

Las seis cantatas y las misas luteranas son todo lo que Philippe Herreweghe grabara para Virgin al frente del Collegium Vocale Gent. Espléndidas interpretaciones de una música bellísima que nos devuelven, no sin cierta nostalgia, al tiempo en que los solistas habituales del director belga eran cantantes tan especiales como Agnès Mellon, Gérard Lesne o Howard Crook.

Los dos restantes tienen al holandés Bob van Asperen como protagonista indiscutible. El primero, la integral de los preludios y fugas que componen el *Clave bien temperado*, nos lo ofrece en solitario en una excelente versión de esta obra magna. El segundo, los *Conciertos para clave*, junto a intérpretes como Gustav Leonhardt, Berhard Klapprott o François Fernandez. Casi nada. **ANA MATEO**



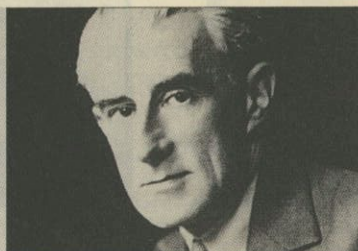
LA MÚSICA EN LAS ONDAS

DOMINGO 12

Radio Clásica

A las 11'30, desde el Auditorio Nacional de Madrid, B. Uria-Monzon (mezzo), el Coro Nacional de España y la Orquesta de París dirigidos por R. Frühbeck de Burgos interpretan *La muerte de Cleopatra* de Berlioz y *Daphnis*

et *Chloé* de Ravel. A las 13'30 continúa la programación dedicada a **Maurice Ravel**, en los 125 años de su nacimiento, con *Ravel y su tiempo*. A las 16'00, *Ravel y la gran forma*. A las 19'00, *Música de cámara*. A las 21'00, *El piano de Ravel*. A las 22'00, *Las otras músicas* (obras de otros autores reinstrumentadas por Ravel).



LUNES 13

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival de Música Antigua de Utrecht 1998. Obras de Zelenka y Heinrichen por solistas, Coro de Cámara y Orquesta Barroca de Dresde, dirigidos por H. Ch. Rademann. A las 12'00, en *A mi*

manera, el Scottish Early Music Consort interpreta *Canciones escocesas* de Burns. A las 13'00, en *Álbum de discos*, *Nocturnos* de Field por B. Frith (piano) y *Baladas* de Chopin por M. Pollini (piano). A las 15'00, en *Producción propia*, F. Heredia (tenor), la Orquesta Ciudad de Málaga y el Coro del Teatro de la Maes-

tranza dirigidos por A. Schwinck interpretan a Wagner, Gounod y Liszt en las distintas versiones de *Fausto*. A las 20'25, en directo desde la ciudad lituana de Vilnius, *Credo* de Algirdas Martinaitis y arias operísticas de Verdi y Wagner por V. Urmana (mezzo) y la Orquesta Sinfónica de Lituania dirigida por G. Rinkevicius.

MARTES 14

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Conciertos del Festival de Música Antigua de Utrecht 1998. Obras de Morales y Lobo por los Gabrieli Consort and Players bajo la dirección de P. McCreesh. A las 14'00, en *Iberoamérica*, pá-

ginas de Arriaga y Julián Aguirre. A las 15'00, en *Producción propia*, composiciones de Brahms y Bruckner interpretadas por F. P. Zimmermann (violín), A. Meneses (cello) y la Orquesta Sinfónica de Galicia, dirigida por Víctor Pablo. A las 19'30, *Conciertos de la Fundación Juan March*. Ciclo *El violonchelo del siglo*

XX, con obras de Janáček, Webern, Gerhard y Shostakovich a cargo de M. Jiménez (violonchelo) y J. Gallego (piano). A las 21'00, desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, *Beatrice di Tenda*, ópera de Bellini protagonizada por E. Gruberova, P. Petrova, J. Sempere y R. Bruson, bajo la dirección de F. Haider.

MIÉRCOLES 15



Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, The Sixteen, dirigidos por **Harry Christophers**, interpretan a Tallis, Sheppard, Palestrina, Victoria y Milán en el Festival de Música Antigua de Utrecht 1998. A las 19'25, desde la Fundación Juan March, *Nacionalismo musical del siglo XX*. Obras

de Granados, Turina, Nin, Sibelius, Kodály, Szymanowsky y Bartók por M. Guillem (violín) y M. J. García (piano). **Canal+**

A las 2'12, *Música noche* emite *Falstaff* de Verdi, en la reinauguración del Covent Garden de Londres, bajo la dirección de B. Haitink y protagonizada por B. Terfel.

JUEVES 16

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, Festival de Música Antigua de Utrecht 1998. *La canción bailada y la danza cantada*. *Tonos humanos y variaciones instrumentales*. Piezas de Ortiz, Marín, Coll, Sanz y Ruiz de Ribayaz por M.

Figueras (soprano) y Hespérion XX, dirigidos por J. Savall. A las 15'00, en *Producción propia*, el Grupo Instrumental de viento de la Orquesta Ciudad de Granada interpreta composiciones de Martinu, Ligeti, Francaix y Janáček. A las 19'30, selección de obras de Puccini por V. Ombuena (tenor), R. de Andrés (baríto-

no) y la Orquesta y el Coro de Valencia dirigidos por E. García Asensio. A las 21'30, en *Música y pretexto*, *Sinfonía en Mi bemol mayor* de Rosetti, interpretada por Concerto Köln. A las 23'00, en *La hora española*, piezas de Poulenc, Satie, Milhaud y Falla. A las 0'00, en *Grandes ciclos*, sigue la serie dedicada a J.S. Bach.

VIERNES 17

Radio Clásica

A las 9'00, en *Programa de mano*, dentro del Festival de Música Antigua de Utrecht 1998, *Canciones de batalla del tiempo de Francisco I y Carlos V* por el Ensemble Clément Janequin dirigido por D. Visse. A las 12'30,

en *A mi manera*, composiciones de Debussy y Maxwell-Davies interpretadas respectivamente por el Dúo Crommelynck y la Orquesta de Cámara Escocesa dirigida por P. Maxwell Davies. A las 15'00, en *Producción propia*, obras de Mozart, Ullmann y Beethoven a cargo del Casal Quartett. A las 20,00, desde el Teatro

Monumental de Madrid, la Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigida por S. Comissiona, ofrece una selección de piezas de R. Strauss, Brahms y Vicente Cueva. A las 23'00, en *La hora española*, composiciones de Villa Rojo, Bernaola, Marco y Enfedaque en versión de J. Villa Rojo (clarinete) y G. López Laguna (piano).

SÁBADO 18

Radio Clásica

A las 9'00, en *Producción propia*, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, dirigida por **Lawrence Foster**, presenta una selección de obras de Salonen, Rachmaninov y Dvorák. A las 12'00, desde

la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Los conciertos de Radio Clásica*. Música instrumental italiana del Ottocento por Harmonia Nova. A las 20'00, en *Grandes veladas operísticas*, *Un giorno di regno* de Verdi por solistas y el Coro y Orquesta de Pomeriggi Musicali de Milán bajo la dirección musical de A. Zedda.



REVISTAS

ÓPERA ACTUAL

Número 38. Marzo-abril, 2000. 800 pesetas

Sobre el escenario de *Don Quijote*, "Ópera Actual" abre con el estreno mundial de la obra de Cristóbal Halffter, quien afirma que lo que más le interesa transmitir es el pensamiento español de la utopía, resumido en Cervantes. El reportaje se completa con un análisis de la música del autor, a través de un itinerario musical que recorre sus creaciones. Asimismo, Herbert Wernicke muestra su satisfacción en la dirección escénica de la obra, "un montaje autobiográfico también para mí mismo", según expresa. Un breve repaso a los últimos 20 años del género aporta al lector una visión actual sobre la identidad de la ópera española, y el dossier sobre Verdi analiza la melancolía que subyace en sus obras. Teresa Berganza, Eva Marton y Aquiles Machado hablan de sus trayectorias en distintas entrevistas, y Bellini es recordado a través del repertorio belcantista que se programa en España: *Norma*, *La sonnambula* y *Beatrice di Tenda*.

RITMO

Número 718. Marzo, 2000. 995 pesetas

El violonchelista ruso Mischa Maisky ocupa la portada. "Ritmo" recorre su trayectoria profesional, al igual que hace con el barítono italiano Piero Cappuccilli. Asimismo se recuerda la figura del compositor Percy Grainger, y, dentro de los clásicos, a Rossini y Bach, de cuya música se han realizado tantas versiones. El pianista Ricardo Requejo habla de su carrera, y Alicia de Larrocha conversa sobre su pasión musical, al margen de opiniones dogmáticas. Discos, novedades, libros, curiosidades, se suman a los reportajes y las críticas, como la del estreno de *Lady Macbeth de Mtsensk* en el Real. Para terminar, el compositor y director Pierre Boulez explica al público una de las obras antes del concierto en el Barbican londinense: "Olvídense de lo que les he dicho... y escuchen la música". **A. F.**

EL "MILAGRO"
DE LAS TERAPIAS GÉNICAS

CURAR DESDE LA RAÍZ

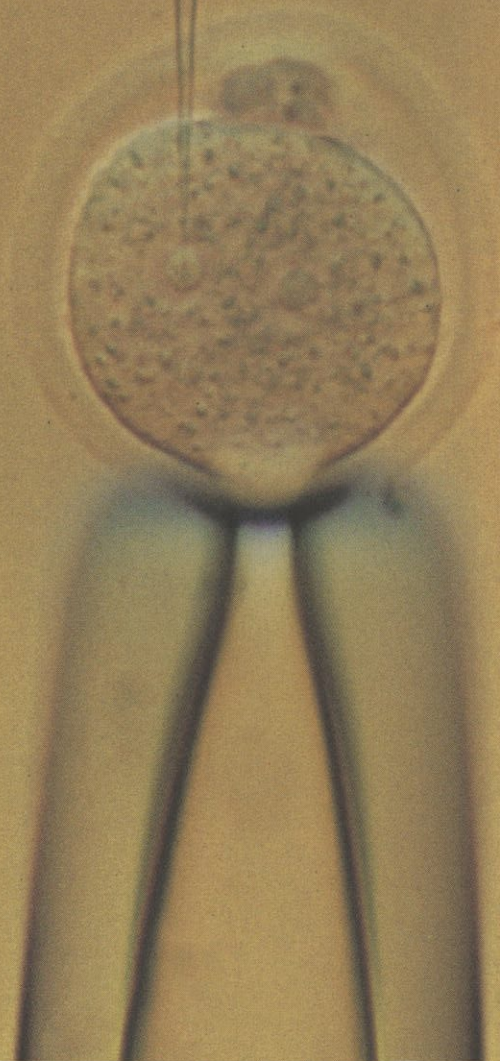


Imagen de microscopía electrónica en la que un gen modificado es introducido en un embrión de ratón

CIENCIA

Últimos descubrimientos en las terapias génicas: avances, tratamiento y diagnóstico 76-79 Inventos 80

EL ANUNCIO DE FALLECIMIENTOS EN EEUU DESATA LA POLÉMICA TERAPIAS GÉNICAS ¿REMEDIO

A simple vista resulta sencillo. La terapia génica consiste en sustituir un gen enfermo por otro sano. Sin embargo, la práctica dista mucho de ser tan fácil. Se ha hablado y se ha escrito hasta la saciedad sobre este tipo de tratamientos: desde considerarlos como la panacea de las enfermedades a tildarlos de auténtico fraude, corroborado en los últimos meses por el anuncio de fallecimientos de enfermos tratados con este tipo de terapias en Estados Unidos. Mientras, el Ministerio de Sanidad español acaba de aprobar cuatro ensayos de terapia génica en 44 enfermos de cáncer avanzado.

El descubrimiento de la estructura del ácido nucléico (ADN) en 1953, por James Watson y Francis Crick abrió numerosas vías de investigación que han permitido obtener una valiosa información sobre el código genético humano, compuesto por unos 100.000 genes, y cuyo conocimiento total será posible en muy pocos años.

Muy pronto se descubrió la importancia de los genes como responsables de la fabricación de las proteínas, indispensables para la vida de los más de 100 billones de células especializadas que forman el organismo humano. Los científicos asociaron la carencia o el mal funcionamiento de estos genes con enfermedades hasta entonces inexplicables. En 1979 la compañía estadounidense Genetech aisló el gen responsable de la fabricación de la insulina humana y lo introdujo en bacterias que, inmediatamente, comenzaron a producir esta proteína.

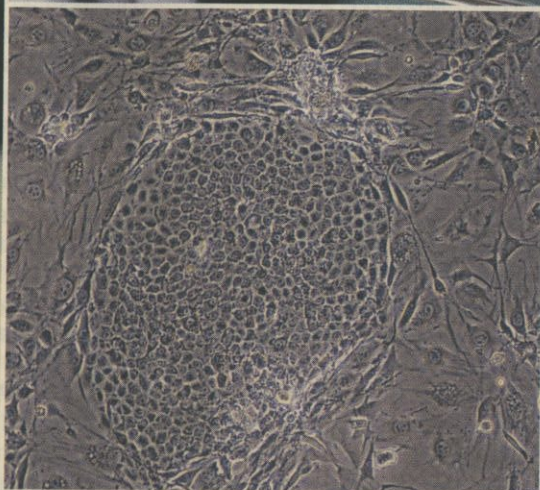
Fue en 1990 cuando se llevó a cabo el primer tratamiento con genes. French Anderson, Michael Bleese y Ken Culver, del Instituto Na-

cional de la Salud de Bethesda (Estados Unidos), utilizaron un gen para tratar una enfermedad que destruye el sistema inmunológico de quienes lo padecen y les condena a vivir dentro de una burbuja. El defecto de este gen impedía la producción de una enzima llamada adenosina deaminasa (ADA). Anderson y su equipo extrajeron glóbulos blancos de una niña enferma, introdujeron copias del gen sano y reinyectaron en su cuerpo las células modificadas, obteniendo como resultado una notable mejoría, si bien y de forma periódica estos pacientes deben someterse a transfusiones de células modificadas con este gen.

"La Biología hasta hace pocos años estaba en una etapa de acumulación de conocimientos porque los sistemas vivos con los que se trabajan son muy complejos", explica José Luis Jorcano, de la Unidad de Biología Molecular del Cimat. "Sin embargo, llega un momento, concretamente hace unos diez o quince años, en el que, gracias a los extraordinarios avances en ingeniería genética, un mayor co-



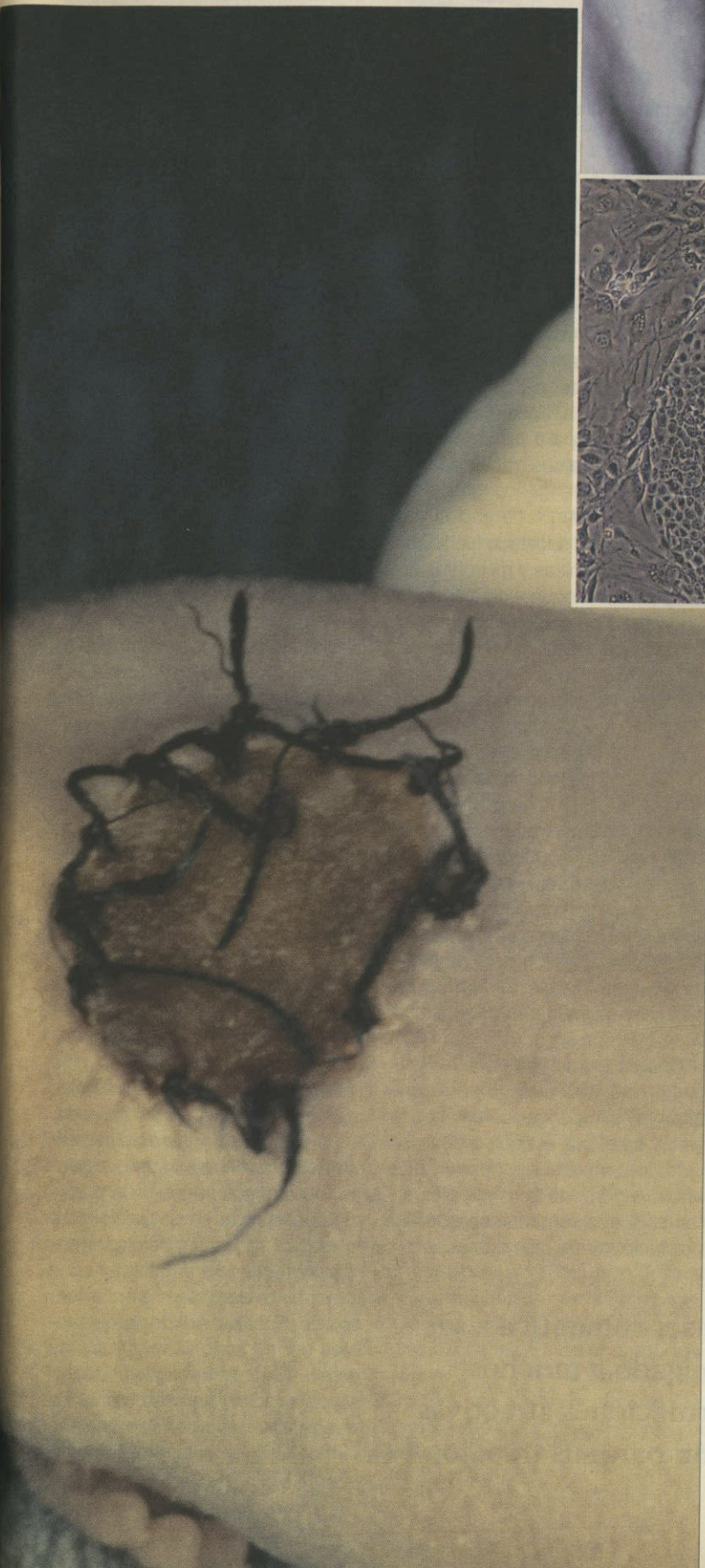
O FRAUDE?



Arriba, cultivo de piel humana lista para ser transplantada en forma de placas.

En el medio, colonia de células de epidermis en crecimiento con un fondo de fibroblastos que producen los factores necesarios para el crecimiento de las células de piel.

A la izquierda, trasplante de un cultivo de piel humana en el lomo de un ratón.



nocimiento del genoma humano y el desarrollo de técnicas de alto rendimiento que nos permiten adquirir datos experimentales con una rapidez asombrosa, nos hace pensar que podemos pasar a una fase posterior de aplicación de todos los conocimientos adquiridos. La Física y la Química ya dieron este paso en el siglo pasado, ahora nos toca a nosotros".

Esta complejidad de los seres vivos contribuye a que los procedimientos utilizados para aplicar lo que en un principio resulta sencillo: sustituir el gen enfermo, no se hayan desarrollado con la rapidez deseada tanto por la comunidad científica como por los propios pacientes deseados de un tratamiento eficaz contra las enfermedades que padecen. Esta circunstancia la resume el biólogo británico Brian Godwin al asegurar que "un gen hace una proteína y eso es todo. No te dice cómo las proteínas se interrelacionan, cómo las células y tejidos se comunican, cómo se forman los órganos, cómo se forma un sistema inmunológico, o cómo funciona la evolución".

El alto nivel de investigación alcanzado por la Unidad de Biología Molecular del Ciemat, dirigida por José Luis Jorcano y Juan Bueren, ha hecho posible la firma de un convenio con la Fundación Marcelino Botín, por el cual ésta entregará cerca de 2.200 millones de pesetas para investigar en terapias génicas y su aplicación a la clínica. Esta financiación viene a complementar la ya existente por parte de los Planes Nacionales de Investigación, la Comunidad de Madrid y europeos, y permitirá, además de impulsar los dos grupos de trabajo ya existentes en el Ciemat, crear otros dos grupos de investigación. Para ello se convocarán cuatro plazas a las que podrán aspirar científicos españoles que trabajan en el extranjero, con experiencia acreditada en este campo. "Se formará esta unidad coordinada en la que todos tendremos cierta libertad de investigación, aunque los temas en los que trabajemos tendrán un denominador común, basado en nuestra propia experiencia", explica Jorcano.

Dentro de este proyecto de colaboración se construirá un nuevo edi-

TERAPIAS GÉNICAS

ficio dentro de las instalaciones que el Ciemat tiene en Madrid. Con este impulso, posible gracias a la iniciativa privada, el Ciemat dispondrá de un departamento de unas 25 personas, dedicado a la investigación sobre terapias génicas.

Todos los trabajos de esta nueva unidad de investigación estarán muy volcados a su aplicación clínica, aunque tendrá que conjugar la investigación básica porque "se trata de un campo que se encuentra aún en una etapa incipiente. No obstante tenemos muy claro que hemos de hacer investigación básica para solucionar los problemas que puedan surgir en la utilización de este tipo de tratamientos con personas enfermas", afirma José Luis Jorcano.

Aparente decepción

La duración de este proyecto de colaboración está pensada, en principio, para nueve años. Si bien se ha creado un comité internacional de seguimiento, compuesto por tres personas, que realizará evaluaciones anuales y trianuales que decidirán su continuación o no. "La idea es continuar, de hecho nuestros grupos de investigación han sido evaluados a priori, así como nuestros trabajos y los nuevos científicos que se incorporarán. No obstante, y para que no tengamos la más mínima tentación de dormirnos en los laureles, han establecido estos controles de evaluación, a los que nosotros ya estamos acostumbrados", aclara José Luis Jorcano.

Esta fuerte apuesta contrasta con la aparente decepción sobre las terapias génicas, porque sus resultados no están siendo tan rápidos y aplicables como se había anunciado. El fallecimiento de varios pacientes estadounidenses y la suspensión de ensayos clínicos por haber ocultado estas muertes, ha alertado sobre los peligros de este tipo de tratamientos. En este último caso cabe destacar la investigación de Jeffrey Isner, de la Universidad Tufts y el Centro Médico Saint Elizabeth, a los que se les ha retirado la posibilidad de continuar con los ensayos de terapia génica para la creación de nuevos vasos sanguíneos por haber negado la muerte de al menos tres de sus pacientes.

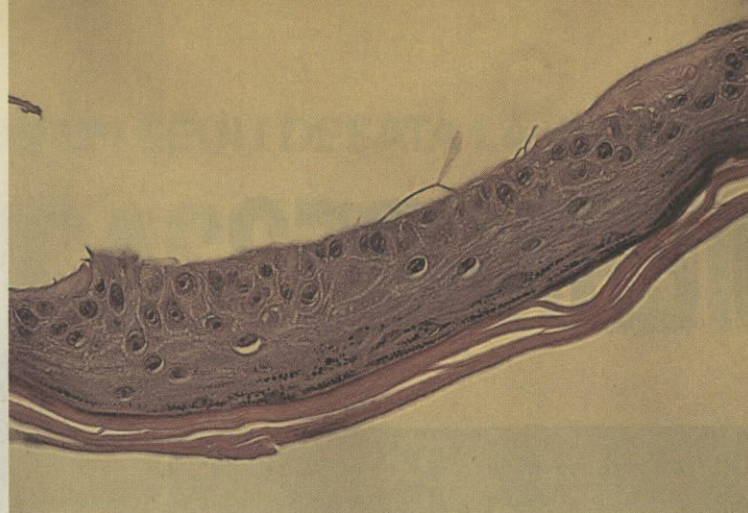
Sin embargo también se ha hecho público recientemente que en el propio Estados Unidos un ensayo clínico con pacientes hemofílicos

Un ensayo clínico con pacientes hemofílicos en EE UU ha obtenido resultados muy esperanzadores que permiten vislumbrar la curación de esta enfermedad

ha obtenido resultados muy esperanzadores que permiten vislumbrar la curación de esta enfermedad en un futuro próximo. En el primer caso, para introducir el gen modificado en el paciente se utilizó un adenovirus que provocó una reacción inmune muy fuerte. En el segundo ensayo clínico se ha optado por virus adenoasociados, un tipo de microbio que infecta a los humanos sin causarles enfermedad.

A este respecto, José Luis Jorcano señala que "nos encontramos en una situación muy especial e interesante de la terapia génica, en la que somos conscientes de que aún son muchos los problemas que quedan por resolver. Uno de ellos, los propios ensayos clínicos. Y es que aunque se hayan realizado multitud de pruebas en el laboratorio y sobre animales, se desconocen los efectos que puede provocar en un ser humano. Desde que tenemos la certeza de que un determinado procedimiento funciona hasta que se puede comenzar a aplicar a un paciente pueden transcurrir cuatro o cinco años. Los científicos debemos entonar el mea culpa puesto que hubo un exceso de optimismo. Nos creímos capaces de desarrollar vectores para introducir los genes modificados, por ejemplo, y nos encontramos con que trabajamos con seres vivos y toda la complejidad que ello conlleva. Así, en enfermedades dinámicas como el cáncer, que se adaptan a los tratamientos, hemos podido comprobar que no

La ciencia ha pasado de ser romántica a ser competitiva. Esto ha obligado a muchos científicos a realizar afirmaciones atractivas para obtener financiación para sus trabajos



Vista microscópica de cultivo de piel humana preparado para un trasplante

es tan sencillo como parecía. Pero también hay otros factores que han influido a este aparente optimismo científico: la ciencia ha dejado de ser romántica a ser tan competitiva como cualquier otro tipo de negocio. Y esta circunstancia ha obligado a muchos científicos a comprometerse en exceso y a realizar afirmaciones atractivas para así obtener financiación para sus trabajos".

Piel que cura

"El Ciemat ha apostado fuerte por las terapias génicas y mi impresión es optimista aunque extremando la prudencia, porque son muchos aún los obstáculos que hemos de salvar. Un factor juega a nuestro favor y es que el concepto de terapia génica hoy ya nadie lo pone en duda. Podemos, aunque aún los procedimientos que conocemos son imperfectos, aislar un gen, extraer del paciente células, tratarlas y volverlas a implantar con fines terapéuticos. No obstante, en Ciencia debemos ser muy prudentes porque siempre nos encontramos en el límite del conocimiento. Si no fuera así no sería Ciencia, sería producción y no investigación", concluye José Luis Jorcano.

Uno de los campos que la Fundación Botín ha elegido para contribuir a su investigación es el de la piel, y en el que el equipo de José Luis Jorcano trabaja desde hace años. A partir de 2cm² de piel, en tan sólo dos semanas se pueden producir 2m² de piel, que es la ex-

tensión total del cuerpo humano. "Somos capaces de cultivar esta piel, de hecho ya lo hacemos para tratar a grandes quemados y a pacientes con úlceras crónicas. Pero además podemos introducir información genética dentro de la propia piel", explica José Luis Jorcano. Hasta hace muy poco, con el cultivo de la piel se obtenía una capa muy fina, parecida a la epidermis pero a la que, obviamente, le faltaban componentes que residen en la dermis (fibroblastos, fibras de colágeno y elastina, y sobre todo vasos sanguíneos, terminaciones nerviosas y melanocitos, que nos protegen de las radiaciones ultravioleta). No obstante, se utiliza en medicina con buenos resultados, como es el caso del Hospital del Aire de Madrid, donde el doctor Francisco Javier Santos desarrolla esta técnica.

Precisamente para obtener un producto más consistente y fácil de trasplantar, el Ciemat, en colaboración con el Hospital de la Cruz Roja de Oviedo, ha desarrollado un nuevo procedimiento. "Partimos de una biopsia que se le realiza al paciente y mediante la cual se obtienen células habitualmente presentes en la dermis como los fibroblastos, las células endoteliales que forman los vasos sanguíneos, los melanocitos y las células nerviosas. A partir de sangre congelada, obtenemos fibrina, que podemos polimerizar en un gel sólido e introducir todas las células anteriormente mencionadas. La fibrina forma parte de la dermis en procesos de cicatrización, por lo que hemos conseguido reconstruir una dermis. En trasplantes de estos ensayos a ratones hemos obtenido lo que puede considerarse una auténtica piel humana, y de hecho el

doctor Álvaro Meana en Oviedo ya lo está comenzando a aplicar a pacientes con úlceras crónicas, con resultados muy satisfactorios", explica José Luis Jorcano.

Respecto a la introducción de información genética en la piel, José Luis Jorcano en la actualidad trabaja con ratones inmunodeprimidos a los que previamente se les ha manipulado genéticamente para evitar rechazos, y ya el Hospital de Getafe ha comenzado a interesarse por estos trabajos.

Las células hematopoyéticas se encuentran en la médula ósea del ser humano y son las responsables de la fabricación de células sanguíneas durante toda la vida del individuo. Se calcula que existe una célula de este tipo por cada 100.000 células de la médula ósea, y precisamente esta escasez ha contribuido a que aún no se conozca con total exactitud su biología. Sin embargo, y a pesar de su dificultad, este es el campo en el que trabaja Juan Bueren en el Ciemat, en estrecha colaboración con otros equipos de investigación del país. "Des-

"Aunque se hayan realizado muchos ensayos en el laboratorio y sobre animales, todavía se desconocen los efectos sobre el ser humano", asegura José Luis Jorcano, del CIEMAT

de hace años estudiamos este tipo de células madre, lo que nos ha permitido comenzar a manipularlas in vitro", explica Juan Bueren.

"La escasez de conocimientos sobre estas células ha contribuido a que los protocolos de terapia humana que se han llevado a cabo hasta ahora no hayan rendido todo lo que podíamos esperar", añade Bueren, quien señala como enfermedades de atención prioritaria las monogénicas recesivas, aquellas en las que un gen es el único responsable de la enfermedad y en las que los dos alelos del gen presentan la mutación. "En estos casos basta con insertar una copia del gen funcional para corregir la enfermedad", afirma Bueren. Entre estas enfermedades se encuentran algunos ti-

pos de inmunodeficiencias y de anemias hereditarias.

Esta unidad de investigación dirigida por Juan Bueren también trabaja en terapias génicas de cáncer, y en particular cáncer hematológico. "Contamos con la suerte de que en España existen unos excelentes equipos clínicos que trabajan en este campo y con los que podemos colaborar para obtener resultados". En este sentido, el Ciemat trabaja en trasplantes alogénicos. "Son aquellos en los que se produce una cierta reacción de rechazo que se aprovecha si éste ocurre en las células del donante contra las células del enfermo. El problema surge cuando se produce lo que denominamos rechazo del injerto contra el huésped, puesto que puede com-

prometer la vida del receptor. Nosotros investigamos precisamente para prevenir este rechazo, y estamos en condiciones de afirmar que en dos años firmaremos un protocolo clínico, coordinado con la Unidad de Trasplante del Hospital Gregorio Marañón de Madrid que dirige el doctor José Luis Díez".

Trabajos conjuntos

Sobre cáncer de mama, el Ciemat trabaja en colaboración con el grupo de Félix García, del Centro de Transfusión de la Comunidad de Madrid, para desarrollar lo que denominan protocolos de intensificación de quimioterapia. Consisten en extraer de la paciente células de la médula ósea, eliminar de ellas cualquier tipo de células cancerosas que hubieran podido contaminar la médula; someter a la paciente a una quimioterapia intensa y posteriormente volver a introducir a la enferma sus células ya sanas que le permitan volver a regenerarse.

Pero la colaboración con otros centros de investigación no sólo queda ahí. También existen trabajos conjuntos con el Instituto de Investigación Oncológica de Cataluña. "Con el investigador Jordi Barquinero estamos profundizando en nuevos procedimientos para manipular las células madres hematopoyéticas", afirma Juan Bueren, quien también destaca la estrecha relación que mantienen con el Centro Nacional de Biotecnología, concretamente con el investigador Antonio Bernad, y con el Hospital 12 de Octubre de Madrid.

Todo un campo de investigación que tan sólo es una muestra de lo que se está trabajando en terapias génicas en el mundo. A pesar de los reveses, la comunidad científica internacional tiene puestas muchas esperanzas en este tipo de tratamientos que, dentro de unos años (casi todos los científicos preferirían no precisar cuántos), se convertirá en la solución a algunas de las enfermedades conocidas hasta ahora. Si hace años se lanzaron las campanas al vuelo, cuando aún faltaba mucho por descubrir, ahora la opinión general es la de mantener la calma, porque aunque ya se vislumbra la meta final, aún quedan etapas por recorrer.

Nuria MARTINEZ

LA CLAVE ESTÁ EN EL VECTOR

El principal problema con el que los científicos se han encontrado ha sido la forma de introducir el gen modificado en el organismo del paciente. Son muchos los estudios que se llevan a cabo para encontrar el vector perfecto que permita realizar la terapia génica sin que el paciente corra riesgos. "Existen muchos tipos de vectores. Lo importante es que sean seguros y nos permitan infectar células sin que los vectores virales den lugar a nuevos virus", afirma Luis Enjuanes, investigador del Centro Nacional de Biotecnología. Los virus suicidas son los que, por el momento, mejores expectativas plantean a los investigadores, "porque transportan el gen de interés al tejido adecuado y se autoeliminan", añade Enjuanes. Los virus RNA se perfilan como unos buenos candidatos a convertirse en el vector ideal. El equipo de Luis Enjuanes ha obtenido el genoma de otro tipo de virus, los coronavirus, cuya ventaja es que su tropismo de tejido dentro de una especie se puede modificar para dirigirlos al órgano deseado y, además, pueden cambiar el tropismo de especie, es decir pueden llegar a utilizarse en distintas especies animales y en humanos. La manipulación de estos coronavirus les ha permitido eliminar aquellos genes que no son imprescindibles e introducir un gen heterólogo para terapia: "La función del gen que hemos eliminado se la aportamos en el laboratorio utilizando células que complementan el defecto introducido en el



Esquema ilustrativo de la transducción de células linfocitos con vectores retrovirales.

virus. Una vez que el vector viral ha sido introducido en el organismo del paciente, esta ayuda ya no está disponible con lo cual se puede expresar el gen que deseamos inocular, y una vez cumplida esta función el vector viral desaparece". Esta característica los convierte en vectores muy seguros tanto para terapias génicas como para vacunas.

"El futuro de las terapias génicas es muy brillante. Sin embargo hay que ser extremadamente cautos y reforzar todos los controles que impidan casos como los últimos fallecimientos ocurridos en Estados Unidos, que recientemente hemos conocido. Los resultados de la terapia génica, en el futuro, serán comparables a los de la vacunación", concluye Luis Enjuanes.

INVENTOS

DISEÑO REVOLUCIONARIO



Es admirable el desarrollo en diseño de los ingenieros de Sony, que cada vez hacen más manejables y útiles los ordenadores portátiles. El Via Slimtop LCD es un elegante y muy fino ordenador de escritorio, con pantalla plana de apenas 1,4 pulgadas de profundidad y que puede

girarse a prácticamente cualquier posición. La última versión de este ordenador "violeta", el PCV-L620, añade 13GB al disco duro y dos puertos iLink a un sistema de 500MHz Pentium III y 128 MB de memoria. Su precio es de 2.500 dólares.

COCHE DE TRES RUEDAS



Este automóvil de tres ruedas, concebido por Brink Dynamics, parece ser la perfecta simbiosis entre el coche y la bicicleta. Un sistema hidráulico permite al Carver, nombre que recibe este curioso medio de locomoción, acelerar a los 100 kilómetros por hora en ocho segundos, para lo cual está dotado de 65 caballos de potencia. Un prototipo de este bolido, perfecto para su uso en ciudad debido a su tamaño, está siendo examinado, y los fabricantes pretenden comercializarlo a finales de este año.

BARBACOA INTELIGENTE



Cuando saltan peligrosas llamaradas, la barbacoa de gas H2Optic expulsa automáticamente chorros de agua desde los laterales para evitar que los alimentos se calcinen. Dotado con un sensor que detecta un exceso de fuego durante la preparación de los alimentos, esta barbacoa también puede ser programada para usar agua con el fin de regar el pescado o los vegetales durante su cocción, y evitar así que se quemen. Su precio es de un millón de pesetas.

MONTAJE EN CÁMARA

Los minidisos de memoria han aprendido un nuevo truco con la cámara digital MD fabricada por Sony. Esta cámara permite grabar de diez a veinte minutos de vídeo por disco, dependiendo de la calidad de grabación seleccionada, además del sonido directo. Debido a que este ingenio utiliza discos de memoria (en lugar de cintas), se puede hacer el montaje inmediatamente, utilizando el propio mini estudio de posproducción que lleva la cámara incorporado. Además, este nuevo avance se puede usar para sacar fotos fijas. Su precio es de 2.300 dólares (aproximadamente 370.000 pesetas).



CARPINTERÍA POR LÁSER



La carpintería da un paso más en profesionalidad y precisión con la herramienta RoboTape desarrollada por Mountain View. Ya no se podrá confiar en ningún carpintero que no lleve consigo esta herramienta. Mediante una técnica de medición por láser, el RoboTape utiliza el propio láser como un sistema de medición que alcanza los 300 pies, y que además permite calcular el área y el volumen. Dispone de una memoria capaz de almacenar 1.000 mediciones distintas. Su precio es de 600 dólares (alrededor de las 100.000 pesetas).

OFICINA MÓVIL

Este avanzado compañero móvil asegura una comunicación "multiforme". El Ericsson MC 218 permite enviar y recibir e-mail, fax, mensajes SMS y tener acceso directo a Internet. Está provisto de un módem por infrarrojos, lo último en conectividad sin cable, y trabaja junto a cualquier teléfono móvil GSM de Ericsson como si se tratase de una oficina portátil. Está equipado con el sistema operativo EPOC, que mejora el consumo de energía y es más fácil de manejar que otros sistemas similares. Esta combinación crea una herramienta de comunicaciones insólita en el mundo tecnológico.



CONVOCADOS

POESÍA

XIII Premio "Fernando Paz Castillo" de Poesía

Podrán participar universitarios o licenciados que hayan obtenido el título a partir de 1997 que presenten obras de tema libre, con una extensión comprendida entre los 125 y 200 versos. Dotados con un premio de 250.000 pesetas y un accésit de 100.000, el poema o colección de poemas deberán ser remitidos antes del 5 de mayo a Universidad de Zaragoza. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Plaza de San Francisco s/n, Zaragoza 50071. (Para más información: 976-761000).

RELATO

Concurso de Relato Breve "Actualidad Económica"

Dotado con 200.000, 100.000, 50.000 y accésit de 25.000 pesetas, podrán presentarse autores cuyas obras, que versarán sobre anécdotas propias, ocupen un mínimo de 10 folios y un máximo de 20. Tendrán que estar mecanografiadas o bien escritas con ordenador en tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 y doble espacio, y remitirse antes del 31 de marzo a Paseo Colón 5-7, Pontevedra 36002 (Tel.: 986-896254).

Bianchi Editores de Cuentos

Los trabajos deberán ser inéditos y escritos en español o portugués. Podrán presentarse cuentos de tema libre con extensión máxima de 10.000 caracteres, y deberán entregarse tres copias, firmadas con seudónimo. Los datos personales constarán en un sobre cerrado en el que figurarán el seudónimo y el título de la obra. Los tres primeros premios consistirán en la publicación de un libro, editado en portugués y español, diploma y 20 ejemplares. Asimismo, se entregarán siete menciones especiales. Las inscripciones —con un costo de 15 dólares— podrán realizarse hasta el 30 de marzo y el material a concurso deberá remitirse a Roberto Bianchi, Concepción del Uruguay, 1712 Montevideo. Tel.: (598-2) 619-0824.

XI Premio Narración UNED

Dotado con 500.000 pesetas y un accésit de 150.000, se presentarán obras originales no premiadas anteriormente. Los originales, de tema libre, deberán tener una extensión entre cinco y diez páginas, presentadas por triplicado. Además, cada trabajo tendrá que estar firmado con un lema y acompañado de un sobre cerrado en cuyo exterior figure éste y en su interior los datos personales y una breve reseña biográfica del autor. Los textos deberán ser enviados antes del 24 de marzo a la UNED, Departamento de Actividades Culturales, c/Bravo Murillo 38, 4º, Madrid 28015 (91-3986000).

NOVELA

Premio "Cáceres" de Novela

Convocado por la Institución Cultural "El Brocense" y con un premio de 800.000 pesetas, se presentarán novelas escritas en lengua española, inéditas y con una extensión entre 70 y 100 folios. El tema es libre y deberán enviarse cinco copias, cosidas o encuadernadas, y sin firma del autor, sustituida por lema o seudónimo escrito en su cabecera. Los trabajos deberán ser remitidos antes del 31 de marzo a Institución Cultural "El Brocense", Ronda de San Francisco s/n, Cáceres 10005 (Más información en el teléfono: 927-255578).

ENSAYO

El Premio de ensayo "Fundación Joselito"

Se establece un premio de 6 millones de pesetas, al que podrán optar autores con una obra original e inédita que no haya sido premiada ni publicada y cuya temática esté inspirada en la tauromaquia o en el ambiente taurino, en su sentido más amplio. Los trabajos se presentarán por triplicado con una extensión mínima de 150 folios, y podrán ser enviados hasta el 1 de abril a Fundación Joselito, Plaza de Toros de las Ventas, c/Alcalá 237, Madrid 28028. Para más información se puede contactar en el siguiente teléfono: 91-7264800.

II Certamen "Ediciones Curso" de Ensayo Social

Podrán optar todos aquellos originales inéditos, cuyo tema sea social (histórico, político, sociológico, etc.), que no hayan sido premiados en otros concursos. Los ensayos se presentarán en cinco copias impresas a una sola cara y en soporte informático, y en ellos se hará constar el nombre, dirección y teléfono del autor. El plazo termina el 20 de marzo y los trabajos tienen que ser enviados por correo certificado a Ediciones Curso, Via Laietana, 40 pral., 1 B, Barcelona 08003 (Tel.: 93-3103612).

PERIODISMO

Premio Fundación AENA

La Fundación AENA convoca su quinta edición para premiar con 1 millón de pesetas trabajos periodísticos en prensa escrita, radio y televisión, relacionados con el transporte y la navegación aérea. Los trabajos presentados deberán haber sido publicados entre los días 1 y 31 de diciembre de 1999 y enviarse por quintuplicado. En ellos se hará constar los datos personales del autor. El plazo de presentación vence el día 31 de marzo y deberán remitirse a AENA, c/General Pardiñas 116, Madrid 28006 (más información en los teléfonos 91-4115882).

PINTURA

Premio Pintor Sorolla

El Ayuntamiento de Elda convoca el Premio Pintor Sorolla dotado con 300.000 y 100.000 pesetas. A él podrán acceder artistas residentes en España que presenten una obra cuyas medidas estén comprendidas entre 1,5x1,5 m. y 0,81x0,81 m. y protegidas con baqueton que no exceda los 3 cm. de anchura. Los trabajos deberán enviarse antes del 1 de abril a la Casa Municipal de Cultura de Elda, c/Príncipe de Asturias 40, Elda 03600 (96-6981355).

XVII Premio Nacional de Pintura "Villa de Teulada"

Dotado con 500.000 pesetas y un accésit de 100.000, está abierto a cuantos artistas lo deseen con obras cuyo tamaño mí-

nimo sea de 35x40 cm. y máximo de 150 en cualquiera de sus lados. Deberán remitirse, acompañadas de un curriculum vitae, antes del 27 de marzo a la Casa de Cultura, c/Jasmiller s/n, Teulada 03725 (96-5740002).

CINE

I Certamen de Cortos de Vídeo Colegio Mayor Santa María

Podrán participar todos los universitarios matriculados en una carrera de cualquier centro de la Comunidad de Madrid que presenten cortos en formato VHS realizados en los dos últimos años. Las producciones no podrán superar los 20 minutos y el tema será libre. La inscripción se realizará cumplimentando un original del boletín de inscripción, acompañado de una fotocopia del resguardo de matrícula y fotocopia del carné de la facultad. Los premios oscilan entre las 100.000 y 25.000 pesetas y los trabajos deberán presentarse antes del 15 de marzo en el Colegio Mayor Santa María de Europa, c/Cea Bermúdez 17, Madrid (91-5353771).

MÚSICA

XXI Concurso Joan Massià Piano 2000

Organizado por la Asociación de Amigos de Joan Massià, podrán participar todos los pianistas con un máximo de 30 años de edad. El concurso constará de dos pruebas, eliminatoria y final, los días 13 y 14 de abril en el Ateneo de Barcelona, y se otorgarán tres premios: 200.000, 75.000 y 40.000 pesetas, más un premio para el mejor intérprete menor de 20 años, dotado con 25.000. La fecha límite de inscripción es el 6 de abril y aquellos que deseen mayor información podrán contactar en los teléfonos 93-592.01.62 y 639-317166 o por e-mail: mariama@eic.ictnet.es.

V Concurso de Interpretación

Convocado por el patronato L'Arjau y el Aula de Música del Colegio Canigó, podrán aspirar todos los intérpretes de cualquier instrumento menores de 30 años según las siguientes modalidades: interpretación individual (4 categorías), música

de cámara (dos categorías) y música catalana contemporánea (dos categorías). Se otorgarán diversos premios, entre las 215.000 y 10.000 pesetas, y las dos pruebas que deberán superarse tendrán lugar entre los días 24 de marzo y 2 de abril. Para mayor información: 616-874957.

INVESTIGACIÓN

VI Premio Fundación Uriach de Ciencias de la Salud

Con una dotación de 20 millones de pesetas —8 millones para la persona galardonada y 12 para la institución en la vaya a continuar su investigación— la Fundación Uriach promueve este premio para la investigación, que en esta edición se centrará en las enfermedades del aparato digestivo. Los candidatos, que deberán estar profesionalmente activos, pueden presentarse a título personal o propuestos por centros de investigación. El plazo vence el 31 de marzo y las candidaturas, acompañadas de un curriculum vitae, deberán dirigirse al Presidente de la Fundación Uriach, c/Degà Bahí 67, Barcelona 08026.

Premio Luis Azcárraga de Infraestructuras Aeronáuticas

Dotado con 2 millones de pesetas, está dirigido a premiar trabajos o proyectos de autores españoles realizados durante 1999 que versen sobre el desarrollo de infraestructuras aeronáuticas. Se presentarán antes del 31 de marzo por quintuplicado, y acompañados de los datos personales del autor, en la Fundación AENA, General Pardiñas 116, 3º, Madrid 28006 (91-4115882).

Premio Fin de Carrera José Ramón López Villares

Se establecen 4 premios de 500.000 pesetas para galardonar proyectos de fin de carrera en Ingeniería Aeronáutica que traten sobre aeropuertos o navegación aérea. Los proyectos tendrán que haber sido presentados y aprobados en su correspondiente Escuela durante 1999 y deberán ser enviados antes del 31 de marzo a AENA, Gral. Pardiñas 116, 3º, Madrid 28006 (Tel.: 91-4116469).

MIGUEL HERNÁNDEZ, AGRICULTURA VIVA

Si César Vallejo fue el huérfano de todas las generaciones, Miguel Hernández es el huérfano del 27, adonde llega tarde, aunque es muy querido por todos ellos y por los posteriores: Leopoldo Panero le encuentra "cara de patata". Salía de paseo por la Universitaria, con Aleixandre y los demás, y de pronto se subía a un árbol y se quedaba allí toda la noche, mordiendo luna y recitando Lope.

Miguel Hernández, hortelano de Orihuela, hoy ya no está de moda, como Vallejo, porque fue un hombre bueno y comunista que cantó la sencillez del mundo y denunció sin odio a los fascistas. Hoy se lleva el maldito o el decadente. Un Gabriel y Galán a nivel de genialidad, como MH, ofrece poco tema a los eruditos. Trabajaba la huerta oriolana y, enseñado en el barroco por los jesuitas, hacía sonetos a las mozas: "Me tiraste un limón y tan amargo..."

Conocí en el viejo café de los 60 a un escultor loco que había inventado la "mortencia" (influencias de un Sartre mal leído) y que tuvo a Miguel en su casa/taller de Madrid, subido todo el día a un árbol con libros y manzanas. A los rascacielos los llamó "rascacielos". Quería volverse a su pueblo, como Lorca, y adonde volvían era a la muerte, que siempre espera en casa, como una buena dueña. Curiosamente, la única biografía válida de MH la ha escrito un hombre del otro lado, Guerrero Zamora, lo que nos explica la indiferencia que Hernández, a partir de los 60, ha difundido entre los suyos.

Siendo un poeta completo, es un poeta sin demonio. Ya Sócrates vivió mucho de su demonio del mediodía, y luego Goethe, y tantos que no hablaron de él, porque era de media noche, pero MH ni eso. Así como Vallejo tiene su grito surrealista, *Trilce*, MH tiene *Perito en lunas*. Es el paso obligado por el surrealismo cuando el surrealismo era una Iglesia, una religión y un Papa, André Breton.

Su libro más famoso, *El rayo que no cesa*, es la perfección absoluta, entre Garcilaso, Quevedo y los

jesuitas, ya digo, en cuanto mensaje de amor a la mujer y al mundo, pero luego vendría la guerra, el dolor, el joven soldado comunista que escribe a su hijo las *Nanas de la cebolla*. Josefina Vilaseca, su mujer, yo no sé si acaba de entenderlo.

"Bajo a tus pies un ramo derretido de dulce miel pataleada y sola, un despreciado corazón caído, en forma de ala y en figura de ola". Todos los adolescentes de los cincuenta éramos ese ramo derretido. Ni *Hijos de la ira* ni hostias. El amor pega fuerte a esa edad y MH estaba barato en Austral, Librería de viejo Domingo, de Valladolid. Domingo, gran librero y escritor frustrado (Bariago lo recuerda), murió de un cáncer que le mordía el hígado joven, cuando todavía era perito en lunas, por rojazo, seguramente por rojazo.

Me gusta que en este libro vayan

consecutivos Vallejo y Hernández, porque son, ya digo, los dos grandes hospicianos de la poesía, entre generaciones monstruo: el gongorismo, el surrealismo, el 27, el neoclasicismo, el 36, el garcilasismo oficial, etc.

"Perro sembrado de jazmín bailable".

Miguel era maestro de la rima y millonario de la metáfora.

"Un carnívoro cuchillo de ala dulce y homicida, sostiene un vuelo y un brillo alrededor de mi vida".

Titulé una novela mía "Un carnívoro cuchillo", y gracias a eso se vendió bien. El carnívoro cuchillo del castigo sostuvo su vuelo y su brillo en torno a Miguel Hernández, con chispa de hospital y tuberculosis, hasta la muerte en un pulmón de acero. Es el otro Lorca, la otra víctima fría de

Franco, el otro genio segmentado crudamente, ya en la posguerra, por el sistema.

"A las aladas almas de las rosas del almendro de nata te requiero, que tenemos que hablar de muchas cosas,] compañero del alma, compañero".]

Neruda los amó a todos como el padre terrible que venía de otra revolución más grande, la rusa. Miguel pregunta por Ramón Sijé, su amigo, el otro poeta del pueblo, que se le murió como del rayo.

"Por una senda van los hortelanos,] que es la hora sagrada del regreso.] y van dejando por el aire impreso un olor de herramientas y de manos"]

Aquí está la presencia de Neruda, ahí, en ese aire impreso, en ese olor de herramientas y de manos. De ahí nace nada menos que la incorporación de lo prosaico al endecasílabo, sin lo cual no hay poesía del pueblo ni pueblo para la poesía.

Neruda les enseñó a todos, y primordialmente a Miguel, su querida patata, a hacer la gran poesía barroca española del XVI/XVII con los elementos del trabajo, con las herramientas del vivir, con el sudor y el esfuerzo. MH, por campesino, es quien mejor se entera de lo que quiere Neruda, pero no renuncia a la voluta gótica que le dieran los jesuitas, como niño pobre del pueblo. En la posguerra, un poeta católico, Rafael Morales, de Talavera, gana el premio Adonais con sus *Poemas del toro*, un libro hernandiano perfecto de forma, pero carente de los contenidos humanos e históricos del oriolano. Inolvidable el libro de Morales, pero también como ejemplo de cómo versear más sublime, si no pega duro en la vida o en el hombre, se queda en la fina caligrafía. A Rafael lo admiró a distancia, en su erguida vejez, pero ya él sabe que ganó la guerra y, por tanto, perdió la vida.

Francisco UMBRAL

Miguel Hernández, hortelano de Orihuela, ya no está de moda, porque fue un hombre bueno y comunista, que cantó la sencillez del mundo



1999

PREMIO NACIONAL DE
GRABADO

convocado por

**CALCOGRAFÍA NACIONAL
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO**

EXPOSICIONES

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

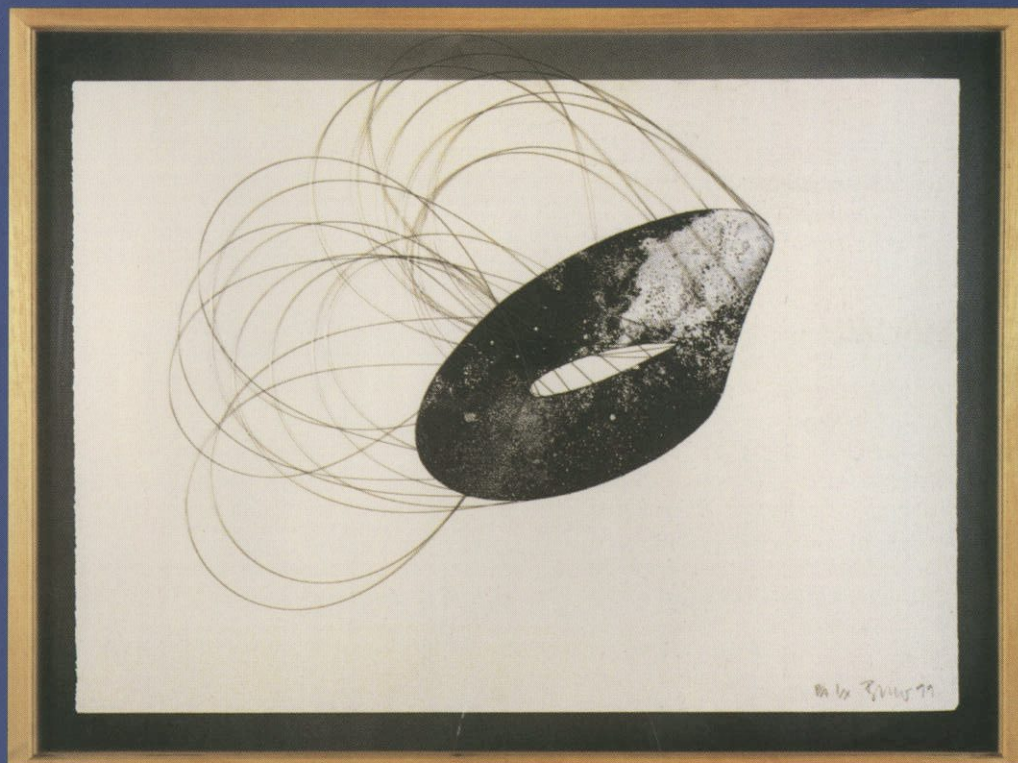
CALCOGRAFÍA NACIONAL, Madrid
febrero / marzo del 2000

MUSEO DE NAVARRA, Pamplona
marzo / abril del 2000

SALA DE LA UNIVERSIDAD, Santander
abril / mayo del 2000

SALA DEL AYUNTAMIENTO, Logroño
mayo / junio del 2000

MUSEO MORERA, Lleida
julio / agosto del 2000



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



PHILIP MORRIS COMPANIES INC.
NEW YORK

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

En el último año, hemos reducido las tarifas *interprovinciales en más de un 26%*, hemos reducido también *las metropolitanas, las provinciales, las internacionales y de fijo a móvil*. Hemos eliminado el horario punta y hemos adelantado el horario reducido. Pero además del precio, hay otras muchas cosas de las que usted no puede prescindir: **el servicio**.

**EN TELECOMUNICACIONES
EL PRECIO ES IMPORTANTE.**

EL SERVICIO IMPRESCINDIBLE.

Servicio Calidad Empresa. *Garantiza la reparación de cualquier avería en menos de cuatro horas.*

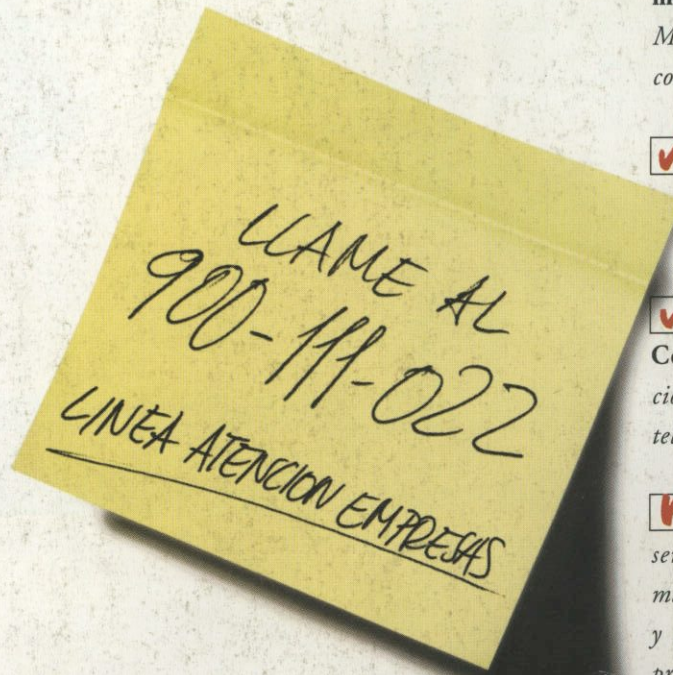
Servicio de Datos. *Las últimas novedades en transmisión de datos y la gama de soluciones más seguras y veloces del mercado.*

Servicio de Integración fijo-móvil. *Permite integrar los teléfonos Movistar y Moviline de su empresa con su centralita.*

Servicio On-line. *Puede realizar cualquier gestión a través de Internet en tiempo real.*

Servicios de Atención y Consultoría. *Asesoramiento, formación, gestión y coordinación de sus telecomunicaciones.*

Garantía. *Todos los equipos y servicios están supervisados por los más rigurosos controles de calidad y avalados por la experiencia del primer operador global del mercado.*



Consulte en www.telefonica.es, con su Asesor de Telecomunicaciones o a su Distribuidor Autorizado de Productos y Servicios de Telefónica.

Telefonica