

EL CULTURAL

19-25 de abril 2000

LETRAS

JUARISTI-AZÚA
CARA A CARA

TEATRO

GARCÍA MAY
CONTRA LOS MEDIOS

ARTE

GARY HUME
FALSA ABSTRACCIÓN

MÚSICA

ABBADO
EN SALZBURGO

CIENCIA

F. J. YNDURÁIN Y
LA REVOLUCIÓN DE
LOS "CUANTOS"

MAN RAY Y MERET OPPENHEIM

PULSO SURREALISTA

Meret Oppenheim, por Man Ray
(1932). La Galería Levy de
Madrid reúne obras de los dos
grandes creadores surrealistas

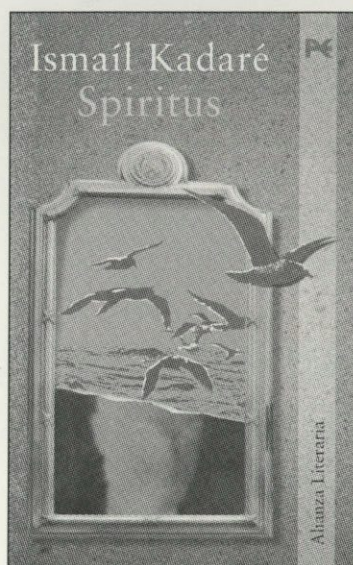
N o v e d a d e s

Día del Libro

Ismail Kadaré

Spiritus

Alianza Literaria



Dereck Walcott

La voz

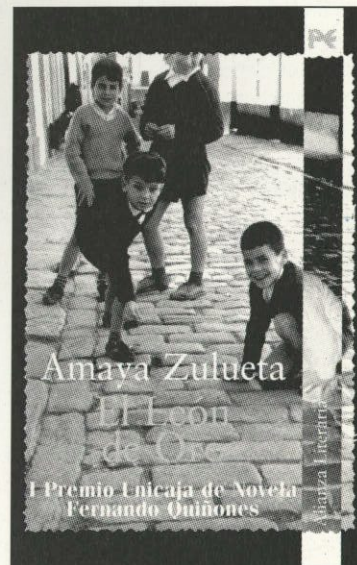
del crepúsculo

Alianza Literaria

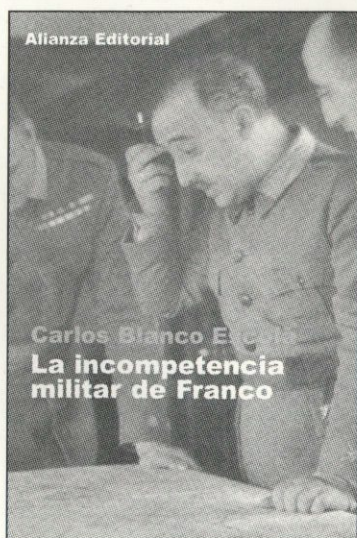
Amaya Zulueta

El León de Oro

Alianza Literaria



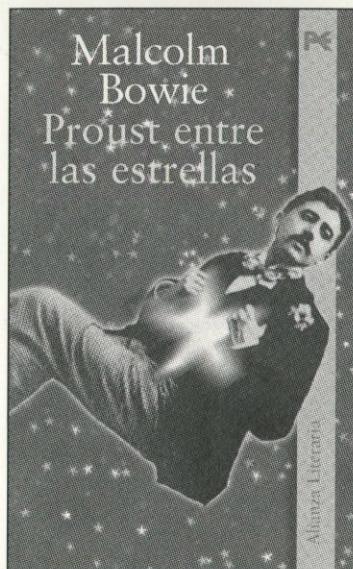
**Carlos
Blanco Escolá**
*La incompetencia
militar de Franco*
Libros Singulares



Malcolm Bowie

*Proust entre
las estrellas*

Alianza Literaria



**Luisa
Costa Gomes**
*Educación para
la tristeza*

Alianza Literaria

Caryl Phillips

*La naturaleza
de la sangre*

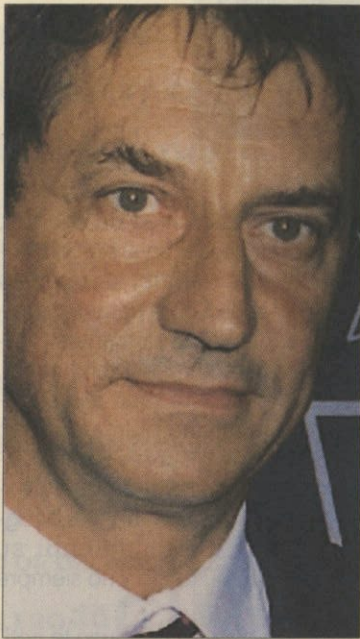
Alianza Literaria

 **Alianza Editorial**

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid
Tlf.: 91 393 85 90 • Fax.: 91 742 64 14 • e-mail: edera@anaya.es

EL MISTERIO DE LAS DOS ESCRITURAS

Por Claudio MAGRIS



En esa frontera con lo absurdo, con el dolor y el amor que es *Antes del fin*, Ernesto Sábato advierte a sus lectores que no encontrarán en ese libro autobiográfico "mis verdades más sobrecogedoras; esas las encontrarán en mis ficciones, en esos siniestros bailes de disfraces que sólo así dicen o revelan verdades que no osarían confesar a cara descubierta".

De todas estas verdades el escritor argentino ha escrito pocas, tres novelas en una vida de noventa años, pero son suficientes para convertirlo en uno de los grandes de este siglo. Sábato ha escrito obedeciendo a la necesidad, sólo cuando no ha podido evitarlo, cuando el proceso de maduración de una historia había llegado a término y se le imponía imperiosamente, y también ha destruido muchas de sus páginas.

Es más que suficiente, para una existencia, haber escrito incluso un solo libro, una obra maestra como su novela *Sobre héroes y tumbas*, odisea épica en la totalidad de la vida y viaje a los infiernos, "potente fresco visionario y a la vez realista del subsuelo del alma que hemos habitado y atravesado", como escribió Enzo Di Mauro en el *Corriere* del 25 de marzo.

Sin embargo, también *Antes del fin*, como otros espléndidos ensayos, dice verdades esenciales y turbadoras de Sábato: su aventura existencial, su fraternidad con los débiles y los oprimidos, su lucha contra la tiranía o la explotación, su búsqueda de la verdad, y su lucha diaria con el dolor y con la esfinge, el amor incluso más allá de la muerte por su Matilde (una de las grandes historias de amor conyugal) y por su hijo Jorge Federico, desaparecido prematuramente, que habla de la intensidad de una pasión tan fuerte y difi-

cil de expresar como es la que se siente por los hijos.

Con esas palabras, Sábato sugiere que *Antes del fin*, como otros de sus ensayos de altísima calidad, pertenece a una escritura diferente a la de las invenciones fantásticas, "visiones que me representan en los detalles y en los excesos, a menudo indignos o incluso detestables, pero que también me han traicionado, yendo más allá de lo que mi conciencia me permite". Sus ensayos literarios, político-filosóficos, autobiográficos, pertenecen a otra escritura, no menor respecto a la fantástica, sino diferente, que obedece a otras leyes y dice otras verdades, o las dice de otra manera.

La verdad de textos como *Antes del fin*, en los que el autor habla de sí mismo, de su tiempo, de su vida, de sus afectos, de sus dolores, de sus ideales, corresponde a su visión consciente del mundo y él la suscribe directamente, con su persona en carne y hueso. Es la verdad del hombre que se casó con Matilde, que presidió la Comisión de investigación sobre los "desaparecidos" y sobre los crímenes de la junta militar argentina, que no acepta la explo-

Antes del fin dice verdades esenciales y turbadoras de Sábato: su aventura existencial, su fraternidad con los débiles y los oprimidos, su lucha contra la tiranía o la explotación, su búsqueda de la verdad, y su lucha diaria con el dolor

tación de millones de niños en todo el mundo, que se conmueve por la dignidad de un rostro desconocido y no puede olvidar a Matilde ni a Jorge Federico, que en algunos momentos de horror pensó concretamente en el suicidio, pero se lo prohibió porque considera ilícito provocar dolor a los demás, incluso a un perro.

Antes del fin ayuda a vivir y a afrontar la muerte, la insensatez y el mal. Su verdad es dura porque se mide con el dolor, el caos y la iniquidad, pero no trastorna al autor, porque él se expresa en ella y se reconoce a sí mismo, sus propios afectos, sus propios valores y sus propios desencantos. En sus obras fantásticas, en cambio, oye resonar una voz que es la suya, pero que es en parte desconocida para él mismo, y dice cosas que van más allá de su conciencia y de sus mismos principios: "Me resulta imposible explicar lo que he querido decir en mis novelas".

Ese subsuelo de tinieblas, esa trágica y terrible historia de la conjuración de los ciegos, ese delirio vehemente y desgarrador de Alejandra, la perturbada protagonista femenina de *Sobre héroes y tumbas*, muestran otra cara de la vida, su cabeza de Medusa que convierte en piedra todo sentimiento humano, su locura.

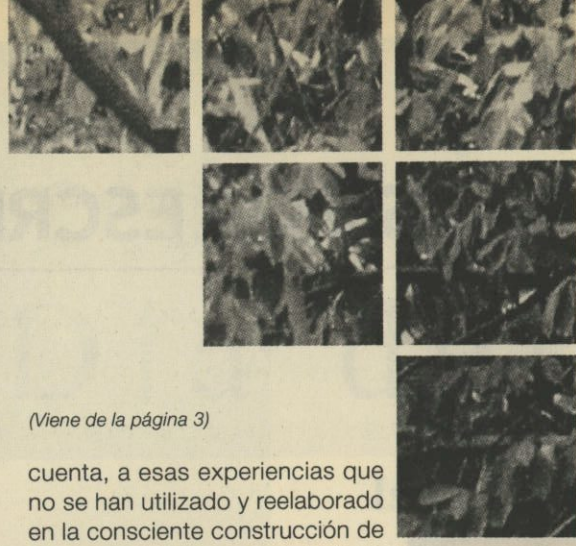
En estas páginas no se pueden

proclamar abiertamente lealtades y valores, defender a los débiles o dar testimonio de los afectos, sólo se puede dar testimonio del fantasma que surge de las tinieblas, representar una epifanía (del dolor o de la alegría, de la bendición o la desgracia de vivir) que a menudo no encaja en la filosofía o en la concepción del mundo que profesa el autor. También en estas páginas hay amor, grande, vehementemente y doloroso, pero que no puede lanzar mensajes de solidaridad.

Cuando un escritor habla en su propio nombre, dice lo que piensa y en lo que cree, afirma que la vida es un bien que hay que agradecer a Dios o un mal que hay que reprobar, en cualquier caso, comparte y suscribe su página. Cuando pone voz a personajes y a fantasmas, hace que hable también ese otro que está en él y que a veces le desconcierta, porque dice cosas opuestas o diferentes de las que él normalmente profesa. "He perdido el control sobre Ana Karenina", decía Tolstoi cuando trabajaba en la novela, "hace lo que quiere".

No se trata sólo de la coherencia narrativa del personaje que se impone al propio autor. Escribir, en algunos casos, significa también dar voz, aun sin darse

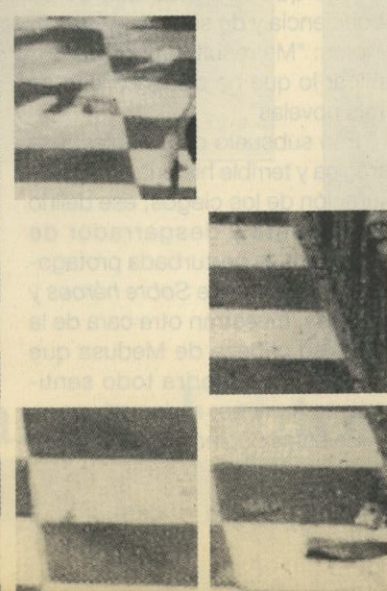
(Continúa en la página siguiente)



(Viene de la página 3)

cuenta, a esas experiencias que no se han utilizado y reelaborado en la consciente construcción de la personalidad propia y de la visión propia del mundo, pero que han permanecido olvidadas y sepultadas en algún trastero del alma, como materiales no usados para construir o decorar la casa de uno. Cuando salen a la luz, puede que nos preguntemos cómo y cuándo han ido a parar a nuestras manos, qué tienen que ver con el orden y el sentido que hemos dado a nuestra vida.

Cada escritor conoce, más o menos intensamente, la experiencia enajenadora y creativa de este encuentro con un sosia o por lo menos con un componente desconocido o incluso desagradable de uno mismo. Si es un verdadero escritor, le deja hablar incluso cuando preferiría que dijera otras cosas. Hay innumerables ejemplos de autores, de Balzac a Kipling, que se encuentran escribiendo cosas que contradicen sus ideas políticas, filosóficas o religiosas, sus sentimientos y sus prejuicios, su forma de vida y su criterio, todo lo que suscriben cuando firman un manifiesto, su autobiografía o su credo. Si de su trastero emergen pocas de estas cosas que para ellos son embarazosas, algo falta en su escritura, por muy elevada que sea, como por ejemplo la de Calvino.



EL MISTERIO

Sábato dice, dolorosamente, que esta escritura "traiciona" incluso a la conciencia y a sus tablas de la ley, porque se enfrenta, sin rémoras, a verdades incluso intolerables, que no se pueden ocultar

Estas dos formas de escribir, para permanecer en el ejemplo explicativo de Sábato, la de *Antes del fin* y la de *Sobre héroes y tumbas*, son a veces diferentes también en lo que respecta al estilo, al léxico, y sobre todo a la sintaxis; de la misma pluma pueden proceder un discurso clásico, lineal, que habla con claridad y explica las cosas, y un discurso fragmentado, apremiado por su emerger tumultuoso y no siempre previsible.

A veces cambia incluso la actitud moral, el sí o no que se dice a la vida. Esa escritura que "va más allá de lo que consiente la conciencia" no puede permitirse explícitamente ninguna opinión y menos aún un llamamiento moral, sólo puede dar testimonio de una epifanía de la existencia, sin preocuparse de si es una epifanía del bien o del mal.

Sábato dice, dolorosamente, que esta escritura "traiciona" incluso a la conciencia y a sus tablas de la ley, porque se enfrenta, sin rémoras, a verdades incluso intolerables, que no se pueden ocultar. Para el autor puede ser duro soportar esta escritura, querría que la vida fuese diferente, más humana y menos cruel. El escritor querría que el sol, al contrario de lo que constata despiadadamente el Evangelio, no luciese igual para justos y pecadores, indiferente al bien y al mal, querría que distinguiera entre los niños desaparecidos y sus abyectos carniceros. Pero cuando toca con la mano esta inaceptable indiferen-

cia, esta verdad sobrecogedora, sabe que no puede dorar la pildora y ni siquiera endulzarla con nobles protestas, sino sólo representarla en su violencia desnuda sin redención. Sólo de esta forma su pluma se convierte en verdadero testigo de cargo de esa violencia. En cambio, cuando el escritor toma la pluma para contar su visión del mundo, puede y debe protestar contra ese curso insolente y malvado del sol y a lo mejor, convocar donquijotesca a los hombres para corregirlo.

Si se divisa la cabeza de Medusa con las serpientes enroscadas, no es lícito suavizar esa experiencia, adaptar esa epifanía según las exigencias morales humanas, igual que en otro tiempo se adaptaban los grandes libros escabrosos en ediciones para niños. Es inútil mandar a Medusa a la peluquería para que la dejen más presentable e inocua. Pero tampoco es lícito convertirse en prolijos y complacidos profetas de esa revelación de la nada, proclamando a los cuatro vientos que la existencia es sólo brutalidad y horror y ostentando el pesimismo, el vacío, la negación, la violencia, el horror.

Los retóricos que se regodean en el escándalo falsifican su verdad, igual que los retóricos que no saben o no quieren verlo, porque lo declaman en lugar de limitarse a vivirlo y representarlo cuando sucede. "Decir" que la vida es bella o fea es igualmente cursi. Sábato sigue tenazmente con el amor por Matilde y hace que destelle un significado que ilumina la vida, pero sin tener miedo de dejar que de las aguas negras afloren los monstruos que acechan y amenazan con oscurecer ese significado.

Claudio MAGRIS

PORTADA: RETRATO DE MERET OPPENHEIM, POR MAN RAY. PRIMERA PALABRA, POR CLAUDIO MAGRIS **3-4** LA PAPELERA, POR JUAN PALOMO **6**

LETRAS ISMAÍL KADARÉ: SPIRITUS **9** VASCO GRAÇA MOURA: UNA CARTA EN INVIERNO **11** MANUEL HIDALGO: DÍAS DE AGOSTO **12** HORACIO VÁZQUEZ RIAL: LAS LEYES DEL PASADO **13** JUAN LUIS PANERO: SIN RUMBO CIERTO **15** CARA A CARA: JON JUARISTI Y FÉLIX DE AZÚA **16-19** FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR: LA PENÍNSULA METAFÍSICA **21** JOSÉ BERGAMÍN: LA IMPORTANCIA DEL DEMONIO **23** ÚLTIMA PALABRA: EDUARDO PUNSET **24**

ARTE ETTORE SPALLETI, ESTANCIAS DE PUREZA **27-28** MAN RAY Y MERET OPPENHEIM **29** GENERACIÓN 2000 **31** CARLOS V, LAS ARMAS Y LAS LETRAS **33** GARY HUME, JUEGOS Y AMBIGÜEDAD **34-35** PHILIP TAAFFE **36** "GUERNICA", DE PICASSO, POR JUAN ANTONIO RAMÍREZ **38-39** SUBASTAS **40**

TEATRO ENTREVISTA CON IGNACIO GARCÍA MAY **42-43** LO ÚLTIMO DE GELABERT-AZZOPARDI **44-45** "UN BUSTO AL CUERPO", DE ERNESTO CABALLERO **46**

CINE "LAS VÍRGENES SUICIDAS", OPERA PRIMA DE SOFIA COPPOLA **48-49** "AUNQUE ES DE DÍA", POR BELÉN GOPEGUI. ENTREVISTA A GERARDO HERRERO: "NUESTRO CINE NECESITA MÁS ESCRITORES" **50-52**

MÚSICA CLAUDIO ABBADO DIRIGE "SIMON BOCCANEGRA" EN SALZBURGO **53-55** "HAMLET" EN TOULOUSE **56** ENTREVISTA CON MARTA DOMINGO **58-59** DISCOS **60**

CIENCIA ENTREVISTA CON FRANCISCO J. YNDURÁIN. UN SIGLO CUÁNTICO **61-63** PARTÍCULAS LABORIOSAS **64** INVENTOS **65** LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL **66**

EL CULTURAL

Patrocinado por

Telefonica

Fundador

Luis María Anson

Directora

Blanca Berasátegui

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

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

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

Ilustración

Julián Grau Santos

Críticos

J. Arnaldo, D. Barro, Á. Basanta, J. Berlanga, K. de Barañano, G. Carnero, D. Castro, P. Castro, J. L. Clemente, A. Colinas, C. Cuevas, D. Doncel, L. Fernández, J. Gállego, J. L. Gallero, J. L. García Martín, C. García-Osuna, D. Giralt-Miracle, Á. Guibert, J. A. Gurpegui, Abel H. Pozuelo, J. Hernando, B. Hernanz, 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, A. Reverter, G. Robles, S. Sánchez, L. Santana, C. Santos, B. Sarabia, S. Sanz Villanueva, R. Senabre, J. Siles, L. Suffield, G. Solana, C. 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



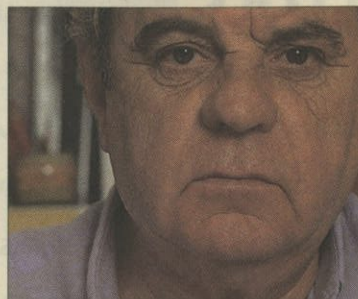
RABOS DE LAGARTIJA

Los editores acaban de presentar el informe de los últimos diez años. Sus conclusiones, que todos las sabíamos, llegan hasta el 98: algunas leen muchísimo, la mayoría nada y el lector fiel sigue siendo femenino singular. A lo mejor en el 2004 dan noticia de las nuevas colecciones escritas por y para mujeres que aparecen estos días, como la dirigida por Pepa Roma, con títulos como *Qué me pongo* (Clara Obligado) o *La tiranía de la belleza* (Lourdes Ventura), o el coordinado por Laura Freixas sobre "Ser mujer", con capítulos como "Ser guapa" (Espido Freire), "Ser amiga" (Rico-Godoy) o "Ser feliz" (Nativel Preciado)

Los iniciados del mundo del arte, quiero decir del mundo del arte de la política, me cuentan lo que se dice por ahí. Se dice por ahí, por ejemplo, que **Guirao** está últimamente encantado. ¿Que por qué? Porque, y cito textualmente, "es estupendo que el posible sucesor de uno se haga públicamente el harakiri". Guirao se refiere, claro, a **Juan Manuel Bonet**, director del IVAM y blanco de fobias valencianas.

No es el único. Desde hace año y medio son muchos los gestores culturales de teatro, libros, arte y cine que sufren el intervencionismo de los poderes públicos levantinos, ansiosos de salir en la foto y decidirlo todo, con o sin argumentos o conocimientos.

Yes que a veces la cultura apesta. Vean si no lo que ocurre en la ciudad belga de Gante, donde **Jan Fabre** inauguró a finales de marzo una "escultura orgánica" que incluye ocho mil restos de jamón en descomposición. En tres meses el artista confía en que las moscas conviertan la obra en una escultura viviente, ya que "el buen arte debe apestar un



Los rabos de lagartija de Marsé llegan a librerías el 12 de mayo. Guirao se relame ante el harakiri ajeno, o lo que sea. Etxebarria lo cuenta todo sobre las bambalinas editoriales, con obvio Destino. Ya se ha solucionado la espantada de Víctor Pablo del Teatro Real.

poco. Será fantástico, con muchas moscas zumbando alrededor y gusanos arrastrándose". O sea, arte modernete pata negra.

Ya se ha recompuesto la situación tras la espantada de **Víctor Pablo**, que debía dirigir *Manon* en el Teatro Real y que por "motivos personales" decidió cancelar. Su sustituto será **Sutej**, el antiguo director de la Sinfónica de Sevilla que, en principio, no parece un experto en **Massenet**.



Sigo en Sevilla. Allí los chicos de la orquesta traen frita a la consejera de Cultura, mi bella en funciones Carmen Calvo. Resulta que algunos profesores le ponen el veto a **Luis Izquierdo** y no quieren que les dirija. Bastante poca consideración para quien durante años mantuvo la vida sinfónica en la ciudad y se desvivió por la orquesta. Recuerdo una anécdota,

por cierto, que redondea la oposición a **Luis Izquierdo**. Hace un par de temporadas, durante los ensayos de *Barbero de Sevilla* en la Maestranza, uno de los atriles, oriental para más detalle, tuvo la osadía de indicarle al director, **Alberto Zedda**, cómo había que tocar a **Rossini**. ¿Qué pensaría el musicólogo revisionista de tanta partitura rossiniana y director artístico del Festival de Pésaro, la ciudad natal del compositor?

Vuelve **Etxebarria**: **Lucía** desgranará en mayo los sinsabores de su aventura editorial, con obvio Destino y sin pudores.

Está claro que **Juan Marsé** tampoco es un "bartleby". El escritor ha pasado cuatro años tallando desamores y tristezas en su buril barcelonés de Guinardó y ha logrado otra de sus grandes novelas. Se llama *Rabos de lagartija* y desde ahora les digo que hay que atraparlos. Hasta el próximo día 12 no salen a librerías, pero, aviso de navegantes: lean estas páginas las próximas semanas y gozarán con una perla cultivada también en Guinardó.

Boadella prepara libro autobiográfico: *El camino de Giverny* se llama de momento, porque, al igual que Monet, al director catalán le gusta encerrarse en su retiro ampurdanés y librarse así de la contaminación y la estupidez cultural que padecen tantos artistas urbanos, Boadella dixit. No serán memorias al uso, sino consideraciones y diatribas punzantes, a partir de las anécdotas de su vida. Me adelantan que las de Marsillach parecerán juego de niños.

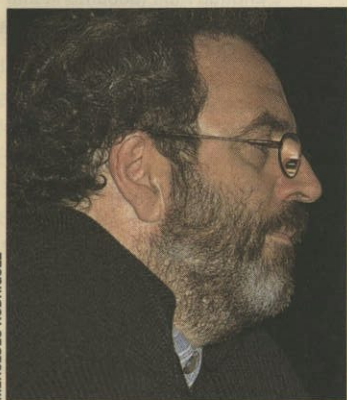
Ya no me pierdo ningún programa de **Pumares** desde que sale **Rafa Fernández**. Joder qué boquita. Que si "Orsoncito", que si "Dulcinea del Toboso"... Un repaso sin desperdicio a la actualidad cinematográfica. Rafa & Fernández lo sabe todo y lo cuenta. Gracias, Pumares.

Juan PALOMO

“¿NACIONALISMO? PARECE COMO SI TODOS LOS EUROPEOS HUBIESEN DELIRADO CON ARREGLO A UN ÚNICO PATRÓN” •

“NO HAY MITOS INOCENTES. ESTÁN SIEMPRE UNIDOS A INTERESES” • “A LA HORA DE HACER POLÍTICA VALE TANTO

UN INTELLECTUAL COMO UN FONTANERO” • “¿HAY UN MUNDO CULTURAL AL MARGEN DEL MERCADO? NO LO CONOZCO”



MERCEDES RODRÍGUEZ

JON JUARISTI

CARA A CARA

FÉLIX DE AZÚA



MARÍA JOSÉ RASERO

“FAULKNER DECÍA QUE SUS OBRAS ERAN UN FRACASO. ME PAREZCO MUCHO A ÉL, AUNQUE SÓLO SEA EN ESE DETALLE”

• “LO MÁS GRAVE ES LA AUSENCIA DE RECURSOS QUE PERMITAN ANALIZAR EL NACIONALISMO” • “EN UN MUNDO EN EL QUE TODO ES MERCANCÍA, HOY LO ÚNICO QUE NOS ORIENTA SOBRE EL SENTIDO DEL MUNDO ES SU MERCADO”

LETRAS

Ismaíl Kadaré: Spiritus⁹ Vasco Graça Moura: Una carta en invierno¹¹ Horacio Vázquez Rial: Las leyes del pasado¹³ Juan Luis Panero: Sin rumbo cierto¹⁵ Cara a cara: Jon Juaristi y Félix de Azúa¹⁶⁻¹⁹ José Bergamín: La importancia del demonio²³ Última palabra: Eduardo Punset²⁴

LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La carta esférica	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	.1	.2
2	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Alfaguara	.2	.6
3	El amante lesbiano	José Luis Sampedro	Plaza & Janés	.3	.10
4	El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	.5	.9
5	Veronika decide morir	Paulo Coelho	Planeta	.4	.8
6	Rescate en el tiempo	Michael Crichton	Plaza & Janés	.8	.4
7	La hermandad	John Grisham	Ediciones B	.7	.5
8	El último judío	Noah Gordon	Ediciones B	.6	.23
9	Las esquinas del aire	Juan Manuel de Prada	Planeta	.9	.4
10	La ignorancia	Milan Kundera	Tusquets	-	.1

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	.1	.14
2	Diga 33. Anecdotario médico	J. Ignacio Arana	Espasa Calpe	.2	.6
3	Curro Romero. La esencia	Antonio Burgos	Planeta	.3	.6
4	Ahora hablaré de mí	Antonio Gala	Planeta	.5	.2
5	Presidentes	Victoria Prego	Plaza & Janés	.4	.9
6	Desde el banquillo	Javier Gómez de Liaño	Temas de hoy	.8	.6
7	Carlos V, el César y el Hombre	Manuel Fernández Álvarez	Espasa Calpe	.6	.16
8	La cruda y tierna verdad	José Luis de Vilallonga	Plaza & Janés	-	.1
9	El sexto día	Luis García Montero	Debate	.9	.2
10	Diccionario de los sentimientos	J. A. Marina/M. López Penas	Anagrama	.10	.14

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	.5	.4
2	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	.2	.29
3	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	.4	.29
4	La especie elegida	Juan Luis Arsuaga	DeBolsillo	.10	.2
5	La Milla Verde	Stephen King	Plaza & Janés	.6	.7
6	La piel del tambor	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	.1	.4
7	El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	.3	.28
8	El tambor de hojalata	Günter Grass	Alfaguara	.9	.24
9	El Club Dumas	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	.7	.25
10	La tabla de Flandes	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	.8	.4

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	.2	.16
2	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	.1	.29
3	Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	.3	.29
4	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	Plaza & Janés	.4	.16
5	Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	.7	.4
6	Material reservado	José María Muñoz Quirós	Visor	-	.1
7	Ancia	Blas de Otero	Visor	.5	.4
8	Tejas: lugar de Dios	Francisco Pino	Azul	-	.1
9	Poesía amatoria	José Caballero Bonald	Renacimiento	.10	.18
10	Personae	Ezra Pound	Hiperión	-	.1

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	.2	.15
2	Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	.1	.27
3	Guía Campsa 2000	VV.AA.	Campsa	.7	.4
4	No comas el postre con cuchara	Carlos García Calvo	Planeta	.3	.3
5	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	.4	.24
6	Remedios naturales	VV.AA.	Integral	-	.1
7	Mapa oficial de carreteras	VV.AA.	Ministerio de Fomento	-	.12
8	Duérmete niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	.6	.26
9	Alojamiento en casas rurales 2000	Fundación Caja Rioja	El País/Aguilar	.10	.3
10	Comida amiga	M ^a José Roselló	Plaza & Janés	.5	.19

Librerías consultadas

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

ALEMANIA

1	Das Verderben	Ruth Rendell (Blanvalet)
2	Mittsommermord	Henning Mankell (Zsolnay)
3	Liebesfluchten	Bernhard Schlink (Diogenes)
4	Mein Leben	Marcel Reich-Ranicki (DVA)
5	Die Kunst über Geld nachzudenken	André Kostolany (Econ)

ARGENTINA

1	Alexandros	Valerio Massimo Manfredi (Grijalbo)
2	El alquimista	Paulo Coelho (Planeta)
3	La undécima revelación	James Redfield (Atlántida)
4	Del cabildo al shopping	Enrique Pinti (Sudamericana)
5	Manual del guerrero de la luz	Paulo Coelho (Planeta)

ESTADOS UNIDOS

1	The Brethren	John Grisham (Doubleday)
2	Carolina Moon	Nora Roberts (Putnam)
3	Daughter of Fortune	Isabel Allende (HarperCollins)
4	Eating Well For Optimum Health	Andrew Weil (Knopf)
5	Tuesdays with Morrie	Mitch Albom (Doubleday)

FRANCIA

1	Cadavre X	Patricia Cornwell (Calmann Levy)
2	Balzac et la petite Tailleuse...	Dai Sijie (Gallimard)
3	Veronika decide de mourir	Paulo Coelho (Carriere-Editions Anne)
4	Secrets pour gagner en bourse...	Weinsten (Valor)
5	Conduite a gauche. Mémoires du...	Pierre Tourlier (Denoe)

MÉXICO

1	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa (Alfaguara)
2	Tomboctú	Paul Auster (Anagrama)
3	Pasiones	Rosa Montero (Alfaguara)
4	El tigre: Emilio Azcárraga...	Claudia Fernández (Grijalbo México)
5	El Vaticano contra Dios	Los Milenarios (Ediciones B México)

Medios consultados

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

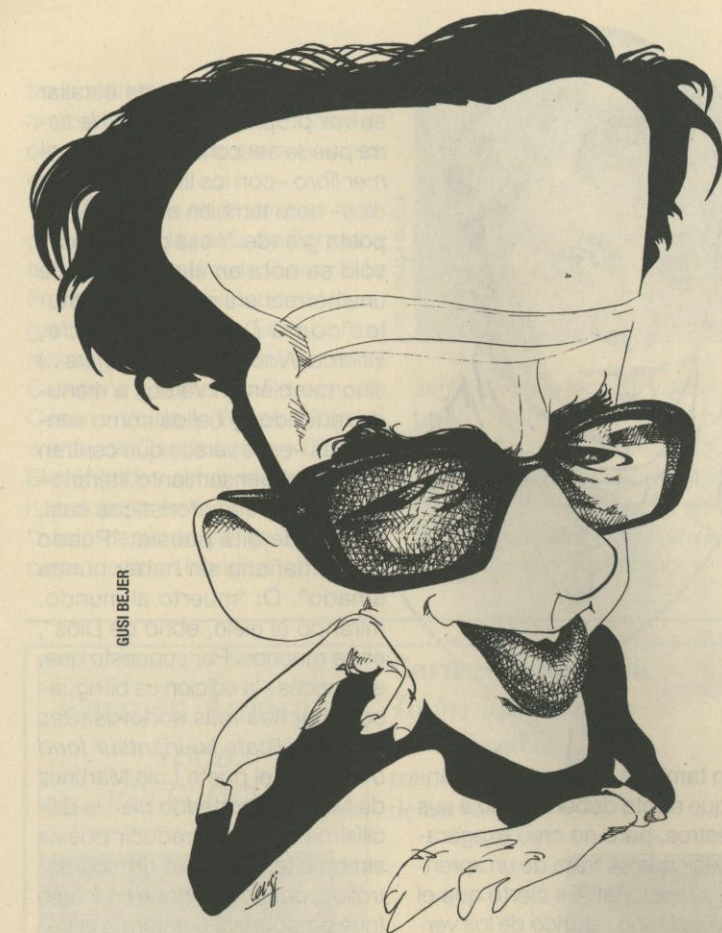
SPIRITUS

ISMAÍL KADARÉ

Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde. Alianza. Madrid, 2000. 324 páginas, 2.500 pesetas

Se lamentaba en una reciente entrevista el escritor albanés Ismaíl Kadaré (nacido en Gjirokaster), aunque residente en París desde su disidencia con el peculiar sistema comunista que imperó durante años en su país, de que su producción fuese interpretada casi siempre en clave política. Cabría decir que no podremos entender *Spiritus* sin recurrir al espacio político elegido (Albania durante la dictadura de Enver Hodja, quien llegó a la presidencia de la república en 1944, donde permaneció por más de treinta años, aislando Albania, incluso del resto de la Europa comunista, aliado a las tesis maoístas y apoyado por China hasta que en 1978 se quebrantaron los lazos militares y políticos con la gran potencia asiática. El lector, sin embargo, no descubrirá en las páginas de la novela ninguna referencia histórica concreta. Kadaré, heredero de la línea que se inicia con Franz Kafka y prosigue con Milan Kundera, ha elegido la novela simbólica, escrita con el detallismo del miniaturista, aunque su trama inicial se va extendiendo y abarcando una extensión cada vez mayor de estamentos hasta culminar en las grotescas escenas del encuentro de uno de los personajes supervivientes con el mismísimo Gran Jefe en su palacio de Tirana, demostración de que una insignificancia puede convertirse en cuestión de Estado, mezclado todo ello —como ya es habitual en el autor— con el rico y apasionante legendario albanés tradicional.

Descubriremos también en *Spiritus* la superposición de varios espacios: el geográfico, que descubrimos desde la primera línea ("Penetramos en la tierra de los albaneses por la zona oriental), el histórico (sin referencias temporales, ya que la dictadura aparece como intemporal) y el lingüístico (el autor no sólo utiliza el albanés en su novela, sino que alude a ella en formas diversas, incluida la irónica: "Si la lengua albanesa no existe más que para segregar semejante veneno, que



Ismaíl Kadaré, heredero de la línea que se inicia con Franz Kafka y prosigue con Milan Kundera, ha elegido la novela simbólica, escrita con el detallismo del miniaturista

desaparezca de una vez por todas./ No temas le respondió para sus adentros Aran Vogli, en eso precisamente estamos empeñados..." Pese a que la edición francesa es de 1998, los editores han elegido traducir la novela de su lengua original. Ramón Sánchez Lizarralde tiene el mérito de haberla vertido. Y de ello debemos felicitarnos, alejados ya de aquellas traducciones de clásicos rusos realizadas a través del francés o del alemán: traducciones de traducciones. A tales espacios simbólicos es preciso añadir el del paisaje social después de aquel peculiar comunismo. Lo que investigará la comisión que recorre el país e interroga a los supervivientes resultará tan extraordinario como la historia de un solda-

do desaparecido en los tiempos del terror y su relación con lo que la delegación extranjera califica como "la captura del espíritu en una trampa", "el trampespiritismo". Que esta presunta historia vaya convirtiéndose en una compleja trama en la que intervienen una actriz enamorada, el jefe político de la pequeña ciudad, la representación y posterior prohibición de "La gaviota" de Chejov, la aparición secreta de un pequeño grupo espiritista, el accidente sufrido por el guía de una delegación francesa que se encuentra de visita y a la que reclama ayuda, la introducción por parte de la policía secreta de una serie de aparatos de escucha sofisticadísimos, de procedencia china, para seguir la vida íntima y las conversaciones apa-

rentemente contrarias al sistema, el fusilamiento de un franciscano, la vida cotidiana de una pequeña oficina estatal, la ceguera del jefe del estado, la aparición de un doble, el interés en desatar una amplia represión: todo ello y mucho más, incluidas historias de amor frustradas, se encuentra al servicio de una novela que combate el olvido. El principal mérito de Kadaré consiste en ordenar los materiales de tal modo que todo figura perfectamente trabado y resulta literariamente convincente. La obsesión por los expedientes y por el detalle funcional nos remonta a Kafka, la asepsia narrativa a Kundera, la mítica legendaria a García Márquez. Una simple sesión de espiritismo que apenas dura unos minutos servirá de excusa para una conspiración estatal. Llegará a rodar hasta la cabeza del ministro del Interior. El terror conduce al ámbito del silencio. La vida privada forma parte del quehacer público. Los servicios secretos se vigilan a sí mismos. Shpend Guriazu, que mantiene un encuentro amoroso con la primera actriz de la prohibida "La Gaviota", a quien se le concede el privilegio de poderse comprar tres camisas, un traje y hasta un chaquetón pasará a la leyenda después de muerto, cuando su cadáver, tres años más tarde, sea desenterrado, en busca del micrófono que grabó sus últimas palabras. Arian Volpi, el responsable político, frustrado en el amor, acabará cayendo en las trampas de la represión: una inyección le privará del habla y del movimiento de las manos (otra forma simbólica más). No en vano las tres partes, desiguales en extensión, de la novela se califican de "Caos, Revelación y Vestigios". Al lector le cabe el privilegio de asistir a la revelación, de presenciar el caos inicial y de advertir que de todo aquello sólo quedan vestigios, como la hojarasca de las antiguas plantaciones bananeras en Macondo, de García Márquez.

Joaquín MARCO

EL SOLLOZO DE LA TIERRA

JULES LAFORGUE

Traducción de Luis Martínez de Merlo. Pre-Textos. Valencia, 2000. 117 páginas, 2.000 pesetas

Hubo tres poetas en la Francia de fines del siglo XIX que cimentaron –desde diversos ángulos– lo que después sería la modernidad: Lautréamont, Rimbaud y Jules Laforgue. Los tres dejaron una obra breve y una vida truncada. Los tres murieron jóvenes o muy jóvenes y los tres tuvieron un triunfo póstumo aunque, ello sí, rotundo. Laforgue –como Lautréamont, Isidore Ducasse– había nacido en Montevideo en 1860, aunque ya a los seis años estaba en Francia, en Tarbes de donde procedía la familia, con su madre y hermanas. Estudiante y bohemio en París, lector de francés desde 1881, de la emperatriz de Alemania (lo que mejorará económicamente su vida durante cinco años) Jules Laforgue abandona ese puesto por amor, y vuelve a un París bohemio y pobre, donde una tuberculosis galopante lo mata en pocos meses, en agosto de 1887. Veintisiete años tiene el poeta al morir (Lautréamont tenía 24 y Rimbaud 37, pero había abandonado la poesía a los 21) y deja dos libros que serán definitivos *Les Complaints*, editado en 1885, y *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, un año posterior. El simbolismo decadentista, en esos libros, se vuelve melancólico e histriónico, recurre al coloquialismo y al argot, y parece reirse de todo con sonrisa dolorida, que aleja lo dramático en ironía. Laforgue influyó en muchos poetas posteriores, aún ubicados en el simbolismo, pero a través de T. S. Eliot (que lo declaró siempre uno de sus maestros) y más sutilmente también a través de Wallace Stevens, Jules Laforgue –poeta melancólicamente herido– está, como dije, en toda la poesía moderna.

El sollozo de la tierra (escrito en 1880 y 81) es el primer libro de poemas que el jovencísimo Laforgue pensó publicar, aunque nunca llegase a hacerlo en vida. Acaso como los primeros poemas de Rimbaud (los anteriores a *Una temporada en el Infierno*)



sean también poemas de aprendizaje que siente deber mucho a sus maestros, pero no creo exagerado decir que se trata de un aprendizaje excepcional. Es cierto que el ritmo y el tono retórico de los versos vienen de Baudelaire y de Verlaine, pero la desgarrada melancolía que llena los poemas –con excelentes sonetos, como era clásico en la época– el clima bohemio y destructivo con que contempla, desolado, la vida humana y la vida, a la postre no menos efímera, del planeta Tierra, todo ello muestra ya a un poeta que

está al borde mismo de estallar en voz propia. *El sollozo de la tierra* puede ser considerado un *primer libro* –con los límites que ello dice– pero también el inicio de un poeta grande. Y esa grandeza no solo se nota en el comienzo de una borrachera melancólica (títulos como *Demasiado tarde*, *Infierno*, *Nocturno*, *Triste, triste...*) sino también en versos a menudo redondos y bellos como sentencias –esos versos que centran y dicen el pensamiento literario– que suelen ser, aforísticos casi, semilla de alta poesía: “Puedo morir mañana sin haber nunca amado”. O: “muerto al mundo, mirando al cielo, ebrio de Dios”, entre muchos. Por supuesto que, en francés –la edición es bilingüe– son muchos más sonoros (*Ses anges délicats souriants sur fond d'or*) pero el poeta Luis Martínez de Merlo ha sorteado bien la difícilísima tarea de traducir poesía simbolista de molde rítmico-estrófico, pues no se debe usar rima (que empobrece o deforma la traducción) pero no se puede olvidar el ritmo y cierta contundencia del verso, aunque sean distintos en una lengua y en otra. El trabajo es digno. Y Jules Laforgue –de quien también el joven Juan Ramón aprendió melancolía– ciertamente vale la pena.

Luis Antonio de VILLENA

TRISTE, TRISTE

Mirando estoy mi fuego. Un bostezo sofoco.
Llora el viento. La lluvia chorroa en mis cristales.
Un ritornello un piano vecino está tocando.
Qué lentamente corre y qué triste es la vida.
En nuestra Tierra pienso, átomo de un instante,
en lo Infinito que astros eternos acribillan,
en lo poco que pueden descifrar nuestros ojos,
y el Todo que cerrado nos está sin remedio.
¡Y nuestra suerte! Siempre la idéntica comedia,
vicios, penas, pesares, esplín, enfermedad,
y después nos marchamos a hacer crecer las malvas.
El cosmos nos retoma, nada nuestro subsiste,
mientras que aquí debajo todo aún continúa.
¡Ah, cuán solos estamos! ¡Ah, cuán triste es la vida!

OTRAS VOCES

■ La Fundació Grup Cecassa ha resuelto la primera edición del premio Memorial Laureà Mela galardonando a **Francisco Domene** (Caniles, Granada, 1960) con su obra *Arrabalías*, (Oikus-Tau, 2000). Con este hecho la Fundación culmina un proyecto cultural de ámbito estatal en el que viene trabajando con el fin de abrirse un hueco en el mundo de la cultura hispánica. Entre los premios recibidos anteriormente por el poeta ganador de la convocatoria, cuentan el Vicente Aleixandre o el Antonio Machado de poesía.

■ *Como rostro que surge* (Devenir, 1999) es el último proyecto literario de **Antonio Domínguez Rey** (Rianxo, A Coruña, 1945). Además de haber publicado numerosos libros como crítico y ensayista, es Doctor en Lingüística Hispánica y en Filosofía y ha colaborado como crítico literario en diversos medios. “Revoque” es uno de sus poemas: “En los altos andamios de la mente,/ donde las manos yerguen sus tableros,/ la llamada de Dios revoca siempre/ el viejo calicanto de los tiempos.”

■ “Un descuido,/ tan sólo un descuido en la noche del universo./ Tan sólo una voz en la nada/ y crecimos con la mente tullida/ y las alas enganchadas...” Con estos versos abre las puertas de *Al Encuentro* (Unión Editorial, 1999) **Rocío Oviedo** (Madrid, 1953). Gerardo Diego hizo una selección de sus poemas en 1976 que nunca vio la luz. Actualmente es profesora de Literatura Hispanoamericana y asegura que “el motivo de publicar el poemario actual responde a la insistencia de amigos y familiares...”

■ *Ejercicio de planetas* “habla sobre la pérdida y el amor, sobre ese difícil ejercicio de planetas que es la vida”. Su autor, **Luis Cicuéndez** (Madrid, 1968) se mueve en el ámbito de la edición y el marketing y compagina su actividad profesional con la poética. Colabora, además, en la colección Bartleby Poesía, donde se encuentra su libro publicado, como coordinador. **C. J.**

UNA CARTA EN INVIERNO

VASCO GRAÇA MOURA

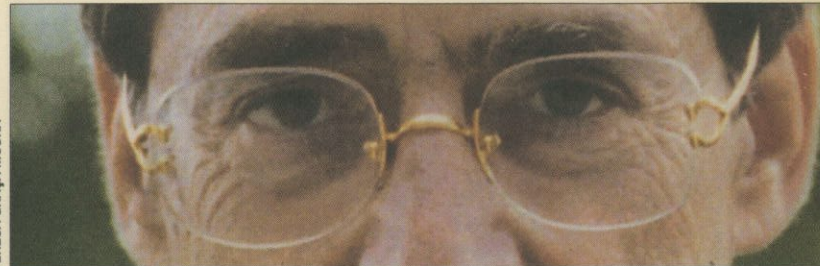
Traducción de Jesús Munárriz. Hiperión. Madrid, 2000. 179 páginas, 1.300 pesetas

Hay poetas más extensos que intensos. El portugués Vasco Graça Moura, nacido en 1942, puede ser considerado como uno de los ejemplos más característicos. Desde 1963, ha publicado una treintena de libros propios y traducido, entre otros, a Shakespeare, Enzensberger, Gottfried Benn, Rilke, Dante, Villon, Lorca, Heaney. En sus versos hay historia, viajes, lecturas, divagaciones y buenas intenciones. Así comienza el primero de los "otros poemas" que completan esta edición de *Una carta de invierno*: "Una vez en Benim, el ministro/ de cultura, que parecía envuelto en un faldón,/ en una túnica de colores, o algo así,/ me dijo que las serpientes, en verdad,/ eran animales sagrados. Justamente íbamos/ a pasar junto a una gran jaula/ de red y las serpientes estaban dentro/ y a nuestro alrededor las mujeres parecían de/ bronce fundido, como es clásico y dorado/ en el pasado de aquellas partes de África". El poema sigue, a lo largo de bastantes versos más, contándonos que el ministro de cultura cogió una de las serpientes y se la puso en los brazos al poeta, quien aguantó bien "y no pasó por cobarde ni perdió la calma"; todo ello desmayadamente narrado y sin intensidad ninguna; diez líneas de concisa prosa habrían resultado, sin duda, más poéticas.

El poema que da título al conjunto, "Una carta en invierno", es un extenso poema, cerca de seiscientos versos, dividido en diez partes. El propio autor, en la nota introductoria, lo ha definido como "una larga meditación sobre la solidez individual de alguien que se autoenuncia como un producto de Europa y que no pretende descartar ninguna de las grandezas y miserias, ninguno de los problemas más profundos que la han caracterizado, asumiendo aquéllas y éstos como tema de una reflexión en la que desembocan las más variadas reminiscencias: situaciones históricas, voces de la periferia europea, marcos del proceso de creación cultural de nues-

tro continente, interrogaciones y angustias, rumbos y desorientaciones, voces con garra y voces desgarradas".

En *Una carta en invierno* se divaga acerca de la caída de Constantinopla, un cuadro de Piero de la Francesca, don Enrique el Navegante, el concilio de Ferrara-Florenza, y se parafrasean versos de Camoens y Fernando Pessoa, de Cesário Verde y William Wordsworth, de García Lorca y Gunnar Ekelöf (todas estas referencias se nos aclaran en las notas finales), "hasta desembocar en lo que se pretendería un híbrido problemati-



TERESA GRAÇA MOURA

zante de autor textual y autor empírico", según nos explica el propio Graça Moura. No parece, sin embargo, que todos esos ingredientes, y la intención política con que se tratan de alinear, cuajen en un producto válido por sí mismo.

Mayor interés presentan algunos de los "otros poemas", especialmente los sonetos en los que el poeta parece contener mejor su tendencia a la divagación. Es el caso de los titulados "Homenaje a Homero" o "Medusa". Hay también adecuados toques de ironía y gráciles aproximaciones a la poesía popular, como ese "Romance del paseo alegre" que bordea el tópico ("mientras se posan gavio- tas/ sobre barcazas oscuras"), sin incurrir del todo en él. A la correcta traducción sólo se le podrían poner dos leves reparos: el que a veces, para conservar la rima, no desdeña el rípió ni el arcaísmo (traduce "flava" por "blava"), mientras que en otras ocasiones parece solventar una dificultad dejando el término directamente en portugués.

Desafortunada resulta también la nota previa, "que empieza por ser del traductor y acaba siendo del autor", según se nos aclara entre paréntesis. De las palabras del primero se deduce que la traducción obedece un poco a la casualidad; el texto del segundo es más de un político amante de manidos tópicos europeístas (actualmente es miembro del Parlamento Europeo) que de un poeta: "Si ser europeo, culturalmente, no puede dejar de despertar en nosotros el sentido de lo trágico por encima o por debajo de ciertas euforias, ser europeo, políticamente, no puede dejar tampoco de agudizar en nosotros el sentido de lo posible".

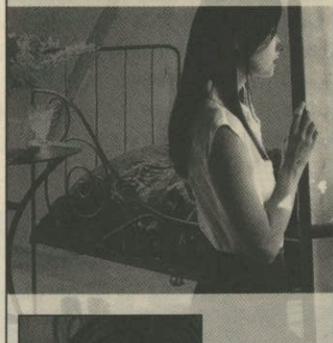
Poeta extenso, más que intenso, Graça Moura, al que sólo salva una muy rigurosa antología. No parece que éste sea el caso.

José Luis GARCÍA MARTÍN

Carmen Amoraga

Todas las caricias

La vida entera tras la promesa de un sueño



Carmen Amoraga

Todas las caricias

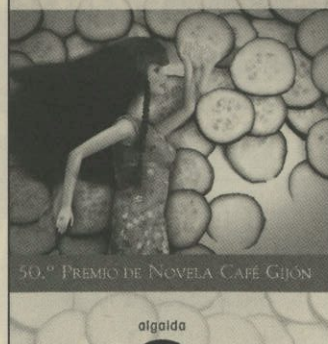
La vida entera tras la promesa de un sueño



José Luis Muñoz

Lifting

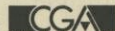
La moda había cambiado su vida... aunque no sabía cuánto



José Luis Muñoz
Lifting
La moda había
cambiado su vida...
aunque no sabía cuánto

algaida

COMERCIALIZA:

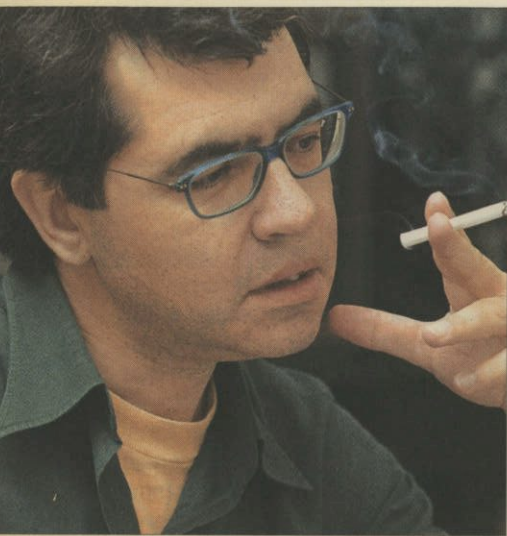


JUAN IGNACIO LUCA DE TENA, 15. · TELF: 91 3938600

DÍAS DE AGOSTO

MANUEL HIDALGO

Plaza & Janés. Barcelona, 2000. 204 páginas, 2.700 pesetas



M.R.

Días de agosto indaga en la fragilidad y el misterio de las relaciones humanas. En sus páginas afloran por doquier la nostalgia y la melancolía

La anterior novela de Manuel Hidalgo (Pamplona, 1953), *La infanta baila* (1997), presenta una divertida zarabanda nocturna protagonizada por las figuras de los cuadros velazqueños que dejan su lugar en el Museo del Prado para zambullirse en la vida cotidiana de este Madrid finisecular, provocando con su sorprendente aparición contrastes potenciados por el anacronismo de sus fantásticas intervenciones en la cruda realidad social de nuestro tiempo. Frente a aquella ingeniosa ocurrencia con la Historia y el posible simbolismo de su implicación en la España actual, *Días de agosto*, quinta novela del autor, indaga en territorio distinto, pues se trata de la rememoración intimista del pasado por el narrador y protagonista, un cuarentón que recuerda algunas situaciones de su vida amorosa escondidas en los rincones de su memoria.

La novela está construida con la sencillez que suele adornar las tramas urdidas por Hidalgo. Estos "días de agosto" son los de una semana de vacaciones en un pueblo navarro cerca de los Pirineos. En unos días de relativa soledad, con la compañía de su hija de diez años, pues su mujer ha regresado a Madrid por motivos familiares, el narrador y protagonista recuerda fragmentos de su pasado amoroso, desde sus años de juventud en la Universidad, atraído por el en-

canto y la belleza de dos amigas, hasta su actual matrimonio con una de ellas. Presente y pasado se alternan en la mente del narrador, que aprovecha el fragmentarismo y la elipsis para pasar con naturalidad de un tiempo a otro, manteniendo con admirable equilibrio la linealidad cronológica en ambas etapas y produciendo la agradable sensación de subjetivo desorden en el conjunto. Con lo cual se ha dado cima a una emotiva novela lírica sustentada en la memoria ensimismada, en la hábil distribución de momentos de tensión y dramatismo (la confesión de Sofía al narrador el mismo día del entierro de su primer marido), en la captación lírica del paisaje, en la naturalidad y sencillez de un estilo que descubre sus mejores recursos poéticos en referentes tomados de la naturaleza y en la pertinente recurrencia de motivos que hilvanan y

dan unidad y tensión al texto fragmentario: el más significativo está en la visión que el narrador encuentra en la imagen de Elena en la figura de la joven sirvienta que los acompaña en el pueblo navarro. Su explicitación funciona como un motivo estructurante del texto pues abre y cierra la novela y reaparece en medio de la rememoración (véanse págs. 12, 122, 190 y 193).

Días de agosto es, por todo ello, una novela de amores y amistades, de afanes y deseos tardíamente cumplidos; una novela que indaga en la fragilidad y el misterio de las relaciones humanas. En sus páginas afloran por doquier la nostalgia y la melancolía. Porque también es una novela del paso del tiempo, como se va viendo en los sucesivos períodos del aprendizaje del protagonista y de quienes están más cerca de él en cada momento. Así podemos distinguir tres etapas que van desde los años de juventud y primeras relaciones en la Universidad hasta el presente con los tres personajes principales ya cuarentones, con su poso de melancolía y necesidad de amor, que sólo el narrador y Sofía parecen haber encontrado al fin. La tercera etapa está representada en Violeta, la hija que con sus diez años parece remitir a una infancia perdida para todos y en todo su esplendor para esta niña consentida, que aporta otra mirada diferente y termina por adueñarse de la novela en un final abierto al futuro. El autor ha incluido también algunas notas costumbristas de la vida en el pueblo, un tanto idealizado por no haber querido ahondar en su diario vivir más allá de un espacio de vacaciones. Se confunde la ocupación de un trabajador del lugar (págs. 60-61). No parece acertado, aunque sea en broma, identificar a una joven francesa por su "cara de llamarse Nicole" (pág. 139). Pero nada de esto empaña el encanto de una novela delicada y sutil en su aproximación a la memoria afectiva del paso del tiempo.

VIII PREMIO
ALONSO QUINTANILLA 2000
DE INVESTIGACIÓN HISTÓRICA SOBRE LA
UNIÓN ENTRE
ESPAÑA Y AMÉRICA HISPANA
ADMISIÓN DE TRABAJOS HASTA
EL 30 DE JUNIO DE 2000
Información:
CONCEJALÍA DE CULTURA
Teatro Campoamor. C/Diecinueve de Julio s/n,
5ª planta.33002 Oviedo

Ángel BASANTA

¿QUIÉN MATÓ A HARRY?

VARIOS AUTORES

E. Butragueño y J. Goñi (coord.).
Plaza&Janés. 191 págs, 2.100 ptas.

Esta idea de convertir un episodio cultural –en este caso, el centenario de Hitchcock– en excusa para convocar a escritores que lo celebren desde su creación le preceden otras dos ocasiones avaladas por estos mismos coordinadores, Elena Butragueño y Javier Goñi: *Relatos para un fin de milenio* y *Genes del 98*. Ahora la propuesta –explican sus valedores en el "Prólogo"– no pretende explorar ningún repertorio de soluciones para el argumento de la célebre película *Pero ¿quién mató a Harry?*. Aquí el "juego" lo fuerza una "frase enigma" a la que han de someter, los diez escritores, el comienzo de cada uno de sus relatos. Coinciden, por ejemplo, Felipe Benítez ("Círculo restringido") y Juan Bonilla ("Los calcetines del genio"), en ridiculizar y extremar, desde sus respectivas –y admirables– posiciones creadoras, con delirante ironía el primero y agudos golpes de ingenio el segundo, situaciones tomadas del mundo de la literatura y protagonizadas por singulares escritores. Una muestra de las mañas expresivas de Martín Garzo está en la impecable prosa de "Como dos gotas de agua". En una realidad más ancha se desarrollan las historias, intrigantes y de intencionado relieve dramático, de Juana Salabert, José María Merino y Luis Mateo Díez. En el territorio brumoso de las emociones, pugnas y contradicciones humanas entran –y salen sobradamente airosos– el resto de los autores. Elvira Lindo recorre, en "¿Dónde es el perro?", y desde la perspectiva de una mujer, el significado del miedo. En la ocurrente idea de "Las letras de la pasión" Ana María Moix cambia el ángulo de enfoque, y es un hombre quien, buscando rebatir la naturaleza de la palabra "pasión", recorre todas sus acepciones. Intensa y conmovedora es la secuencia "Enfermos", de Fernando León. Y por último (aunque en realidad es quien inicia este "juego" en el volumen) "La lazada" de Vila-Matas, donde una discusión de pareja propicia la sustancia de un cuento excelente.

Pilar CASTRO

LAS LEYES DEL PASADO

HORACIO VÁZQUEZ RIAL

Ediciones B. Barcelona, 2000. 331 páginas, 1.900 pesetas

Quien pase de un libro a otro de Horacio Vázquez Rial puede sentir desconcierto. Unos andan en las lindes de lo poético y otros tienen aire épico. Sus historias a veces son muy individuales mientras que otras tienen alcance coral. Las anécdotas discurren tanto por escenarios europeos como americanos. Todo ello se debe a una calculada estrategia un tanto balzaciana para recorrer un largo trecho de tiempo con el propósito de alcanzar el sentido global de una época. Pero, al contrario que sucede en el maestro francés, esa especie de "comedia humana" se hace a base de independizar mucho los episodios, rehuir una línea principal y adoptar una perspectiva caleidoscópica. De este modo, y aunque se establezcan relaciones a cuenta de los personajes o sucesos entre diferentes novelas de este escritor hispano argentino, cada libro suyo es una unidad casi suelta dentro de un trazado general que consiste en plasmar los sucesivos horrores de un siglo, el nuestro.

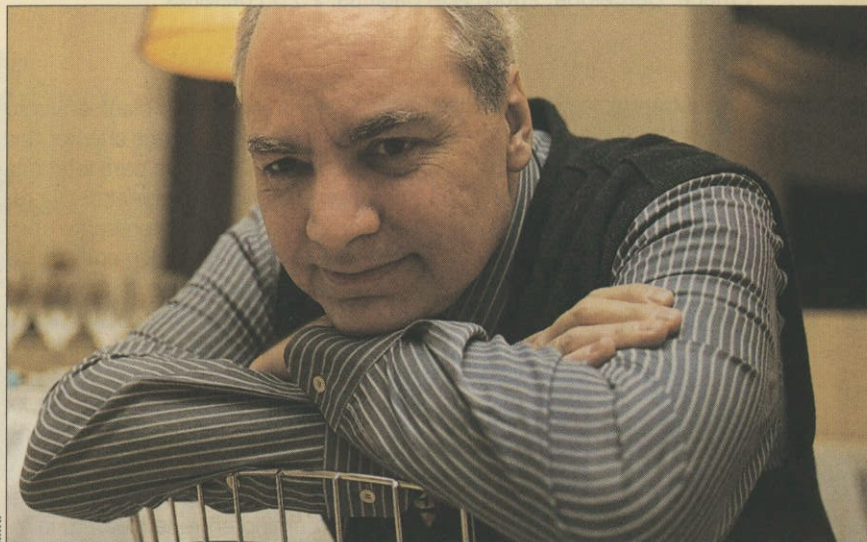
Las leyes del pasado tiene como marco Argentina e Italia y abarca, en su núcleo central, los años del florecimiento fascista. La novela arranca con un episodio lateral, pero significativo: la compra a sus padres por un desalmado en Europa de una niña judía; sometida a una cruel explotación, acaba sus días cuando un cliente abandona una pistola en el prostíbulo americano donde trabaja y ella la utiliza para suicidarse. Con ello logra por primera vez en su vida la libertad. Esas páginas emocionantes, duras, tal vez las más plenas de todo el relato, son la obertura estremecedora de un mundo implacable, que reconstruye un narrador principal convertido en investigador, casi en un reportero.

En ágil diálogo, ese narrador va aflorando la trama de intereses que diversos grupos mafiosos urdieron para controlar el país del Plata. Las raíces sicilianas de la mafia, el intento de manipulación de los capos por el Duce, la malla de conveniencias y deslealtades

de esos grupos criminales afloran en una anécdota encadenada como un ramillete de cerezas. Por eso la acción, configurada a modo de escenas, se fracciona, va y viene en el tiempo, da entrada repentina a nuevos personajes o pasa de unos a otros.

Ello tiene el coste de una cierta dificultad de lectura, pues los hombres y los hechos se acumulan sin que uno pueda seguir sin algo de esfuerzo las líneas de complicidades que se entremezclan. Pero posee también la virtud de dar una imagen algo descoyuntada de la realidad que evoca bien el modo un tanto confuso o azaroso como suceden las cosas en la vida. Parece que a la novela, en general, le pedimos que ponga un orden en la existencia del que ésta carece. Y esa mezcla de destinos inciertos o de caminos que se entrecruzan en un laberinto es lo que Vázquez Rial reconstruye con sentido plástico y mirada dramatizadora, casi teatral.

La vasta confabulación de apellidos de sonoridad latina deja en claro un único propósito: la voluntad de



Vázquez Rial reconstruye con sentido plástico y mirada dramatizadora la mezcla de destinos inciertos o de caminos que se entrecruzan en un laberinto

establecer un poder autónomo dentro del poder legítimo del Estado. El autor consigue que ese oscuro peligro, narrado como si fuera una peripetia de suspense, o más bien de terror, tenga cuerpo y vida. La novela, en esencia una sugestiva historia de acción y muertes, tiene un alcance más amplio porque se convierte en un capítulo monográfico acerca de los intentos de controlar la sociedad por medio de la violencia. Y ese capítulo tiene su pleno alcance dentro del alegato general contra los traumas y perversiones históricas de la última centuria que, según apuntaba antes, preside la obra en marcha de Vázquez Rial.

Siempre se mueve en los dominios de la denuncia de las variadas formas de opresión. Pero sus libros tienen un aliento esperanzado y no caen ni en el lamento impotente ni en el fatalismo histórico. Esa mirada no derrotista también impregna esta novela cuyo propio título anuncia dicha postura. Pero con una matización importante, que sale de la boca del padre del narrador: "La historia no se termina nunca". A veces, añade, la corriente se tapona pero nadie puede asegurar que siga fluyendo bajo tierra y se sume al caudal principal en algún punto secreto. *Las leyes del pasado*, fundada en una comprensión de la literatura como forma de conocimiento de la realidad, hace una advertencia seria acerca de las amenazas que venden sobre el mundo libre.

Santos SANZ VILLANUEVA

Jorge Edwards

Premio Cervantes 1999

su nueva novela

El Sueño de la Historia

TUSQUETS
EDITORES

LEONORA

CARMEN TORRES

Emecé. Barcelona, 2000. 259 páginas, 2.200 pesetas



Esta novela ofrece dos poderosas razones: la recreación de un interesante momento histórico y el intento de lograr la comunión entre disciplinas artísticas

Ya en su mismo planteamiento esta novela ofrece al lector dos poderosas razones para leerla: la siempre difícil aunque atractiva recreación de un interesante momento histórico y el intento de lograr la comunión —o la comunicación, que no es poco— entre distintas disciplinas artísticas. Así, la acción se centra en la fascinante Viena de los primeros años del siglo XX —los de la efervescencia y la locura, y ahí hay mucho que novelar— y aborda la vida de una mujer a medio camino entre la historia, la leyenda y la ficción.

Quiere hacernos creer la autora que Leonora Mildenburg es la modelo pelirroja que a menudo frecuenta los lienzos de Klimt, una mujer humanista y luchadora, vagamente emparentada también con Virginia Woolf y con las primeras feministas, a cuya historia de pasiones y luchas se añade la banda sonora de Mahler y un fondo pintado por Klimt. Estamos, sin embargo, ante un libro que es mucho más que el homenaje de su autora a sus acreedores culturales —todo primer libro suele serlo, al cabo—, es también

una historia contada desde la seguridad de un estilo sobrio, desde las varias focalizaciones de sus distintos narradores, desde la variedad de “tempos” y registros.

Pululan por sus páginas personajes como Anaïs Nin, Franz Werfel —el que fuera primer marido de Alma Mahler—, Walter Gropius, Shöndberg o Wagner, además de Mahler, su esposa Alma, o el controvertido Gustave Klimt. Entre ellos se teje no sólo la crónica social de la intelectualidad vienesa, también la intensa pasión entre el pintor y Leonora, y el no menos exagerado amor de ella por la música. Con este motivo reflexiona Torres acerca del papel de la mujer en el arte o de la finalidad del arte en sí —¿para qué sirve la música, la pintura, la literatura?, cuánta literatura ha abordado esta cuestión— o incluso del papel redentor que la creación puede jugar en la existencia humana.

Un libro así ha de ser por fuerza el producto de años de trabajo —no está datado, nos quedamos con la duda— y, sobre todo, como es el caso, de varios años de peregrinaje

literario. De hecho, su autora lo publica después de algunos coquetos con el periodismo cultural y con los premios literarios.

A este respecto, me pregunto quién habrá redactado esa ficha biográfica que aparece en la solapa del libro, y en la que se insiste sobre aspectos que, a mi modo de ver, carecen de interés, como las veces que Torres ha obtenido puntuación en el premio Planeta —sin llegar jamás a ganarlo, claro— o el hecho de que Leonora Mindelburg sea, un “personaje imaginario inventado por la autora”. ¿A qué esta obvia aclaración? ¿A qué la reiterativa redacción?

Otro de los datos aportados sí parece más relevante: el hecho de que esta novela ya fuera publicada hace algún tiempo por editorial Ollala, y en una edición limitada. Parece que los responsables de Emecé gustan, últimamente, de rescatar para el gran público libros ya editados por sellos menores (ahí están los casos de Félix Romeo y Carlos Castán). Bien.

Care SANTOS

EL LOCO WONDER

CRISTÓBAL RUIZ

Espasa. Madrid, 2000. 233 páginas, 2.300 pesetas

Jose Leira consigue un trabajo que no desea para complacer a su novia, y ese mismo día le regala a la chica un sujetador “wonderbra”. Sólo unas horas más tarde ella resuelve dejarle por un amigo bisexual, y Leira toma sobre la marcha la decisión de asesinarla. La estrangula con el sujetador nuevo y luego huye, enrolado como guionista en el equipo itinerante de un programa de televisión. Así da comienzo esta novela, la primera de Cristóbal Ruiz, un andaluz de 34 años que ha escrito guiones para diversas cadenas televisivas, como se dice en la creativa ficha biográfica inserta en la solapa de esta edición, que tam-

bién da cuenta de algunos detalles estrafalarios acerca de su autor y hasta incluye un escueto parte meteorológico (¡ay, qué nostalgia de la época en que la impostura literaria no empezaba en las solapas!). En fin.

Con ese planteamiento, esta novela podía ser cualquier cosa: una novela negra, un relato picaresco o eso que los anglófobos llamamos una historia de carretera. O las tres, y hasta más, cosas a la vez, una suerte de novela-cebolla, formada por capas concéntricas. Capas, por cierto, que no sólo son argumentales. Hay, por ejemplo, varias voces narrativas, y recurrentes cambios de tono y de ritmo. Así, el



constante desplazamiento del protagonista fuerza el “tempo” delirante, y su continua reflexión obliga al novelista a abrir meandros de marcado intimismo. El resto se deja en manos de la naturalidad. Y con buen resultado. Con todo, una historia delirante requería también un estilo delirante, y Cristóbal Ruiz lo ha entendido a la perfección y ha sabido mantener un tono en el que el cinismo y el humor negro conforman a partes iguales la naturaleza de los muy bien caracterizados personajes. En suma, esta novela es al actual panorama narrativo lo que una buena tormenta a un verano sofocante. Agua de mayo. **C. S.**

SIN RUMBO CIERTO

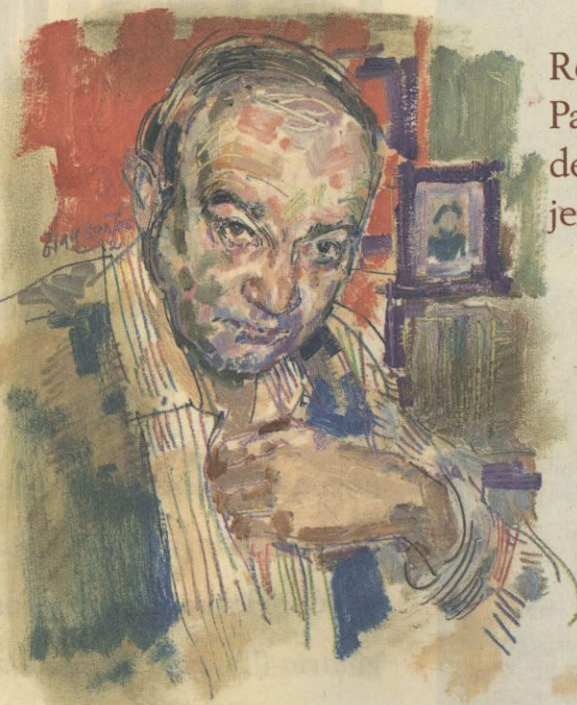
JUAN LUIS PANERO

Memorias conversadas con Fernando Valls. Premio Comillas. Tusquets. 229 páginas, 2.200 pesetas

Para un hombre de acción como Juan Luis Panero, la biografía lo es todo: laberinto sentimental y juego de espejos, realidad vivida y realidad soñada, verdad y mito. Leyendo ahora su vida, incluso en sus aspectos más teatrales, uno recuerda aquel verso de Unamuno que bien pudo haber firmado Borges: "Hacerme uno entre tantos como he sido". Una y plural, rostro y máscara, la biografía de Panero es la de la leyenda y la de la tragedia, una leyenda y una tragedia de familia brumosa, de errancias por medio mundo, de alcoholes y de mujeres con la que se ha construido su retrato.

Por eso al publicarse ahora este *Sin rumbo cierto*, las memorias que ha preparado junto a ese excelente investigador que es Fernando Valls, el personaje de Juan Luis Panero entra en la galería de los fantasmas de nuestra época. Un libro realizado a partir de las conversaciones mantenidas entre ellos a partir de 1997 y que sin duda será la comidilla en los círculos literarios de nuestro país en las próximas semanas.

Escrito con extrema sencillez, el estilo a veces coloquial, de rápido apunte, da cauce al homenaje y al mínimo ajuste de cuentas con el pasado (véanse el trato a Luis Rosales o la frialdad para con Gil de Biedma), y sobre todo a una reconstrucción de episodios biográficos que ya estaban presentes en los volúmenes de su poesía o en el tomo de sus colaboraciones periódicas aparecido bajo el título de *Los mitos y las máscaras*. Su infancia de interno en el Escorial o de libertad en casa de su abuela; el alejamiento de su familia y su enfrentamiento con su padre; el clima as-



fixiante de la España franquista; sus vagabundeos por Europa y América y su posterior vuelta a España están presentados como la construcción de un personaje moral que, ante la terquedad de unas circunstancias históricas y personales, no tiene más remedio que crearse un destino. Un destino, una vida donde el goce fugitivo anuncia el tedio que se quiere evitar, donde la acción es un ardiz contra la anunciada derrota, donde la insatisfacción es otro más de los deseos. Un destino o una vida de romántico que no deja de teatralizar su romanticismo. Algunos insistirán en que se trata de unas memorias excesivamente exteriores, donde los sucesos biográficos quedan reducidos a la vanidad de exhibir nombres ilustres. Pero más bien lo que esto significa es, como ocurre en su poesía, un recurso moral: la búsqueda de la dis-

tañencia ante la grisura de la vida, el reducir la vida a los minutos en que se tocó su manifestación más alta, ya sean éstos una nómina de escritores, las mujeres con las que se ha relacionado o su amor por las distintas ciudades. Porque lo que también vendrían a indicar estas memorias es su manera de habitar poéticamente el mundo a través del arte, esto es, su forma de hacerse poeta a pesar de las circunstancias adversas. Un rasgo, como otros, muy cernudiano, pero que explica en cierta manera cuál es el objetivo último del libro: volver a mostrar al lector el poema de su vida.

Aparentemente monótono en sus temas, a los que vuelve obsesivamente una y otra vez, a Panero le gusta trabajar como a Morandi, construyendo sucesivas variaciones, perfeccionando y enriqueciendo una misma atmósfera. Por eso tal vez tengamos que ver estas memorias como el comentario y el complemento a su poesía, circunstancia que apoyaría el que se inserten en el relato biográfico numerosos poemas. Y el hecho de esa recurrencia al arte y a la historia tam-

Rostro y máscara, la biografía de Juan Luis Panero es la de una leyenda y una tragedia de familia brumosa, de alcoholes y de mujeres con la que se ha construido su retrato

bién nos debe dar pie a contemplar su obra no como un *tour de force* con la poesía novísima de su promoción, sino como otra forma de mirar el diálogo entre cultura y vida que aquéllos proponían. Quiero decir con esto que el llamado "culturalismo vivido" (un marbete lanzado como estrategia de antólogos) siempre me ha parecido que se daría desde los libros inaugurales de esa tendencia (*Arde el mar* o *Dibujo de la muerte*), y en el caso de Panero desde una tradición cernudiana y cavafiana que los "novísimos" también sentirían como propia.

Sin sorpresas, por tanto, añadiendo un puñado de datos a los ya sabidos, lo que este libro tiene sobre todo de destacado es el carácter recopilatorio de las anécdotas y los momentos memorables y el encontrarse de nuevo (y de forma emocionante) con la creación de ese personaje de Panero que "ama la verdad del poeta bajo nombres ya idos" como quería Cernuda. Tiempo ya ido, reencuentro con sus muertos ilustres, con los rostros borrados del recuerdo, con la realidad atroz de la enfermedad. Pero sin perder el elegante cinismo marca de la casa, el escepticismo y una forma de aprendizaje moral, que prueba esa "poética de la sinceridad ficticia que ha desarrollado en su poesía"

Diego DONCEL



FÉLIX DE AZÚA

Momentos decisivos

Situada en la Barcelona de los primeros 60, la novela más madura y perfecta del autor: una auténtica obra maestra



ANAGRAMA





CARA A CARA

CREACIÓN, CULTURA FÉLIX DE AZÚA

EL CULTURAL comienza hoy "Cara a cara", una serie por la que van a desfilar destacadas figuras de nuestra cultura enfrentadas a un puñado de cuestiones esenciales. En esta primera cita los convocados son Félix de Azúa y Jon Juaristi. Los dos tienen novedades recién salidas de imprenta, el primero una novela, *Momentos decisivos* (Anagrama), y un ensayo sobre los mitos europeos el segundo, *El bosque originario* (Taurus). Y los dos tienen mucho que decir sobre asuntos como el nacionalismo, la originalidad del pensamiento español, la disidencia y el compromiso de los intelectuales, la relación de la cultura con

Cuéntenos la prehistoria de su libro: cuándo y cómo surgió, cuánto ha tardado en escribirlo, qué ha pretendido contar, si cree que lo ha conseguido...

—**Jon Juaristi:** Desde mi época de estudiante, he ido reuniendo una pequeña biblioteca sobre mitos de origen. Hace dos años, José Luis García Delgado me invitó a impartir un curso de verano en la UIMP. Revisé mis fichas de lectura y advertí que había allí materia suficiente para un curso y quizás para un libro.

Comencé a escribirlo a finales de la primavera del año pasado. A causa de varios desastres en cadena, he tenido que invertir en este libro más tiempo del que, al principio, me proponía dedicarle. He llegado a pensar que el proyecto estaba gafado: me separé, perdí mi perrita coolie, mi ordenador se suicidó, ETA rompió la tregua y esto es sólo un bonsai comparado con la frondosa floresta de

desdichas que esconde este bosque originario. Quería contar cómo los europeos han imaginado sus orígenes desde la Antigüedad a nuestros días y cómo las diferentes genealogías imaginadas han influido en la invención de las naciones. Creo que buena parte de lo que pretendía decir ha quedado más o menos plasmado en el libro. He tenido que luchar, más que nunca, contra la tendencia a contarlo todo, porque el asunto se prestaba a alardes de erudición inútil. Lo que más me ha sorprendido del resultado final es la similitud de todas las tonterías etnocéntricas. Parece como si todos los europeos hubiesen delirado con arreglo a un único patrón preestablecido.

—**Félix de Azúa:** Empezaré por el final. No he conseguido lo que me proponía y seguramente soy afortunado porque ahora puedo intentarlo de nuevo. Faulkner decía que todas sus obras eran un fracaso. Me parezco mucho a Faulkner, aunque sólo sea en ese

NACIONALISMO, DISIDENCIA

JON JUARISTI

el mercado y con los medios de comunicación. O lo que pensaron, soñaron y temieron la noche del 12 de marzo. También, claro, desvelan el origen, propósito y éxito de sus últimos libros. Así, Juaristi reconoce que lo que más le ha sorprendido de *El bosque* es "la similitud de todas las tonterías etnocéntricas", mientras Azúa admite no haber conseguido "lo que me proponía y seguramente soy afortunado porque ahora puedo intentarlo de nuevo. Faulkner decía que todas sus obras eran un fracaso". De eso, de fracasos, invenciones y esperanzas tratan en este diálogo a dos voces, sin mediación ni censura. Cara a cara.

detalle. He intentado reconstruir "el esplendor en la hierba", pero en lugar de Tecnicolor y Cinemascope me las he arreglado con blanco y negro de cine-club. Aunque el motivo de la narración es la indecisión, el terror a decidir. He tardado cinco años, con descansos para releer y corregir, porque estaba aterrado y no me decidía.

¿Piensa, como otros muchos destacados pensadores, que el nacionalismo es el problema más grave a que se enfrentan las sociedades?

—Jon Juaristi: No conozco muchas "sociedades contemporáneas". En las que tengo más a mano, el nacionalismo es una fuente de disfunciones serias, para decirlo suavemente. Pero no estoy seguro de que todo lo que llamamos "nacionalismo" sea en realidad nacionalismo en sentido estricto. El nacionalismo vasco, por ejemplo, parece más bien una forma confusa de carlismo post-

industrial (sus héroes son Zumalacárregui, el Cura Santa Cruz y el padre de Arzalluz, un requeté con redaños). Todo pasado se inventa y se vuelve a inventar, continuamente. Lo que llamamos historia es un conjunto de relatos con su organización retórica correspondiente, que pueden resultar más o menos convincentes, pero que no reflejan de un modo exacto los acontecimientos y las experiencias de otras épocas. La memoria individual nunca es absolutamente fiel a lo vivido. Tampoco la historia, como memoria de la sociedad, puede dar cuenta y razón total del pasado. Dicho esto, parece evidente que un cierto tipo de invenciones o "reconstrucciones" han tenido efectos letales. Ya Erasmo, en sus *Adagios*, atacaba aquellas supuestas glorias ancestrales con las que los príncipes de su tiempo justificaban las guerras de conquista. No hay mitos inocentes. El mito —también la historia, como mito del presente— es un saber

MERCEDES RODRÍGUEZ

inextricablemente unido a intereses de individuos y grupos. A veces (no siempre, claro está), a intereses criminales.

—**Félix de Azúa:** No creo que sea “el problema más grave”. Lo más grave es la ausencia de recursos educativos que permitan analizar el nacionalismo y otros intrigantes cultos contemporáneos en lugar de dejarse devorar por ellos. En cuanto al pasado, no sólo “es posible reinventarlo” sino que eso es lo que hacen los historiadores. Todo pasado está en el presente y se construye como una novela, mediante la selección de unos signos que hilan un argumento. Las historias de las naciones son ficciones verosímiles, nunca verdades. Son novelas, aunque con mayor carga sentimental.

¿Contra qué debería ser disidente hoy un intelectual y por qué?

—**Jon Juaristi:** No me gusta hablar de intelectuales. El intelectual no es diferente, como sujeto político, de cualquier otro hijo de vecino. Todos experimentamos las dificultades de la vida en común, los conflictos de intereses y los abusos de poder. El consenso absoluto no existe en la ciudad democrática. De ahí que sea necesaria la política, como medio de negociación y de transacción. Estoy de acuerdo con Foucault cuando dice, invirtiendo el conocido aforismo de Clausewitz, que la política

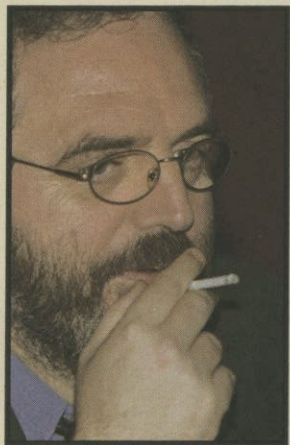
Según Juaristi, “hoy, como en otras épocas, existen españoles que piensan y españoles que embisten. Hay un puñado de escritores españoles con una sólida visión del mundo”

ser “disidente”, puede limitarse, más modestamente, a ser honrado y evitar el narcisismo. Los intelectuales españoles sustituyen a otros estamentos políticos y administrativos que carecen de habla. Eso puede inducir a creer que en verdad los intelectuales son influyentes, lo cual es equívoco. Sólo se escucha a los intelectuales allí en donde el silencio de los responsables cívicos es ensordecedor. Sobre los problemas populares deberían hablar los políticos (pero no dicen nada), los administradores (pero son irresponsables), las autoridades educativas (pero son mudas), los altos cargos públicos (pero carecen de articulación), y así sucesivamente. En los países civilizados, allí en donde es posible escuchar (sin dormirse de inmediato) a un político defender sus ideas y a un responsable de la Administración explicar un error o un acierto, los intelectuales no cuentan para nada. Recuerdo que Ortega acusaba a Unamuno de soltar su “Yo” en medio de las discu-

ten. Hay un puñado de escritores españoles con una sólida visión del mundo e inteligencia más o menos deslumbrante. No sé si eso significa que haya un “pensamiento español”, expresión que me parece útil solamente para vender anuarios de facultades de filosofía y que quizá podría servir también como cabecera de un periódico de extrema derecha.

Yo leo con fruición a un puñado de ensayistas de los que siempre aprendo algo importante: Félix de Azúa, Rafael Sánchez Ferlosio o Fernando Savater, por ejemplo. No creo que ninguno de ellos se sienta cómodo bajo un epígrafe como el de “pensamiento español”. Se trata de otra cosa. Son españoles que piensan, y que piensan bien (y, por tanto, aciertan con más frecuencia que los demás). Por otra parte, es cierto que en la literatura española de los últimos doscientos cincuenta años existe una dignísima tradición ensayística, pero eso es otra cosa.

Félix de Azúa: Todo el pensamiento (español o no) es una “adaptación de lo que pensaron Antes”. El pensamiento es una conversación en la que los muertos nos dan sus razones para permanecer un instante bajo el sol y la luna, y nos ayudan a morir sin sentirnos estafados o haciendo el ridículo. Por eso sólo piensan los mortales. Dicho lo cual, los pensamientos no son solo “españoles” o “franceses” sino que se producen en reductos administrativos



M. R.

Poeta y ensayista, Jon Juaristi (Bilbao, 1951) es profesor de la Universidad del País Vasco. Ha traducido al castellano la obra poética de Gabriel Aresti y varias novelas de Mario Onaindía, y al vasco la obra de Eliot y Von Kleist. En su obra poética destacan *Diario de un poeta recién cansado* (1985); *Suma de varia intención* (1987), *Vestigios de Babel* (1992), *Mediodía* (1994), *Agradecidas señas* (1995) y *Tiempo desapacible* (1996). Es también autor de estudios y ensayos como *La leyenda de Juan Zuria* (1980), *El linaje de Aitor* (1987) y *El chimbo expiatorio* (1994, 1999). En 1997 recibió el Premio Espasa Hoy de ensayo por *El bucle melancólico*, que presenta un estudio sobre el nacionalismo vasco desde el siglo XIX hasta nuestros días. Su último libro, *El bosque originario* (Taurus, 2000), se distribuye estos días.

Para Azúa “las historias de las naciones son ficciones verosímiles, nunca verdades”

ca es la continuación de la guerra por otros medios. Subrayo lo de “otros medios” porque Herri Batasuna y ETA, que suelen echar mano de Foucault, no tienen en cuenta este matiz. A la hora de hacer política —es decir, de presionar, negociar o llegar a acuerdos— vale tanto un intelectual como un fontanero, en el dudoso caso de que un fontanero no tenga algo de intelectual.

Félix de Azúa: No tiene por qué

siones como quien suelta un ornitorrinco. Los intelectuales deben procurar no hacer el ornitorrinco.

¿Existe en la actualidad un pensamiento español, o es sólo una adaptación de lo que otros pensaron antes?

Jon Juaristi: Me parece una cuestión banal. Hoy, como en otras épocas, existen españoles que piensan y españoles que embis-

denominados Francia o España. Sin embargo, lo único identificable como “español” o “francés” de ese pensamiento es, en el mejor de los casos, que el primero quizás defienda las corridas de toros y el segundo el bidet.

¿Los implicados en el mundo de la cultura han abdicado de su responsabilidad por las presiones del mercado? ¿Cómo conviven hoy estos mundos y

con qué consecuencias? ¿El editor sólo busca que le cuadren las cuentas, y el escritor, vender lo más posible?

Jon Juaristi: ¿Hay un mundo cultural al margen del mercado? Quizás sí, pero no lo conozco. Me parece lógico que editores y escritores quieran ganar dinero. Me cae simpática la figura del pequeño

que suplementos, reseñas, incluso programas televisivos especializados suelen cumplir relativamente bien esa función. Por otra, el periodismo ha producido en los últimos tiempos muy buena literatura. Recuerdo que hace dos años sostuve una discusión sobre este asunto con una amiga, excelente poeta y crítica en lengua catalana, Marta Pessarrodona, que

fuera por unos medios de comunicación que la producen, la empaquetan y la etiquetan?

¿Cuál fue su reflexión, incluidos esperanzas, sorpresas y temores, en la noche del 12 de marzo pasado?

Jon Juaristi: Lo sorprendente es que, tal como la izquierda llevó

“¿Hay un mundo cultural al margen del mercado? Quizás sí, pero no lo conozco”, dice Juaristi

editor romántico, que a menudo suele ser escritor él mismo y que casi siempre es un buen lector, pero como escritor prefiero editoriales grandes y solventes, que pagan derechos de autor. Los escritores que afirman detestar el mercado son, por lo general, cínicos o incompetentes. O, lo que no es tan censurable, aficionados sin mayores pretensiones.

Félix de Azúa: En un mundo construido por y para la circulación de mercancías y en el que absolutamente todo es mercancía (los genes, la sangre, el sexo, Dios, la ciencia, la Patria, el ocio, etc.), lo único que nos orienta sobre el sentido del mundo es su mercado. La cultura es un mercado con productos mejores y peores, para muchos o para pocos, más o menos elegantes, para gente fina o cutre, caros o baratos, buenos o fraudulentos, de producción estatal o privada, y así sucesivamente. ¿Qué otra cosa van a ser?

La cultura española y su relación con los medios de comunicación: ¿Es de dependencia? ¿Cómo se condicionan? ¿Existen razones para la euforia sobre nuestros escritores o es sólo un espejismo?

Jon Juaristi: No me parece un fenómeno negativo la dependencia, cada vez más evidente, de la producción cultural respecto del periodismo, en su sentido más amplio. Por una parte, como lector, deseo estar bien informado, y creo

se resistía a conceder el estatuto de literato a un autor como Garton Ash (por entonces no se había publicado aún en España *El Expediente*). Creo que casos como el de Garton Ash, Michael Ignatieff, Richard Kapucinsky o, entre nosotros, el de Arcadi Espada, por ejemplo, demuestran que periodismo y literatura de calidad no están reñidos.

Me siento incapaz de responder de forma taxativa a la última pregunta. Leo poca novela (a mi edad, los gustos están ya muy marcados en ese terreno, y sólo frecuento las novelas de los pocos autores que siempre he admirado). He hecho algún nuevo descubrimiento en poesía y ensayo, y últimamente me he dado a la literatura memorialística, que, en España, pasa por un momento de esplendor.

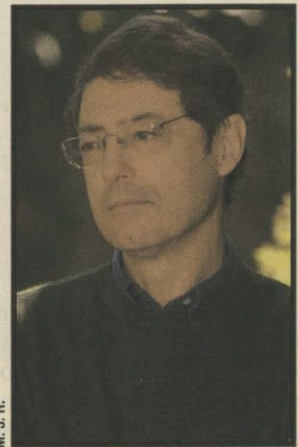
Félix de Azúa: No conozco nada “independiente de los medios de comunicación”. Incluso ETA monta su estrategia obedeciendo a las condiciones de la TV y de la Prensa. ¿Cómo podría existir una “cultura española” si no

Azúa: “Sólo se escucha a los intelectuales allí en donde el silencio de los responsables cívicos es ensordecedor. Eso puede inducir a creer que son influyentes, lo cual es equívoco”

adelante su campaña, el PP no consiguiera más votos. Temores, ninguno. El PP es un conglomerado de conservadores y liberales con probada solvencia democrática. Me da igual que condenen o dejen de condenar el levantamiento militar de 1936. A estas alturas de curso, subordinar la credibilidad democrática de un partido con diez millones de votos a la opinión de sus dirigentes sobre las causas de una gresca lejana en la que ninguno de ellos participó me parece un desatino y una muestra de mala fe. Personalmente, estoy hasta la peineta de la obsesión de nuestros “progres” por la corrección política.

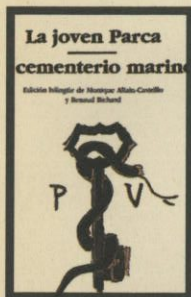
Esperanzas, muchas: Esperanza Aguirre, para empezar. Me agradecería que el PSOE saliera de una vez del carajal felipista y que Jaime Mayor Oreja presidiera el próximo gobierno vasco. Se lo merece.

Félix de Azúa: Si mal no recuerdo, el 12 de marzo fueron las últimas elecciones generales. Yo las seguí en casa de Cristina y Federico. Éramos unos veinte, de esos que suelen denominarse “votantes de la izquierda”. La noche fue agradable por la compañía y deprimente por la pantalla del televisor, pero al día siguiente todo el mundo estaba más aliviado. El comentario general, sobre todo entre los de extrema izquierda, era: “a ver si así se enteran de una vez”. De momento me parece que siguen sin enterarse. Mi mayor esperanza para los próximos años creo que se llama “Tarjeta de oro de la tercera edad”.



M. J. R.

Poeta, novelista y ensayista, Félix de Azúa nace en Barcelona en 1944. Entre sus poemarios destacan *Cepo para nutria* (1968), *El velo en el rostro de Agamenón* (1970), *Lengua de cal* (1972), *Pasar y siete canciones* (1977) y *Farra* (1983). Incluido en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* por Castellet, ha reunido su poesía completa en *Poesía (1968-1989)*. Su narrativa, que ofrece una visión irónica y desolada del hombre actual, incluye *Las lecciones de Jena* (1972), *Las lecciones suspendidas* (1978), *Última lección* (1981), *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad* (1986), *Diario de un hombre humillado* (1987), galardonada con el premio Herralde, *Cambio de bandera* (1991) y *Demasiadas preguntas* (1994). *Momentos decisivos* (Anagrama, 2000) es su última obra.



LA JOVEN PARCA

Paul Valéry
Ed. M. Allain y R. Richard
Cátedra
249 páginas, 1.100 ptas.

En 1995, Monique Allain-Castrillo publicó un fundamental estudio sobre las relaciones entre Valéry y el mundo hispánico. De que esas relaciones fueron, y siguen siendo, provechosas da cuenta el apéndice a esta edición en el que se recogen más de cuarenta versiones, al castellano y al catalán, de una estrofa de *El cementerio marino*, desde la inicial de Guillén hasta las inéditas de Álvarez Ortega y Amparo Amorós. Valéry, maestro de los poetas puros en los años veinte, ha seguido fascinando a quienes conciben la poesía "como una pasión de la inteligencia". Más que por las traducciones de Renaud Richard, que a ratos suenan demasiado literarias para resultar poéticas, este libro vale por el material complementario que las acompaña. A *La joven parca*, "femenino y nocturno", en opinión del traductor, se contraponen *El cementerio marino*, un poema "solar y masculino", que Guillén dejó para siempre resonando en la memoria de los lectores españoles. **J. L. García Martín**



RELATOS DE LOS MARES...

Jack London
Trad. Carmen Criado
Alianza
172 páginas, 750 ptas.

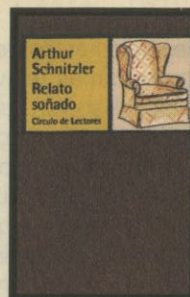
Probablemente sea Jack London el autor norteamericano que más relatos breves ha escrito de toda la historia literaria de aquel país, aunque tal vez sea también el autor más prolífico. En el volumen que ahora se acaba de publicar en edición de bolsillo, *Relatos de los mares del sur*, podemos apreciar toda la frescura al tiempo que intensidad narrativa de London, uno de los autores más importantes del naturalismo norteamericano. Aquí London abandona las frías y duras tierras de Alaska y nos sumerge en un mundo mucho más sensual y complaciente en el que el occidental resulta ser un verdadero extraño. El fundamento de estos relatos se encuentra en el viaje que el autor llevó a cabo a comienzo de siglo por las islas de la Polinesia. Un viaje parecido al de Melville y en verdad que sus historias, sus aventuras, parecen rememorar aquéllas del mismísimo autor de *Moby Dick*. **J. A. Gurpegui**



DE PROFUNDIS

Oscar Wilde
Trad. M^a Luisa Balseiro
Siruela
128 págs., 750 pesetas

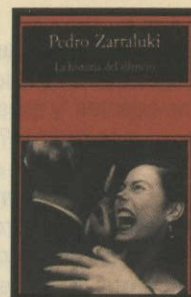
Esta nueva traducción que de uno de los textos testimoniales más bellos de la historia de la literatura ha realizado M^a Luisa Balseiro viene a sumarse a la ya clásica versión del poeta mexicano J. Emilio Pacheco, prácticamente inencontrable. Escrito durante los años que Wilde pasó en la cárcel de Reading, *De profundis* no es sólo un desgarrado testimonio de cómo el dolor puede metamorfosear el alma humana, sino también el ajuste de cuentas de Wilde con la causa de todas sus desdichas: su amante Lord Alfred Douglas, "Bosie", de quien esta larga carta es del todo inseparable. Los detalles de su relación, el descenso a los infiernos del gran escritor irlandés y las consecuencias de ambas cosas son en ella tan protagonistas como el tono doliente en el que están narradas. Nada, sin embargo, resume mejor su contenido que esta frase de Wilde: "El vicio supremo es la superficialidad. Todo lo que se comprende está bien". **C. Santos**



RELATO SOÑADO

Arthur Schnitzler
Trad. Miguel Sáenz
Círculo de lectores
167 páginas, 1.400 ptas

Círculo de Lectores acaba de inaugurar una colección de bolsillo en la que cada dos meses se ofrecen dos títulos; en esta ocasión, y tras *El libro de arena* de Borges y *Desayuno en Tiffany's* de Capote, seleccionan *Relato soñado* de Arthur Schnitzler y *Las palabras de la noche*, de Natalia Ginzburg, traducido por Andrés Trapiello. Del primero apareció hace unos meses una nueva edición en Sirmio, aprovechando el impacto de la última película de Kubrick, que se basaba en este perturbador relato de amores, deseo y traición. Sin embargo, la novela de Schnitzler demuestra cómo, a veces, una palabra tiene más fuerza que mil imágenes, ya que su novela resulta más sugerente e inquietante que cualquier película. En cuanto a la de Ginzburg, Círculo recupera la exquisita edición de Trapiello para la añorada Trieste. Ambos son imprescindibles, además, por su calidad y belleza literaria, estética y formal. **M. Grau**



LA HISTORIA DEL SILENCIO

Pedro Zarraluqui
Colección Compactos
Anagrama
202 páginas, 950 ptas.

Coincidiendo con la publicación de la última —y soberbia— novela de Zarraluqui, *Para amantes y ladrones*, su editor ha incorporado a su colección de bolsillo la anterior entrega del autor, *La historia del silencio* (Premio Herralde 1994). En ella, Zarraluqui hace alarde de sus cada vez más depuradas armas narrativas: sutil sentido del humor, delicadeza, ternura, a la vez que un sobrio manejo del estilo. La historia se urde a partir de la investigación llevada a cabo por Zarraluqui acerca de la incomunicación, y se vertebra a través de un grupo de personajes cuyo lei motiv principal es, precisamente, lo que callan. La trama se detiene en meandros que homenajean al cuento literario sin dejar de avanzar hacia un desenlace que reparte suertes en pocos segundos "¿Es el silencio (...) un anuncio fugaz del fin de todas las cosas?", se pregunta uno de los personajes. El lector averiguará cuánto tiene que ver esta pregunta con el desenlace de la historia, y qué gratificante es leer a Pedro Zarraluqui. **C. S.**

LA PENÍNSULA METAFÍSICA

FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR

Biblioteca Nueva. Madrid, 1999. 411 páginas, 3.750 pesetas

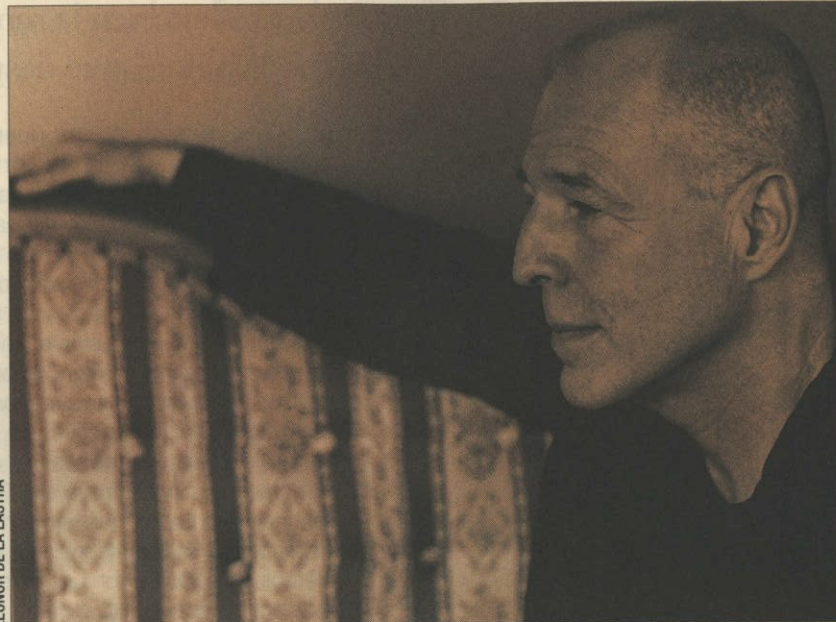
El título de este libro es una definición de la España contrarreformista, que va de 1580 a 1680 aproximadamente. Sin embargo, más que consideraciones de lugar y tiempo, su autor quiere examinar los campos de fuerza que entonces se generan, manifestándose en especies alegórico-simbólicas de perfil inconfundible. El resultado es una propuesta, "combativa, no desdeñosa", de interpretación de esa época, frente a otras que corren como canónicas. Lo original del libro, frente a no pocas cuestiones de fondo, está en la estructuración de los materiales y en el tono expositivo, en que el autor reconoce haber incurrido en algún "exceso dialéctico". En cualquier caso, estamos ante una prosa ensayística connotativa y plurisémica, sembrada de acuñaciones brillantes, en que los hallazgos de pensamiento se reformulan una y otra vez en busca de su forma definitiva.

El investigador parte de la idea de que nuestro siglo barroco descansa en una visión del mundo de signo católico que interpreta la historia desde perspectivas providencialistas, sintiéndose dueño de un código ético y dogmático de probada eficacia salvífica. Lo importante es percatarse de que ese mensaje filosófico-teológico acaba cuajando en un sistema coherente de cifras o "representaciones" —modos convencionalizados de encarnar los arcanos del mundo—, que estructuran una deslumbrante "ilusión" de sabiduría. Desde ese punto de vista, al esfuerzo de la Contrarreforma por "representar" su pensamiento convirtiendo en signo todo lo creado, debe corresponder un empeño no menos atento por "descifrar" esos signos, que sólo son operativos para quien sabe entenderlos.

Teniendo siempre presentes estos presupuestos, el investigador interpreta la crisis de la España del Antiguo Régimen, sus modos de simbolizar y alegorizar la naturaleza, la trascendencia de la soledad eremítica, la visión ba-

rruca del libro, la teoría del placer como eros místico, la alteridad femenina en el espacio plástico y literario de la edad moderna, la teatralidad somática del predicador del XVII, el alcance de sus celebraciones festivas, la presencia de lo lúdico en las académicas, etc. de esa manera, F. R. de la Flor desvela un complejo sistema de simbolizaciones y alegorizaciones, que va desde los aspectos más epifánicos del vivir de la época a sus signos más aparentemente banales —el retirado, la mujer barbuda o la calavera—. Así pone de manifiesto un "imaginario" barroco —el primer término es sustantivo— que se erige en "capital simbólico", "estrategia alegórica", "artefacto retórico" o "legado de fecunda ambigüedad", definiendo a su propia época e iluminando aspectos importantes de la nuestra.

Estamos, como se ve, ante un libro multidisciplinar, que amalgama conocimientos literarios, artísticos y filosófico-teológicos. Libro que impone un ritmo de lectura pausado, meditativo y crítico. Aquilatar el pensamiento del investigador es tarea a veces ardua, pues su línea expositiva pocas veces transita senderos convencionales. Por eso nos asaltan a cada paso puntos de vista sorprendentes, que cuestionan con sugestivos argumentos convenciones divulgadas y errores celebrados. Pensemos, por ejemplo, en lo relativo al "revival" moderno del Barroco, la visión de la Contrarreforma como gran maquinaria para dar sentido al mundo, su desilusión ante la *vanitas*, la poeticidad de su pensamiento, su






LEONOR DE LA LASTRA

Para una visión integral de la Contrarreforma española y su encarnación barroca recomiendo los libros dedicados al tema por D. Alonso, E. Orozco, F. Lázaro Carreter, etc.: son títulos bien conocidos de todos. Véanse también las agudísimas observaciones, tan olvidadas, de E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, 1964. Para una visión comparativa y más global, O. H. Green, *España y la tradición occidental*, t. IV, Madrid, 1969. Sigue siendo muy ilustradora la miscelánea de H. Hatfeld *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1966. Como amplio tapiz hermenéutico, J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.

concepción del hombre como animal semiótico, etc.

Hay en el libro aspectos de detalle que parecen desmentir los hechos, como el que defiende que el Barroco sólo pone gustosamente en cifra los objetos naturales, contra lo que hacen Picinelli, P. Valeriano y A. Kircher en libros muy aprovechados en la España de la época. Terminemos destacando la idea del investigador sobre el enfoque del pecado como ceguera ante el valor simbólico de las cosas, porque como advierte san Pablo, lo invisible de Dios se deja ver a la inteligencia a través de sus obras, por lo que quienes no saben percibir el valor signífico de éstas cometen un pecado inexcusable, al ignorar la teodicea que Dios mismo ha escrito en el libro de lo creado

Cristóbal CUEVAS

	<p>VIKRAM SETH</p> <p><i>Una música constante</i></p> <p>Por el autor de "Un buen partido"</p>	<p>SOLEDAD PUÉRTOLAS</p> <p><i>Adiós a las novias</i></p> <p>Un deslumbrante libro de relatos</p>	
 <p>ANAGRAMA</p>			

EL EJÉRCITO DE FLANDES

GEOFFREY PARKER

Alianza. Madrid, 2000. 366 páginas, 2.900 pesetas

Este libro de Geoffrey Parker refleja bien la reorientación del género en lo que se llamó "Nueva Historia Militar", que desplazó los enfoques convencionales por otros centrados en la dimensión social de los ejércitos y los aspectos psicosociales de los combatientes



Parker analiza las razones logísticas de los éxitos y del fracaso final de la España de los Austrias en su guerra con los Países Bajos. En la imagen, Carlos V pasa revista a las tropas (tapiz sobre un dibujo de J. C. Vermeyen)

No es dudoso que la guerra constituye una de las constantes más sobresalientes del pasado de las sociedades europeas. Sin embargo, quienes se forman en las facultades de Historia para dedicarse al estudio de ese pasado no reciben ninguna formación específica para ocuparse de esa compleja parcela, ni quienes se ocupan profesionalmente del cultivo de la historia suelen hacer de ella una de sus preocupaciones relevantes. Por razones que tienen que ver con el desarrollo de la historiografía en los últimos cien años y con una extendida actitud social antibelicista y recelosa ante todo lo castrense, la historia militar se ha visto relegada a especialidad muy minoritaria y habitualmente cultivada por los mismos profesionales de la milicia. No es frecuente que se escriban tesis doctorales sobre esa materia ni son muchos ni muy leídos los libros que de ella se ocupan. Hay, desde luego, excepciones y una de las más notables viene siendo desde su primera aparición inglesa en 1972 y española en 1976 *El ejército de Flandes y el Camino Español*, no sin razón tantas veces reeditado.

Gestado a finales de la década de 1960, *El ejército de Flandes* refleja bien la revitalización y reorientación del género en lo que se llamó "Nueva Historia Militar", que desplazó los asuntos y enfoques convencionales por otros centrados en la dimensión social de los ejércitos, los aspectos psicosociales del comportamiento de los combatientes o los cambios estructurales derivados de las innovaciones en la tecnología del armamento y las doctrinas estratégicas. Además de las dos guerras mundiales o las napoleónicas, los largos conflictos armados de los siglos XVI y XVII atrajeron la atención de estos nuevos historiadores militares y pocos como Geoffrey Parker han sabido hallar en ellos un objeto de tanto interés historiográfico. Explí-

citamente influido por la guerra de Vietnam que entonces se libraba, Parker se planteó el análisis de las razones logísticas de los éxitos y del fracaso final de la España de los Austrias —una gran potencia— en su incabable guerra con un enemigo aparentemente menos dotado de recursos y posibilidades, los rebeldes de los Países Bajos. Dentro de ese asunto general, cobraría especial relevancia el estudio de la peculiar "ruta Ho-Chi-Min" por la que el ejército estacionado en Holanda se abastecía y renovaba desde Italia sus efectivos humanos.

Atravesando territorios bajo soberanía del rey Católico o de neutralidad asegurada por una delicada red de tratados, el Camino Español discurría entre Lombardía y Holanda por Piamonte, Saboya, el Franco Condado y Lorena, o bien por los cantones suizos, miles de Kilómetros que masas de miles de soldados, con sus impedimentas y acompañantes, recorrían en unos cuarenta y cinco días, según la época del año. El tratado de Lyon, en 1601, dio a una Francia recuperada de sus guerras internas posibilidad de interferir esa crucial vía mi-

Geoffrey Parker nació en Nottingham (Reino Unido) en 1943. Doctorado por la Universidad de Cambridge, enseñó en la misma Historia Moderna de España entre los años 1968 y 1972. A partir de este último año ingresó como profesor en la Universidad de Saint Andrews (Escocia). Miembro de la Royal History Society of London, es especialista en Historia Moderna Española, más concretamente en el reinado de Felipe II. Es autor, entre otras obras, de *Felipe II, La Guerra de los Treinta años* o *Europa en crisis: 1598-1648*

litar, por lo que ganó en interés estratégico el ramal más oriental que atravesaba los Grisones. El declive del poderío militar de los Austrias españoles acabaría por hacer impracticable el camino ya entrada la década de 1620, y convirtió el paso de la Valtellina en un punto vital del sistema estratégico del imperio español. Mientras estuvo controlado el camino supuso todo un alarde de organización logística, capaz de responder de forma eficaz y con un gasto moderado al reto que en el mundo preindustrial fue la distancia.

Además de exponer lo que cabría llamar el funcionamiento del Camino español, Parker se ocupa de otros dos aspectos relevantes. Por un lado la composición, hábitos y peculiaridades de quienes lo recorrían, el ejército español en sus diferentes estamentos. Unas tropas por lo común mal equipadas, pagadas mal y tarde y proclives por ello a la insubordinación y el motín, pero que demostraron particular eficacia en el tipo de combate de asaltos y escaramuzas que caracterizó a la guerra de Flandes. El otro gran asunto es la explicación de la incapacidad de ese ejército para alcanzar la victoria. Los argumentos para ello van desde el agotamiento de los recursos económicos extraídos de Castilla a las dificultades con la que los ejércitos modernos asumieron las consecuencias derivadas de la "revolución militar" del Renacimiento: infantería masiva frente a caballería y fortificaciones que hicieron de los asedios operaciones bélicas largas y complejas. Además, y quizá sobre todo, una concepción de la guerra que excluía otra alternativa que la victoria. Todo ello sería base de una sociedad especial y diferenciada, la militar, y un modo particular de entender el mundo que Parker ayuda a conocer de modo tal que hace de su libro, literalmente, un clásico.

Demetrio CASTRO

LA IMPORTANCIA DEL DEMONIO

JOSÉ BERGAMÍN

Prólogo de Gonzalo Penalva Candela. Siruela. Madrid, 2000. 109 páginas, 1.250 pesetas

En el 27 —como en casi todas las agrupaciones arbitrarias, artificiales y artificiosas— hay varios tipos de poetas: los que están sin forzar las cosas; los que lo están a base de forzarlas; los que no tienen su sitio en ella; y los que no lo quieren ni tener. Prados, en su carta a Gerardo Diego, es el ejemplo máximo de poeta que no lo quiere ni tener. Hinojosa y Altolaguirre son dos ejemplos de quienes todavía no lo han tenido. Gerardo —que diseñó los rasgos de su generación al inventársela y definir lo que sería y es aún su canon— y Bergamín —que tanto colaboró a difundirla— son, junto a Dámaso, ejemplo de otra cosa: Gerardo, de quien no acaba del todo de entrar; y Bergamín, de quien todavía no ha entrado. Caso muy distinto es el de Dámaso, su supuesto teorizador, que no se sabe muy bien en condición de qué está en el 27; y los de Salinas y Guillén, que, más que a esta generación, pertenecen, por talante y edad, a la del 14. Luego están los que se dejan llevar (Alberti, Lorca y Aleixandre) y los que, como Cernuda, se independizan o sublevan. Y, junto a ellos, los que ni se dejan llevar ni quieren salir porque su puesto allí no está muy claro. Entre estos últimos se encuentra Bergamín, aunque tampoco muy del todo: aparece en la foto del famoso acto sevillano que constituye la partida de nacimiento de su generación; colabora en el diseño de su lanzamiento; escribe en sus revistas y hace que los del 27 escriban en las que funda él; publica libros de casi todos ellos... y, sin embargo, su nombre no acaba de instaurarse dentro de la nómina poética de su generación.

Todavía hoy, pese a su impresionante protagonismo político y poético, Bergamín parece un transeúnte, un huésped, un acólito. La crítica más rigurosa no lo ha dejado de indicar: Gonzalo Penalva fue el primero en señalarlo en un libro, de 1985, que hacía alusión a lo que Bergamín entonces parecía: un fantasma; un año después, Nigel Den-

Todavía hoy, pese a su impresionante protagonismo político y poético, Bergamín parece un transeúnte, un huésped, un acólito. Salinas dijo de él

que se lo jugaba todo, y parece que sí, pero para perder, porque, debiéndosele tanto, casi nadie se lo ha pagado todavía. Lo que se debe a Bergamín es mucho y, sobre todo, esto: haber sido el primero en señalar el influjo de la prosa de Ramón en la lengua poética del 27; y el haber publicado, en *Cruz y Raya*, el artículo de A. Marichalar sobre el panteísmo, que tanto ilumina la comprensión del primer Aleixandre; el de Landsberg, sobre Unamuno; "Plantamiento de un interrogante metafísico" de Heidegger, en traducción de Zubiri; las versiones de Hölderlin hechas por Gebser y Cernuda; y "La revolución del hombre" de Maravall, que tan importantes son para entender el horizonte intelectual en que se forma la "generación del 36".

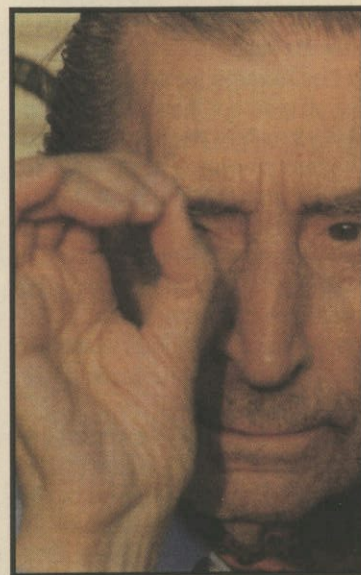
La importancia del demonio —y *La decadencia del analfabetismo*, que es el otro ensayo que lo conforma— se editó en 1961, se reeditó en 1974, y tiene íntima relación con la poesía de Bergamín. Los dos textos participan de esa logomaquia de raíz unamuniana en la que suele moverse la prosa aforística de su

autor; contienen más frases que ideas y éstas oscilan entre el entimema, el epiquerema, el salto en el aire y la falsa ecuación. La brillantez del estilo suple muchas veces la ausencia de pensamiento.

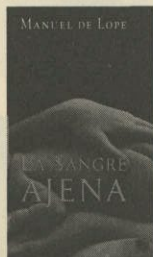
La decadencia del analfabetismo coincide con un texto de Paz en el que éste critica la poética del grupo de "Contemporáneos". Como Paz, también Bergamín censura la literaturización de la poesía; defiende el sentido infantil del juego entendido como estado de gracia y expone lo que llama el *pensar analfabeto*, para cuya descripción se apoya en su propia teoría sobre el lenguaje popular andaluz y en la *Docta Ignorancia* de Cusa; lo adreza con citas de G. Bruno, Carlyle y San Pablo y lo ejemplifica en las *figuraciones* del teatro popular. Para Bergamín "la poesía es siempre de los hombres de fe: nunca de los hombres de letras". No le falta razón, pero su Herder de bolsillo y su romanticismo alemán más oído que visto relativizan no poco de lo mucho que dice. *La importancia del demonio* parte del error de traducir mal *daimon* del griego. Lo que no le impide escribir un texto lírico brillante, que va engarzando diferentes propuestas y las lanza con una sostenida maestría que desarma al lector y que, si no es muy cauto, lo convence. El prólogo de Penalva explica la arquitectura y contexto de estos ensayos que unen al placer de la belleza de su estilo la originalidad de la heterodoxia cristiana de la que siempre hizo gala su creador.

Jaime SILES

que se lo jugaba todo, y parece que sí, pero para perder, porque, debiéndosele tanto, casi nadie se lo ha pagado todavía



La brillantez del estilo suple muchas veces la ausencia de pensamiento y, cuando parece que Bergamín va a caer en el abismo que hay entre sus puentes de lenguaje, abre el paracaídas metafísico de la religión



MANUEL DE LOPE - LA SANGRE AJENA

«Una espléndida novela, audaz en su indagación del conocimiento de la verdad.»

Ángel Basanta, *El Cultural*

arete LOS IMPRESCINDIBLES

EDUARDO PUNSET

"NUESTRA CULTURA ES DOGMÁTICA Y FANFARRONA"

Pregunta: ¿Cómo sobrevive Eduardo Punset en el siglo XXI?

Respuesta: Sabiendo que hemos llegado en el último minuto del inmenso tiempo cósmico. Comportándome como un extranjero que pregunta por el nombre de las calles que él no ha construido.

P: Le sorprende "que algunos literatos sigan emperados en que Internet no va con ellos". ¿En qué han cambiado las nuevas tecnologías la creación literaria?

R: Los literatos tienen por primera vez un gran competidor. La tecnología y la ciencia dan respuestas mucho más precisas y pertinentes sobre los grandes interrogantes de nuestro tiempo.

P: ¿Y el arte en general?

R: Sigue siendo la única vía para matizar y expresar sentimientos. Como siempre. El lenguaje es binario y solo alcanza para decir: "hola, ¿qué tal?"

P: Para Greenaway es importante que los grandes creadores utilicen la tecnología sin ser esclavos de ella. ¿Dónde empieza la esclavitud?

R: La esclavitud no empieza. Ocurre que no termina hasta que aflora el cambio cultural.

P: "Lo único relevante es el aquí y ahora". ¿Cómo se libera de la urgencia del futuro?

R: Aceptando —como Heisenberg— que es imprevisible. Apostando por la diversidad. Pero esto requiere mucha tolerancia.

P: Improvise, como en su programa, un titular para el día después de las próximas elecciones...

R: "Los triunfos de la terapia génica baten los máximos de audiencia a pesar de las elecciones".

P: ¿Llegará el día en que se cierre la última librería no virtual?

R: Llegará el día en que hablemos de los libros no virtuales como ahora hablamos de la escritura cuneiforme sobre tablillas de barro del 3000 a.C.

P: ¿Qué consejo le daría a Aznar para que sobreviviese en el siglo XXI?

R: Si eres el primero de la clase y de tu oficio, no necesitas consejos, quiere decir que tus genes tienen

En su discurso, los fotones, homínidos y antrópodos entran y salen sin hacer ruido. Es Eduardo Punset, ex ministro, abogado, profesor universitario y, además, presentador de "Redes", un programa en el que la ecología y la cosmología sustituyen a las folclóricas y modelos. En su *Manual para sobrevivir en el siglo XXI* (G. Gutenberg) ofrece "una brújula para orientarse en el tercer milenio".

las respuestas para sobrevivir en este entorno. Otra cosa sería si el entorno cambia radicalmente.

P: ¿Y a un enemigo de las nuevas tecnologías?

R: Que es más fácil cambiar de tecnología que de mentalidad.

P: En lo que usted llama "sociedad del conocimiento", ¿somos más sabios o estamos más indefensos, más inseguros?

R: Somos más sabios pero la gente torpe en la sociedad del conocimiento puede hacer más daño.

P: ¿Por qué personajes como Raimon Panikkar o Stephen Jay Gould están desterrados de los horarios de mayor audiencia?

R: Probablemente porque la libertad campa mejor al final del día, cuando llega la noche.

P: ¿Cree que el público mayoritario no está preparado?

R: Está preparado. Pero la divulgación científica es compleja porque la ciencia es la antítesis del sentido común y porque faltan comunicadores que sepan. Sólo lo que se sabe se puede expresar.

P: Recalca que en la actualidad hay un "desencanto, o huida de lo público". ¿A qué se debe?

R: Lo público simboliza la antítesis de las nuevas demandas: la miseria del trabajo fijo frente a las ganas de cambiar, lo genérico frente a lo concreto, la corrupción frente a la



transparencia, los intereses gremiales o colectivos frente a los individuales, el pasado o el futuro frente al aquí y ahora.

P: ¿Comparte la tendencia de la sociedad a "desistir de transformar el mundo y ocuparse de uno mismo"?

R: Nuestros antepasados eran unos simios particularmente sociales. Y lo seguimos siendo. Lo que ocurre es que sólo nos enseñaron a transformar —mal— el mundo. Y la ciencia nos va a permitir por primera vez ocuparse de uno mismo.

P: ¿Es la sociedad tecnológica ne-

cesariamente deshumanizada?

R: La tecnología no es más que conocimiento acumulado, y ése es un rasgo eminentemente humano, aunque no exclusivo de la especie, como se cree a menudo. Queda por descifrar la respuesta a la pregunta que Gerard O'Neil hacía a sus alumnos: ¿es la Tierra el lugar adecuado para recepcionar una civilización tecnológica? Falta poco para saberlo.

P: ¿Por qué la sociedad española sigue viviendo, en general, de espaldas a la ciencia?

R: Nuestra cultura heredada es dogmática y fanfarrona. Nuestras clases dirigentes decidían quién tenía razón echando un pulso. La ciencia, en cambio, condiciona la existencia de Dios a la experimentación y la prueba.

P: ¿Y los gobiernos?

R: Los gobiernos sólo se han especializado en gestionar subvenciones animales. Dentro de cien años, en cambio, gestionarán la investigación básica, el cambio climático, los recursos planetarios y espaciales; es decir, los problemas que superen el ámbito de una corta vida biológica.

P: La ciencia del siglo XXI, ¿será ética?

R: La ciencia abordará dominios que hasta ahora estaban reservados a Dios. Es muy difícil que lo haga peor.

P: ¿Qué límites debe tener, a su juicio, el proyecto genoma?

R: Ninguno, salvo el código penal.


P: ¿Quién debe establecerlos?

R: Nadie; sobre todo ningún Tribunal especial. Ya hay demasiados.

P: "En épocas de cambio, la mejor manera de sobrevivir genéticamente es cambiando". ¿En qué ha cambiado usted?

R: No temo las amenazas grandes, y por ello estoy más reconciliado con las cosas pequeñas y me sigue quemando la obsesión —como el sol quema hidrógeno— de saber qué pasa, realmente, ahí afuera.

Natalia GAMERO



RETROSPECTIVA DE GARY
HUME EN "LA CAIXA"

FALSA ABSTRACCIÓN

*Mundo fucsia de
ángeles, 1999. Obra
de Hume que se expone
en la Fundación
"la Caixa" de Barcelona*

ARTE

Ettore Spalletti, estancias de pureza²⁶⁻²⁷ Man Ray y Meret
Oppenheim²⁹ Generación 2000³¹ Carlos V, las armas y las letras³³
Gary Hume, juegos y ambigüedad³⁴⁻³⁵ Philip Taaffe³⁶ "Guernica",
de Picasso, por Juan Antonio Ramírez³⁸⁻³⁹ Subastas⁴⁰

ETTORE SPALLETTI

En muy pocas ocasiones le será dado contemplar al visitante de una exposición tanto como aquí se le da a ver sin apenas proporcionarle objetos en los que detener la mirada. Cuando recorra las salas de los dos pisos de la sede madrileña de la Fundación "la Caixa" verá, en el primero, que su espacio de mayores dimensiones tiene el suelo completamente cubierto de pigmento de color azul celeste, que no puede entrar allí ni pisarlo y, sin embargo, no puede sustraerse a la atracción que provoca ni puede tampoco eludir la persecución de ese teñido azul en su pálido reflejo sobre las paredes.

En la sala central se eleva una columna o, mejor, una falsa columna, pues su fuste no alcanza el techo ni sostiene entablamento alguno, de un nocturno color negro, cuya planta reúne todas las líneas geométricas posibles: la recta, la curva, la inclinada, que se añaden a la horizontal y la vertical que le son propias. A su lado, dos grandes rectángulos, del color rosado de las carnaciones de Rafael, se abren por el centro en una hendidura que se diría de Fontana, pero sin maniobra alguna de la mano, y dispersan sus bordes laterales, sugiriendo un marco inexistente, mediante un trampantojo hecho sólo con líneas doradas.

En la habitación adjunta, se ha construido un panel inclinado sobre el que el artista ha fijado un dibujo de figuras geométricas monocromas en gris que presentan la consistencia del fresco. En el piso superior una sala aparece casi totalmente ocupada por un cubo, también azul celeste, de inmensas dimensiones. Si abajo no se puede andar sobre la pieza, arriba, para hacerlo, hay que pegarse a la pared y respirar el color. En la habitación inmediata tres rectángulos grises reposan casi sobre el suelo de cada muro. Su borde superior es, también, azul celeste (y su base, en palabras del propio artista, óleo blanco recién extraído del tubo). En el último recinto, un disco negro y una figura cónica, que contiene agua.

Prolija descripción a la que me he entregado en virtud de dos ra-

zones. La primera es que lo que hay en la obra de Ettore Spalletti (Cappelle sul Tavo, Pescara, 1940) es precisamente esa simplicidad formal que las palabras traducen y, a la vez –menos es más– debe uno introducir en esos términos lo que esa aparente simplicidad provoca en el espectador. No hay posibilidad alguna de indiferencia. Uno se sumerge en las estancias –quizás sea ésta la palabra que mejor

No hay posibilidad de indiferencia. Uno se sumerge en las estancias de Spalletti como quien asciende por una atmósfera impoluta y fresca

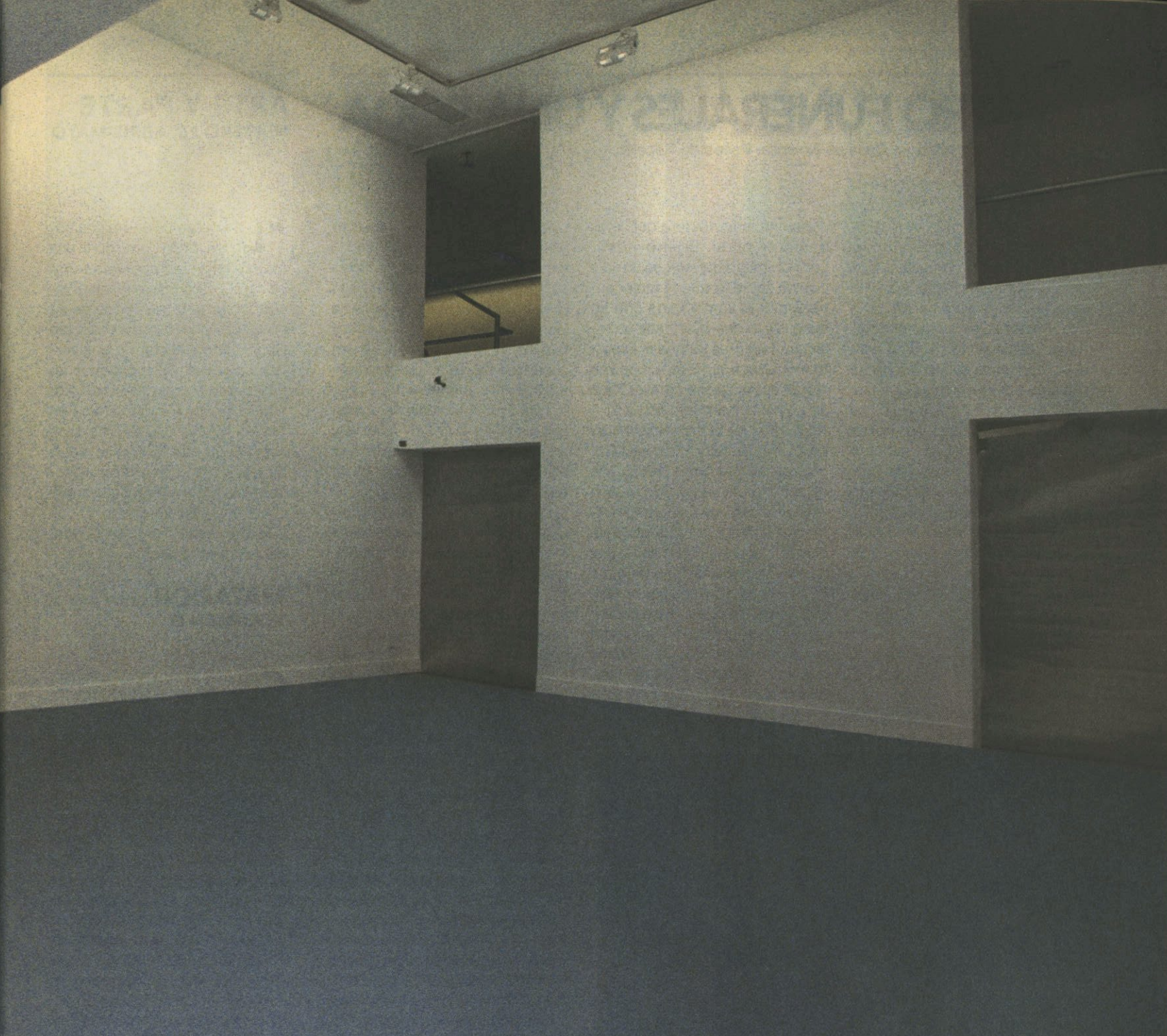
les corresponde, por su elegancia y, también, por sus reminiscencias renacentistas– de Spalletti como quien asciende por una atmósfera impoluta y fresca. El artista mismo ha declarado exhaustivamente su voluntad de crear aposentos en los que permanecer mejor, en los que no sienta uno ganas de marcharse o de salir.

No es ésta, sin embargo, una permanencia sustentada única-

ESTANCIAS DE PUREZA

Ettore Spalletti. Lugares de permanencia. Fundación "la Caixa". Serrano, 60. Madrid. Hasta el 4 de junio

MERCEDES RODRÍGUEZ



Instalación de Ettore Spaletti en una de las salas de la Fundación "la Caixa" de Madrid

mente en la capacidad estética del artista italiano, sino que, en su entronque simbólico con algunos de los elementos constitutivos de la personalidad y el carácter humanos, sus aposentos –en palabras de Aurora García, comisaria de la muestra– “no han renunciado en absoluto a la condición taumática que ha atravesado desde siempre lo más granado del arte”. No en vano fue el elegido, en 1996,

para montar, muebles incluidos, la *Salle de départ* (los nuevos velatorios) del tanatorio del hospital de Garches, en Francia. “Ahora todo parece más hermoso, incluso los muertos, y esto ayuda a todos, sobre todo a los familiares, a vivir”, valoraba uno de los enfermeros.

Sus influencias provienen, según confesión propia, del mundo renacentista italiano, mientras de-

niega, no se muy bien por qué, y sin que me convenzan tampoco los argumentos esgrimidos por Aurora García y Giacinto Pietrantonio, su filiación con el minimalismo –para ella, porque se aleja de los objetos pretendidamente autorreferenciales propios del movimiento, para él, porque la geometría queda contrarrestada por lo polvoriento de sus superficies–, su influjo en España al-

canza a artistas como José Herrera o Rosa Brun, y no puedo dejar de emparentarlo, también, con el norteamericano James Turrell, cuyos pigmentos provienen de la luz y, más alejadamente, con algunos de los ambientes de Kazuo Katase, como el que ahora mismo expone en la galería Helga de Alvear.

Mariano NAVARRO

CUATRO FUNERALES Y UNA BODA

El enigma de lo cotidiano. Casa de América. Paseo de Recoletos, 2. Madrid. Hasta el 11 de junio

La vida atormentada de los objetos y del propio cuerpo como objeto, las cosas como vestigios de una existencia maltratada. No lo cotidiano simplemente, sino ese momento en que lo cotidiano se vuelve siniestro. Bajo este signo común ha convocado Rosa Olivares a cinco mujeres artistas, una española y cuatro de Iberoamérica. Todas las piezas de la exposición (acaso excepto una) comparten una cierta tendencia al melodrama, pero la calidad es sostenida, a veces excelente. El vídeo de Priscilla Monge (San José de Costa Rica, 1968) *Cómo (des)vestirse* es la proyección invertida de un striptease, más lírico que provocativo, en unos fotogramas muy pictorialistas. Entre los fragmentos del cuerpo que se (des)viste, aparece una caja de música y se escucha su melodía nostálgica, que

consume la atmósfera deliberadamente cursi. El otro vídeo, *Lección de maquillaje*, es un sarcasmo sobre lo que la mujer espera que el varón haga con su cuerpo y lo que éste hace en realidad. Mientras vemos al experto maquillar a la modelo, nos van inquietando ciertos detalles, que anticipan el resultado atroz.

Lo mejor de la exposición, a mi juicio, son las fotografías de Milagros de la Torre (Lima, 1965). Las de la serie *Últimas cosas* reúnen ciertos accesorios de hospital formando un imponente tríptico de acento fúnebre. La otra serie, *Los pasos perdidos*, exhibe pruebas periciales de procesos por homicidio: una falda, una camisa ensangrentada, el cinturón usado para estrangular a un detenido, objetos que, con su aureola de claridad contra el fondo oscuro, cobran el aire de apariciones. Su retórica tr-

culenta podría vincularse con el culbrón latino, pero también con la teatralidad de Boltanski. La presentación monumental del objeto domina aún en la obra de Silvia Gruner (México, D.F., 1959); en sus fotografías de los mangos de una cubertería de plata con ornamentos clásicos, aumentados a gran escala. Son la herencia de una familiar muerta, parte del ajuar que las mujeres reciben o recibían, emblemas de una tradición que se ha quedado fuera de juego.

Más rebuscados, menos eficaces me parecen los *assemblages* alegóricos de Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964). *Meat a la Tunay* es una pintura de paisaje a la que se han arrancado trozos sangrientos, servidos en platos de porcelana. En *Extirpar el mal por sobre dosis* unos recipientes de goteo extraen de un cuadro de criaturas mitológicas (esfinge, dragón) un líquido azul. En ambos casos, el lienzo se asimila a un cuerpo sometido a la violencia clínica.

En fin, la instalación de Eugènia Balcells (Barcelona, 1943) *Brindis*, difiere aparentemente del tono tremebundo de otras piezas. Es como un ballet o un caleidoscopio fantástico, irisado. A la entrada leemos en la pared unas frases sueltas de cuentos de hadas, y se proyectan las imágenes que anticipan los objetos expuestos en la sala principal: centenares de copas de champán llenas de líquido de colores, y en cada copa, un objeto mínimo: pequeños adornos y juguetes, miniaturas y tesoros infantiles. Sobre una pantalla se proyectan los movimientos de una botella llena de agua, mientras se oyen las voces y el tintineo de las copas de un cocktail-party medio desvanecido en la memoria. Es la *vie en rose*, tal como la soñaban las adolescentes de antes (no las de ahora, supongo); el anhelo de la felicidad a través del amor, con *happy ending* y banquete de bodas incluido. También aquí resuena una nota elegíaca: un lamento por la inocencia traicionada y por todas las ilusiones perdidas.

Guillermo SOLANA

ARTE Y PARTE
NÚMERO 26, ABRIL-MAYO
1.800 pesetas

“La belleza es como una cuchilla. Corta como corta una mujer bella que atraviesa una plaza”. Lo dijo Ettore Spaletti revelando una de las claves de su obra. Fernando Huici escribe sobre Gary Hume y el blanco que vertebra su obra. Se reproduce un fragmento de una conferencia pronunciada por Avigdor Arikha en 1999 y Mircea Eliade reflexiona sobre la fascinación por la materia en el arte contemporáneo. Mientras, John Berger descubre cómo aparecen las cosas, y José Luis Clemente desglosa la obra de José Pedro Croft.

MATADOR VOLUMEN D

6.000 pesetas

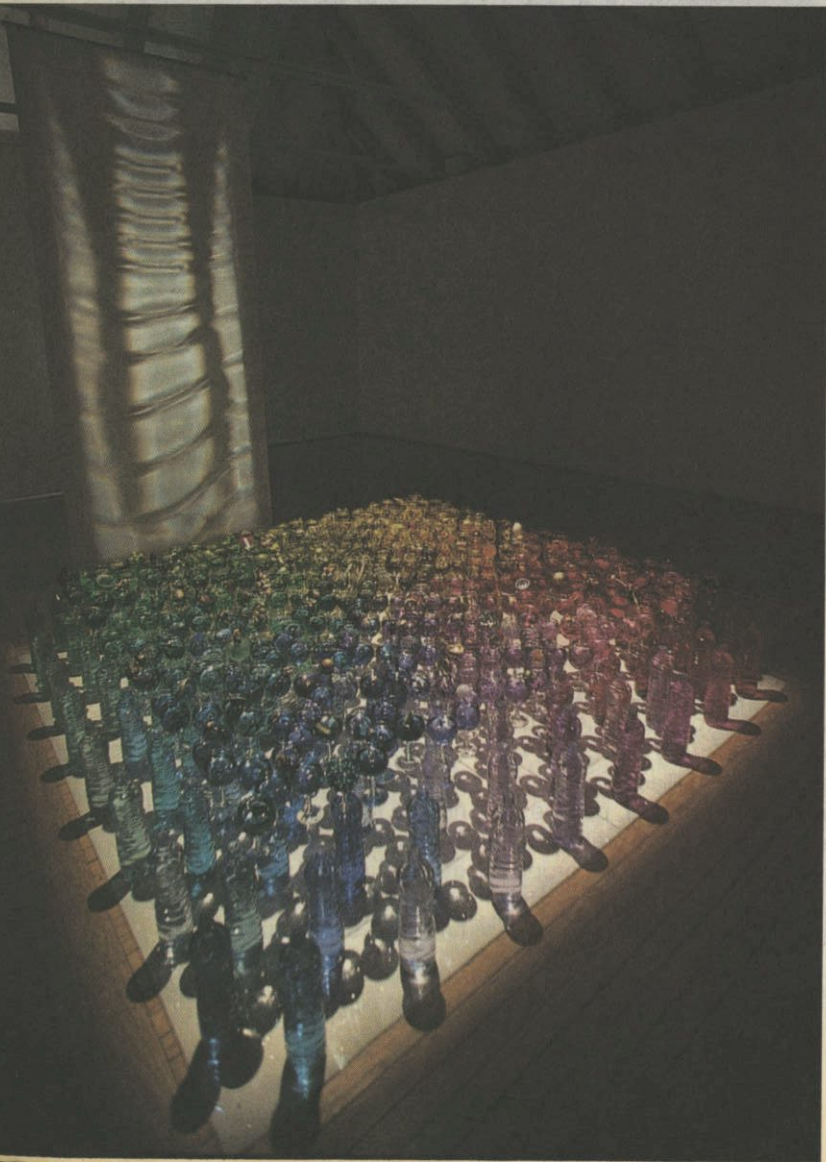
Con una producción de lujo, *Matador* edita el volumen D, en un intento de conocer el mundo. De ahí el tema que da forma a este número: el caos como reflejo del universo en el que vivimos y la portada del fotógrafo Peter Beard (una manada de 756 elefantes en Kenia). Dramaturgos, escritores, poetas se acercan al fenómeno desde sus puntos de vista, desde la desoladora belleza de los paisajes de la Europa post-industrial de Josef Koudelka, hasta los textos del compositor György Ligeti. En este número, además, un personalísimo cuaderno de artista realizado por Louise Bourgeois.

EL PERIÓDICO DEL ARTE

NÚMERO 32, ABRIL

1.000 pesetas

Actualidad, exposiciones, agenda, arqueología, libros, información sobre el mundo del arte componen las páginas de este periódico, que, en su número 32, incluye un suplemento dedicado a la Primavera Fotográfica de Barcelona. Joan Fontcuberta analiza las claves para revisar la historia de la fotografía. Además, la polémica por la instalación de Hans Haacke en Nueva York y el proceso de ampliación de la Tate Gallery. A. F.





Meret Oppenheim: *Handschuhe*, 1985 Cuero bordado y serigrafía. A la derecha, Man Ray: *Pin up*, 1970. Collage con objetos



UN CAMPO ELÉCTRICO

Meret Oppenheim y Man Ray. Galería Levy. López de Hoyos, 38. Madrid. Hasta el 31 de mayo. De 50.000 a 1.400.000 pesetas

Una especie de electricidad corre de obra en obra, y entre obra y espectador, por las salas de la galería Levy. Se trata, de nuevo, del hecho de hacerse presente, en directo, ese agente avivador, tan poderoso, que es la modernidad radical, manifiesta en atracciones y repulsiones, en ruptura y afirmación. Y no es que estemos aquí ante una gran exposición. A la eficacia de la modernidad le basta una muestra modesta, como la que nos ocupa, integrada por un conjunto variopinto de obras de género diverso y de cronología dispersa, pero en las que late, mantenido, el pulso de Man Ray (Filadelfia, 1890 - París, 1976) y de Meret Oppenheim (Berlín, 1913 - Basilea, 1985). Este conjunto de obras formó parte de la exposición que organizó en la primavera de 1997 la Kunsthalle de Darmstadt, y que luego se exhibió en Rotterdam y Wilhelmshaven.

El recordatorio compartido que se dedica a ambos artistas se jus-

tifica en la gran amistad que tuvieron y, sobre todo, en su complicidad dentro de la práctica del arte, con aportaciones tan interesantes como la de Meret sirviendo de modelo fotográfico a Man Ray, en especial entre 1933 y 1937, y con influjos tan benéficos como el que la joven pintora de la segunda generación surrealista recibió de la concepción entre dadaísta y surrealista que caracterizaba al gran fotógrafo y pintor.

De aquellas fotografías que Man Ray hizo de Meret (retratos de fidelidad escalofriante, desnudos de erótico y extraño neoclasicismo y composiciones inquietantes, de tan mágica ambigüedad como las de la serie *M.O. en el estudio de Marcoussis*) tenemos aquí algunas pruebas extraordinarias. No siempre se recuerda que la actividad fotográfica de Man Ray estuvo estimulada, desde su juventud en Nueva York, por el galerista Alfred Stieglitz, que fundó la Little Gallery de la Photo-Secession en el 291 de la

Quinta Avenida y publicó luego la revista *Camera Work*. Aquel espíritu de búsqueda de la excelencia, que tuvieron los pioneros de la fotografía concebida como bella arte, esta vigente en cada foto de Ray. En contraste fuerte con aquel espíritu tan exigente, produjo, de otra parte, su obra pictórica y objetual, dadaísta -bajo la influencia directa de sus amigos Duchamp y Picabia en el Nueva York de entre 1915 y 1920- ámbito en que la creación ya no se justifica si no es por la libertad absoluta, ejercitada hasta la negación de "el hecho artístico", negando la obra de arte en sí misma. Aquí tenemos pruebas tan libertarias como la de su offset *El padre de Mona Lisa* -sometiendo el autorretrato de Leonardo a la acción de fumar un puro-, o tan objetuales como la del collage *Pin-Up*, un punto pop. A todo ello hay que sumar algunos de sus grabados de última época, de intención surrealista.

Las obras de Meret Oppenheim que se nos muestran son sufi-

cientes para fijar su doble línea de influjos. Primeramente, el que recibió de Giacometti, al que conoció en París, en 1932: un Giacometti seducido entonces por lo imaginario, que realizaba pequeñas piezas lúdicas, oníricas y eróticas, denominadas "afectivas". En esa línea tenemos aquí los tres pequeños bronce orgánico-objetuales de Meret, así como su admirable relieve-paisaje en aluminio *Kleine Juralandschaft*. Seguidamente, el influjo dadá-surrealista determinante de Ray, ejemplificado en dibujos y grabados tan espontáneos como *Idea para bandera* y *Hombre en la niebla* y en objetos tan directos e imaginarios como esa obra posterior, *Handschuhe*, pareja de guantes grises recorridos poéticamente por la vida de unas venas bordadas en rosa, configuradas como las dendritas de un fósil. Efectivamente, un precioso y último objeto-fósil de la modernidad.

José MARÍN-MEDINA



Montoya: *Disolución de las sombras*

MON MONTOYA

Galería Almirante. Madrid.
Almirante, 5.
Hasta el 29 de abril.
De 65.000 a 975.000 pesetas

Lo que permanece en la pintura de Mon Montoya (Mérida, 1947) son sus vínculos con la cultura que le antecedió, y así El Bosco, Miró y Lorca han estado presentes en su arte para demostrarnos cuán profundas son sus raíces y que la lírica está encerrada en esos sus-tratos donde la magia ha encontrado arraigo, emparentada tanto con las citadas voces como con otros territorios en los que se marida la reflexión interior con lo aló-gico de unas formas que son la proyección imaginativa de las emo-ciones sucintamente compartidas con la inmensa minoría.

En la exposición de Almirante se plantea, en diferentes cuadros, un discurso coherente que se puede seguir, sin embargo, alter-nando el orden de los mismos, porque la gestualidad y las geo-metrías que los configuran dibu-jan un microcosmos personal y asequible para los que conoce-mos la trayectoria del artista en los últimos veinte años, décadas en las que se han producido la mayor parte de sus exposiciones, inclui-da la gran antológica llevada a cabo en su ciudad natal en 1994.

Si buscamos concomitancias actuales, hallaremos su antigua fi-delidad mironiana, el gestualismo sauresco y la seducción de la línea en Klee. En *5 de abril en Nueva York* Montoya pasa revista a la ciu-dad mientras las líneas se enre-dan para transcribir un catálogo poético e infantil. En *Mi barca es como un sueño* el pintor, como una Penélope moderna, va tejiendo y destejiendo bellezas y en *Como un arco se tensa el deseo*, aprecio reminiscencias clavetia-nas y del Grupo Cobra, pero todo presidido por un auroral discurso de esencialidades. **Carlos GARCÍA-OSUNA**

OMAR Y DUVIER

Galería Ángel Romero. Madrid.
San Pedro, 5.
Hasta mediados de mayo.
De 85.000 a 680.000 pesetas

Omar y Duvier son dos jóvenes ar-tistas cubanos que vienen traba-ndo juntos desde hace algún tiem-po en el terreno del cómic y las performances y acciones con mar-cado acento teatral. Nacidos en La Habana hace veintitrés años, aquí proponen unas extrañas instalacio-nes en las que el dibujo tiene una presencia fundamental. La extra-ñeza de la muestra se debe funda-mentalmente a la doble naturaleza que la constituye, ya que resulta cercana a la vez que elíptica, de aire popular al tiempo que fabuloso. En ella, una serie de viñetas pinta-das con ágiles trazos de cómic y las esculturas hechas en materia-les plásticos baratos como la plas-tilina o el poliuretano expandido, nar-ran las peripecias de una grotesca criatura, una historieta que transpa-renta (de manera discontinua y sincopada, eso sí), la historia sim-bólica de la supervivencia del hom-bre común ante la red diaria de obligaciones y sacrificios. Median-te lo sobredimensionado de sus obras, Omar y Duvier consiguen provocar una cierta sensación de asfixia, de absurdo, de encierro en la tela de araña de lo cotidiano.

Abel HERNÁNDEZ POZUELO

LORIS CECCHINI

Centro Gallego de Arte Contem-poráneo. Santiago de Compostela.
Valle Inclán, s/n.
Hasta el 21 de mayo

Tras su exitoso paso por la última edición de Arco, el italiano Loris Cecchini (Milán, 1969) recala en

Stage Evidence, de Loris Cecchini



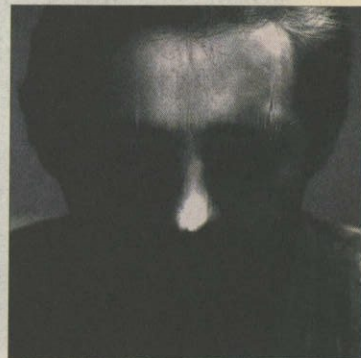
Santiago, en la que supone su pri-mera muestra individual en España. Como en la feria, podemos ver un conjunto escrupulosamente desor-denado de ordenadores con sus cables extendidos por el espacio que denomina *Stage Evidence*, ins-talación que, tras ser adquirida para la colección del CGAC, actúa como punto de partida para esta expo-sición. Estas espectrales recons-trucciones vacilan entre lo real y lo ficticio, entre lo sincero y lo apa-rente; son blandas esculturas que traen a la memoria las creaciones de Claes Oldenburg. En la misma línea de cuestionamiento de lo natural y lo artificial encajan las res-tantes piezas presentadas que co-rresponden a su serie *No Casting*, fotografías y cajas de luz de ma-quetas que recrean un mundo fin-gido e ingeniado a partir de un mo-delo existente. En éstas, mediante un esmerado proceso de digitali-zación, encaja imágenes de seres humanos –seleccionados a la manera de un casting cinematográfico– sumidos en las acciones más dispares de la vida real hasta descontextualizarlos, por un cam-bio de escala, en su particular invención. Altas dosis de originali-dad y una acertada factura demandan de Cecchini nuevos lo-gros y lo convierten en un artista a seguir de cerca. **D. BARRO**

TOMI OSUNA

Galería Oliva Arauna. Madrid.
Claudio Coello, 19.
Hasta el 10 de junio
De 75.000 a 1.100.000 pesetas

Tomi Osuna (Sevilla, 1965), pre-senta veinte imágenes que, con el título de *Mostros: retratos oscu-ros*, tienen como objeto el rostro humano. Interesado por una nueva técnica que va democratizando sus

posibilidades de acceso, Osuna utiliza el escáner y su inmediatez (no hay aquí retoque informático posterior, sólo la fluida semi obje-tividad de los aparatos). Así, me-diante la luz enfrentada directa-mente al cuerpo, indaga en el enigma de toda carne. La media-



Osuna: De la serie *Mostros*, 2000

ción técnica empleada y el objeto de la mirada son las dos claves que sirven para explicar la extrañeza de las imágenes. Por un lado, lo que aquí hay no es sino una gale-ría de caras anónimas, rostros de personas de distinto sexo y edad que son parte de lo común pero que se hacen un hueco en lo perso-nal, en lo reconocible como único. Sin embargo, sus rasgos han sido sometidos al escrutinio frontal de la lente y la rotación de la luz, lo que los convierte en figu-ras líquidas, turbias en sus protu-berancias: congelados trozos de vida extinguida. Contaba John Berger que, algunas veces, al ce-rrar los ojos, se le aparecían unas caras que eran las caras de los muertos. Pero aquellos rostros es-taban vivos y tenían la nitidez de un grabado. Osuna nos enfrenta con otros muy distintos: los de un terrible sueño común donde lo pecu-liar se convierte en borroso, lo borroso en impersonal y lo dife-rente, acentuado, es signo de lo monstruoso. **A. H. P.**

TATSUO MIYAJIMA

Galería Javier López. Madrid.
Manuel González Longoria, 7.
Hasta el 18 de mayo.
De 130.000 a 3.000.000 pesetas

Tatsuo Miyajima nació en 1957 en Tokyo, donde actualmente vive y trabaja. La exposición que ahora presenta en la galería Javier López es su primera incursión en el pa-norama artístico español tras haber

realizado muestras en numerosos centros de Japón, Europa y Estados Unidos, algunos de ellos destacados como el Museo de Fort Worth en Texas o el Museo de San Francisco. Desde mediados de la década de los ochenta, ha venido entablando un singular diálogo con sistemas numéricos que evolucionó hasta dar lugar a los llamados contadores digitales presentados el año pasado en la Bienal de Venecia. Practicante de la religión budista, en la que el concepto del tiempo tiene especial importancia, Miyajima introduce, en su individual madrileña, instalaciones y obra sobre papel cuyo principal argumento es, precisamente, el inexorable paso del tiempo. Las instalaciones, muchas de ellas de acentuado carácter escultórico, consisten en pequeñas pantallas dispuestas en estructuras metálicas que ofrecen secuencias numéricas, conteos regulares que avanzan a diferentes velocidades en las distintas pantallas como queriendo representar el transcurrir del tiempo, lento o rápido, de cada persona en un mundo siempre cambiante, siempre variable. **Javier HONTORIA**

ESCULTURA NORTE

Villa de Salas. Asturias.
Hasta el finales de abril

En la villa de Salas, la Asociación Cultural "Salas en el Camino" ha organizado una original exposición de escultura al aire libre, comisariada por María Soledad Álvarez. La muestra, en el marco de una localidad rural con gran interés histórico y arquitectónico, plantea a través de diferentes experiencias plásticas la relación entre la historia y el presente, entre lo popular y lo culto, como factores de mutua influencia y enriquecimiento. Las propuestas escultóricas, de Galicia, Asturias y el País Vasco, tienen en común la memoria antropológica y la vinculación técnica y material con el medio. Entienden la escultura como una parte de la identidad cultural de los pueblos. Así se expresan los gestos elementales en piedra de Manolo Paz, los análisis de descomposición geométrica de Amador Rodríguez; los aceros angulares de Rubio Camín; el silencio expresivo de los ángulos de Ricardo Ugarte; las se-

cuencias temporales de reflexión sobre los cuatro elementos de Fernando Alba; el arraigo a las tradiciones locales de Ignacio Basallo o José Manuel Legazpi; las estelas de Francisco Fresno, o las maderas complejas de Pablo Maojo. Sólo seis piezas de Jorge Oteiza se muestran en la capilla del Castillo de Salas, y con sus reducidas dimensiones explican los planteamientos conceptuales y la investigación espacialista de su proyecto escultórico. Con todos ellos se hace evidente que a partir del respeto por la historia y la tradición se puede lograr un discurso universalista. **Ana FERNÁNDEZ**

CORAL

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



De la serie *Sobrevivientes IV*, 81 x 65

Coral está casada con el poeta José Ángel Valente y, aunque sintió la llamada del arte en su juventud, no se ha decidido a exponer sus obras hasta hace tres años cuando le dieron esa oportunidad en Francia, país en el que ha reincidido en diferentes lugares. El título de la muestra del Círculo de Bellas Artes es *Retratos, cuerpos e iluminaciones* y en esos cuadros se aprecia el interés por las texturas de la materia propias de los informalistas, precisándose también la huella de Tàpies y Dubuffet, además de la vinculación del lenguaje de los collages, el polvo del mármol, la arena y las hojas, ya que Coral indaga en la expresividad innata de algunos materiales y asimismo en la cadencia lírica que le emparenta con Paul Klee y su sensibilidad. **C. G.-O.**



Psyco, de Jaume Parera. Vídeo, 1999. Primer Premio Nuevas Tendencias

GENERACIÓN 2000

Premios y Becas de Arte Caja Madrid. Real Jardín Botánico.
Paseo del Prado, s/n. Madrid. Hasta el 7 de mayo

Caja Madrid renueva sus ya tradicionales Certámenes de artes plásticas con esta Generación 2000, que inaugura brillantemente una nueva andadura. Si hasta ahora habían ido perdiendo interés y eco por la convencionalidad de lo seleccionado y de lo premiado, esta convocatoria supera el bache gracias al empuje de una organización cuidada, unos jurados de lujo y la consiguiente respuesta por parte de los artistas participantes (casi 2000 obras y proyectos presentados, de los que se exponen 129 y se han becado 11). Varias novedades añaden atractivo a la iniciativa: se han creado las becas, con 10 millones de dotación (hay otros 10 para premios, de 2 millones para cada disciplina, y 5 más para adquisiciones), se ha llevado la exposición de la sala de Eloy Gonzalo al Jardín Botánico, se han contemplado las nuevas tendencias, suprimiendo los premios de acuarela y de cerámica, y se han igualado las categorías de fotografía y grabado a la pintura y la escultura. En fin, se le ha dado un aire nuevo.

Los premiados han sido: Manu Muniategiandikoetxea (pintura), Kai Takeda (escultura), José Luis Santalla (fotografía), Cristina Calderón (grabado) y Jaume Parera (nuevas tendencias). No importa tanto si uno está o no está de acuerdo con la decisión de los jurados (lo que

depende mucho de los gustos personales) como la alta calidad de lo seleccionado. Las convocatorias como éstas suelen suponer una buena ocasión para ponerse al día en la creación joven. Si bien es cierto que una mirada general a cualquiera de ellas nos da la impresión de que son prácticamente intercambiables, por la coincidencia de nombres y la relativa homogeneidad de las propuestas, siempre se encuentra un buen número de obras más personales o atrayentes. Es el caso, en esta ocasión, de Daniel Verbis y Pedro G. Romero, con menciones de honor, Aitor Ortiz, José Pulido, Javier Riera, Txuma Sánchez, Gloria Villar, J. R. Amondarain, Raúl Hevia, Toya Legido, Mira Bernabeu, Tomi Osuna, Paloma Pérez García, Juan de Sande, Tomás Zarza, Javier Conde, El Perro, Javier Peña-fiel o María Ruido.

Los jurados han estado integrado, entre otros, por Juan Manuel Bonet, Ángel González García, Aurora García, Fernando Huici, José María Viñuela, David Balsells, Catherine Coleman, Juan Antonio Ramírez, Juan Carrete, Nuria Enguita, y los artistas Luis Gordillo, Jorge Galindo, Francesc Abad, Chema Madoz, Joan Hernández Pijuan, Ana Carceller y Susana Solano.

Elena VOZMEDIANO

LA GENERACIÓN DE OLDENDORF

Fundación Antoni Tàpies. Aragón, 255. Barcelona. Hasta el 25 de junio

A través de sus fotografías, películas e instalaciones, Oldendorf trata de poner de manifiesto las tensiones entre el espacio público y privado

diante un montaje complejo y un discurso fragmentado, cuya lectura resulta algo críptica si uno no conoce previamente las intenciones del autor.

El trabajo versátil de Rainer Oldendorf (Lüchow, Alemania, 1961) sigue esta misma línea. Sus fotografías, películas e instalaciones constituyen una yuxtaposición de diferentes historias personales, a través de las cuales intenta poner de manifiesto, sin mucho éxito, las tensiones entre el espacio público y privado o entre la realidad de la fotografía y la ficción cinematográfica.

En sus grandes fotografías en color, presentadas como si fueran unas cajas de luz, el artista alemán retrata a sus amigos o algunos paisajes que ha transitado, pero que el visitante no puede identificar. Son imágenes inconexas, como lo son las diapositivas que acompañan la proyección de la película *Marco 1 a 5*. Concebido como una larga conversación, este filme se divide en varias partes, que Oldendorf ha

rodado en Düsseldorf, Lyon, Tel Aviv, Nueva York y París. Para realizar esta cinta el autor se ha inspirado en la película *La tercera generación* de Fassbinder, sirviéndose de algunos diálogos que ha trasladado a otros personajes encontrados al azar de sus viajes.

La apropiación de documentos ajenos se une al recuerdo en la instalación *Las fotos de Walter Behrle*, en la que el artista exhibe una serie de fotografías de flores y paisajes hechas años atrás por su abuelo. Su propia memoria es de nuevo la protagonista en el montaje *Free Cinema/Riksbioscoop*, que evoca una experiencia de su juventud en un colectivo dedicado al cine independiente. En esta muestra tanto laberíntica, el artista intenta contarnos muchas historias, pero a pesar de los medios tecnológicos empleados, no consigue trascenderlas para atrapar la atención del visitante.

Marie-Claire UBERQUOI

Marco 1, Düsseldorf

A lo largo de esta temporada la Fundación Tàpies de Barcelona ha centrado su programación en el trabajo de creadores multimedia, que se dieron a conocer durante la década de los 90. Así, después de ver las muestras del irlandés James Coleman y de la norteamericana Renée Green, se presenta ahora la exposición del alemán Rainer Oldendorf, que recoge una selección de sus trabajos de los doce últimos años.

A pesar de perseguir objetivos distintos, los planteamientos de estos artistas coinciden en varios puntos. A todos ellos les gusta mezclar diferentes técnicas como el vídeo, el cine, la performance y la fotografía. Se inspiran a menudo en historias personales anodinas, que relacionan con referencias de distintas procedencias, apropiándose imágenes o filmaciones de otros creadores. Quieren poner a prueba la percepción del espectador me-

CONCEPTUALES AUNQUE DIFERENTES

Becas de Creación en el Extranjero Unión Fenosa. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. Arteixo, 171. La Coruña. Hasta el 7 de mayo

Con la intención de enriquecer la formación de artistas noveles y de fomentar el contraste de sus ideas con los postulados en otros ámbitos de creación, nacieron estas Becas de Creación en el Extranjero, iniciativa que estamos obligados a aplaudir por su rigor, su acertado desenvolvimiento y su continuidad. Xosé Carlos Barros, Manuel Oliveira y Carlos Rial legaron tres propuestas que, si bien se enmarcan bajo la etiqueta de conceptual, se presentan diferentes entre sí.

Las obras de Xosé Carlos Barros (Vigo, 1962) abandonan su energía formal, aquella rudeza material que derivaba en un resultado cercano a un lirismo melancólico como producto de la memoria. Conservan, sin embargo, ese carácter efímero que provoca reflexiones en torno a la existencia. Si antes era una pintura que veía violada su caracterís-

tica bidimensionalidad con la acumulación de objetos, ahora son unas estructuras de madera que acogen cenizas y fragmentos de piedras erosionadas que remiten al conocido discurso de la "destrucción del medio" y a la muerte. Barros pierde gestualidad con el fin de analizar la sociedad.

Manuel Oliveira (Portodosón, La Coruña, 1964) consiguió su beca

con un original proyecto sobre cuatro ciudades de otros tantos países, para profundizar en el tema de la identidad. Así, construye la videoinstalación *Cuatro ríos*, que consiste en cuatro imágenes de cataratas de Galicia, Inglaterra, Alemania y Finlandia que funcionan en una especie de eterno retorno, siempre en continua permuta. Éstas se acompañan de sonidos naturales y una

voz masculina que descubre cómo se enamoró de un hombre y descubrió el sexo; escogiendo la catarata como metáfora, en su movilidad y regeneración, de la identidad.

Desde una posición personal, Carlos Rial (Lage, Alemania, 1969), ajeno a regla formal alguna, ofrece obras a medio camino entre la escultura y la instalación. Rial es crítico desde el silencio de sus obras, lo fue cuando clonó unas figuras como protesta hacia el obsesivo culto a la reproducción y lo es ahora con unos trabajos víctimas de esa multiplicación virtual, de laboratorio, sin sexo, de factura limpia; es su anhelo por la diferencia. En sus últimas obras reduce todo a lo esencial, con los riesgos que conlleva de ser leída como árida o pobre una afortunada elección estética.

Tres de las piezas de Carlos Rial en Unión Fenosa. Fibra de vidrio



David BARRO

EL ARTE CAROLINO DE LA VIOLENCIA

Carlos V. Las armas y las letras. Hospital Real. Granada. Hasta el 25 de junio

Solamente Granada, y no es retórico enunciado de quien escribe, sino elección rigurosa e histórica de los responsables de esta exposición... Solamente Granada, repito, podía acoger con sentido histórico y en serena y brillante conversación una narración como la inaugurada el 14 de abril en el granadino Hospital Real sobre el emperador Carlos V, entre armas y letras, entre la violencia y el arte (o el arte de la violencia), entre la historia del dolor y la de los calculados golpes de la

esgrima, cuando la espada ya había sido sustituida por la modernidad de las armas de fuego. Cabe mencionar aquí que en el siglo en el que escribía Cadalso sus *Cartas marruecas*, el XVIII, ya no se recordaba la forma de moverse del ejército de Carlos V, por entonces sustituido por el paso prusiano, oblicuo, regular y corto.

Caballeresca y sangrienta, histórica y crítica, con piezas inolvidables por su inquietante belleza, desde pinturas de Tiziano a armaduras de Negroli, desde dibujos de Giulio Romano o A. de Sangallo a retratos de Bronzino, desde espadas y cascos del ejército de Solimán el Magnífico a la magnificencia, las picas y triunfos del emperador Carlos V, con cañones como el del marqués de Tarifa que cual dragón figurado expulsa "granadas" de dulce dolor, la propuesta que han planteado los responsables de esta narración, prestigiosos historiadores del arte como Fernando Marías, Felipe Pereda y Consuelo Luca de Tena, permite pensar la historia sin el consuelo del Renacimiento, sino con la zozobra y las imágenes de la crueldad y de la propaganda, con la belleza amarga de las armas y las artes, de la poesía o el retrato, de la fortaleza y el campo de batalla.

En definitiva, una inteligente ex-

clusa para visitar Granada con la intensidad que le es propia por razones históricas. Una ciudad que es metáfora irreplicable de un conflicto entre lo universal y lo local, entre Roma y Estambul, entre cristianos y musulmanes, entre Reforma e Inquisición, entre milagros y ciencia, entre el dolor de la violencia y las leyendas amorosas, entre dos palacios, el nazari y el carolino, que para pervivir entre armas y letras se refugiaron en la misma fortaleza, entre tanta ignorancia, sobre todo la romántica (sinónimo frecuente de la estética y del arte y de inusitada pervivencia) que considera al palacio imperial una agresión, un "incivil codazo", escribió E. García Gómez, al nazari. Cuando lo único que los hace explicables es precisamente su

confrontación, su vivir juntos la tensión y el conflicto de la historia. Es su extrañarse tocándose lo que los convierte en documento insustituible, tanto como los testimonios de la crueldad de los turcos o los cristianos, de los inquisidores o de los reformistas o el sentirse heredero legítimo y simbólico del Imperio Romano por parte de Solimán.

Toda esta lección de historia tenía, por otra parte, que ofrecerse en Granada, sobre todo después de tantas banalidades románticas. Una Granada que en la época de Carlos V podía ser, a la vez, *Nueva Roma* y *Viejo Istanbul*, mientras Francia, con Francisco I, podía confundirse ante el *Amadís*

hispano, indecisa entre lo feudal y lo moderno, entre el gótico caballeresco y el galante humanismo.

No es fácil presenciar exposiciones como la que les comento, que pueden seducir con naturalidad y rigor a los historiadores y a los niños, al soldado y al escritor, pero es evidente que desconcertará a los historiadores del arte, tan ensimismados... Por otra parte, el montaje deja hablar al narrador, re-

Montor Soli: Busto de Carlos V



conoce que la elocuencia es la que dictan los objetos expuestos. Y pasa desapercibido, casi como el color gris, el no color, que han elegido los diseñadores de la exposición, es siempre memorable. Un montaje que cobija en silencio los objetos artísticos e históricos, documentos y artefactos y, a la vez, enuncia su admiración por el lugar de la exposición. No se la pierdan.

Delfín RODRÍGUEZ

La propuesta piensa la historia sin el consuelo del Renacimiento, sino con la zozobra y las imágenes de la crueldad y la propaganda, con la belleza amarga de las armas y las artes

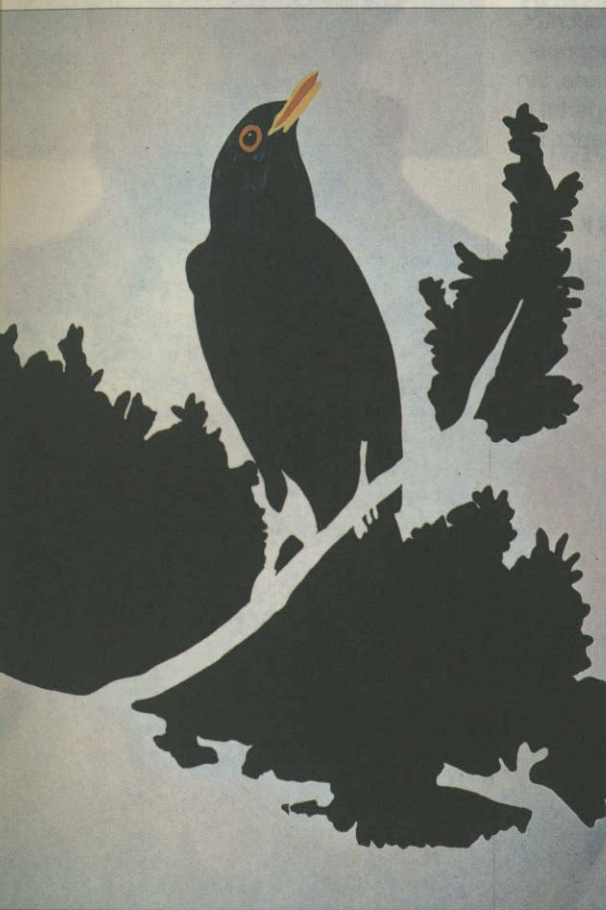


Bronzino: Cosme de Médicis

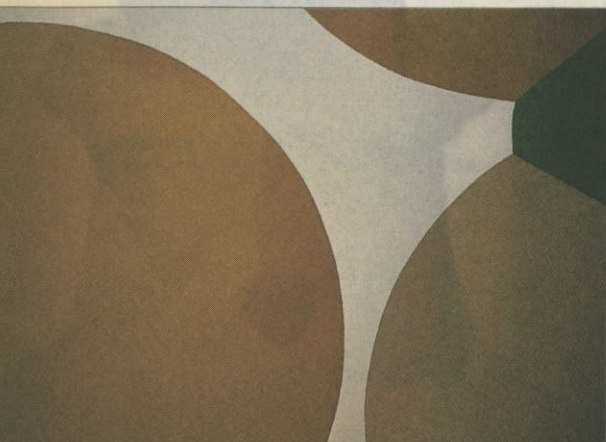
GARY HUME

JUEGO Y AMBIGÜEDAD

Fundación "la Caixa". Paseo de San Juan, 108.
Barcelona. Hasta el 16 de junio



Mirlo, 1998. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 234 x 164. Abajo, *Primer plano (Marrón rojizo)*, 1999. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 163 x 234. A la derecha, *Viuda de guerra*, 1997. Barniz, óleo y carboncillo sobre aluminio, 221 x 170





Gary Hume (Kent, 1962) se dio a conocer a finales de los ochenta en aquellas exposiciones colectivas que marcaron la eclosión del grupo Jóvenes Artistas Británicos (entre otros, Angela Bulloch, Simon Patterson, Fiona Rae). Estos aportaron una arte frío, escéptico e irónico que recuperaba elementos conceptuales. A grandes rasgos, dieron una respuesta generacional contra el neo-expresionismo dominante en aquel momento. La exposición que se presenta en "la Caixa", primera individual del artista en España, más que una antológica es una retrospectiva muy completa que amplía el conjunto que expuso, como artista invitado en el pabellón inglés de la 48ª. Bienal de Arte de Venecia.

La primera impresión al contemplar la pintura de Gary Hume es de una pintura próxima al pop art: grandes formatos, colores industriales, superficies brillantes y planas, siluetas bien definidas y precisas, una pintura de un gran impacto y efecto visual; igualmente la temática remite al pop, se trata de una imaginería extraída de revistas ilustradas, completamente banal y sin voluntad narrativa. Gary Hume, como el pop, se manifiesta en una estética fría y antisubjetiva en que el artista no pretende autoexpresarse, de ahí aquellos procedimientos y temática impersonales. De ahí también que se le haya asociado a comportamientos conceptuales y minimalistas.

Sin embargo hay algo más. Ya en sus primeras pinturas realizadas sobre plafones de aluminio, jugaba con la capacidad reflectante del metal, de manera que el espectador se integraba en las obras como una sombra. Es decir, contrapuesta a aquella estética de la frialdad, existe en Gary Hume otra actitud: la de implicar al espectador, de hacerle participar, de jugar, de hacerle guiños, una actitud que ha sido una constante en toda su obra. Vamos a poner otros ejemplos. En un primer momento, quien mire la pieza *Primer plano (Marrón rojizo)* (1999) observará una composición abstracta hasta que... se percate que es el fragmento de un cuerpo (masculino o femenino ¿?) y que la forma blanca central viene a ser un slip. Y más, la serie de obras con el título genérico de *Nido* consiste en unas marañas de líneas sobre fondo neutro muy complejas; hace falta mucho tiempo y paciencia para descubrir que se trata de la super-

posición de la silueta de una figura, un pájaro, al que hace referencia el título. Y podríamos seguir con esta enumeración de ejemplos con variaciones del juego de los primeros planos que presentan una falsa imagen abstracta, o la superposición de imágenes que se enredan, pero es suficiente para percatarnos de la ambigüedad de Gary Hume. Porque si hay algo que define al artista es la ambigüedad.

¿Pero adónde lleva este juego? ¿Se basa —como se ha dicho en alguna ocasión— en la formación conceptual del artista, que atribuye otra apariencia a su pintura, más allá de los modelos tradicionales? ¿Es un gusto por la subversión o el mestizaje de códigos? ¿Es una reflexión sobre las posibilidades o limitaciones de la pintura? O, más bien, ¿es el artista como un niño malo y ocioso que se divierte invirtiendo las cosas?

Ya sabemos que prácticamente todos los comentaristas de la obra de Gary Hume han aludido a una serie denominada *Puertas*. Se ha dicho que de haber alguna luz interpretativa en su obra tenía que encontrarse en este punto. Esta serie ha dado lugar a una larga argumentación: que si estaban relacionadas con el objeto encontrado de Duchamp, que si se trataba de una reflexión sobre la pintura, etcétera. En la muestra de Barcelona se presenta una especie de instalación al final de la sala de exposiciones que a modo de conclusión podría aportar nuevos elementos. Gary Hume, que trabaja en muy variados registros, plantea una estructura de tela, perforada por aberturas rectangulares. El montaje de la exposición, con obras flotando o suspendidas en medio de la sala, sugiere que las pinturas provienen de esta estructura. Nosotros opinamos que las puertas sujetas contra el muro de Gary Hume no llevan a ningún lugar y que las hipotéticas ventanas no se abren a ninguna perspectiva en la lejanía a menos que sea el enredo del laberinto creado por la propia estructura de tela. Su obra, como la de Andy Warhol, se desenvuelve en el divertimento —o la decoración— y la ausencia de metafísica. Lo que pasa es que hoy en día, la ausencia de metafísica se ha transformado en una metafísica: ésta es la gran ambigüedad y virtud (o defecto) de la obra de Gary Hume.

Jaume VIDAL OLIVERAS

TAAFFE Y LA HISTORIA DEL ORNAMENTO

IVAM. Centro del Carmen. Museo, 2. Valencia. Hasta el 9 de julio

Una cincuentena de pinturas y un reducido grupo de papeles muestran un amplio resumen de la obra realizada por Philip Taaffe desde 1980 hasta la actualidad, en lo que constituye su primera muestra retrospectiva en Europa. Concebida por Enrique Juncosa, esta exposición enlaza con otras de similares características, producidas también por el IVAM y dedicadas a Ross Bleckner y Terry Winters; lo que viene a dibujar un mapa de actuaciones en el que se ponen de relieve los territorios más sobresalientes de la actividad pictórica del momento en Nueva York.

Buen conocedor de la materia que nos ocupa, como ha puesto de manifiesto en exposiciones como *Nuevas abstracciones* y las dedicadas a Sean Scully, Malcolm Morley y al propio Terry Winters, Enrique Juncosa ha trazado un pausado recorrido por la obra de Philip Taaffe, que permite seguir de cerca su curiosa evolución. Desde los inicios de su trayectoria, Philip Taaffe (Nueva Jersey, 1955) entró en contacto y colaboró con numerosos artistas y escritores como William Burroughs, Mohamed Mrabet y Robert Creeley, muestra de su agitada creatividad. Discípulo de Hans Haacke, pronto se alejó de los planteamientos artísticos más abiertamente conceptuales para poner en práctica un tipo de pintura que, a lo largo de la década de los ochenta, fue asociada al grupo Neo-geo, en el que se incluía la obra realizada por Ross Bleckner, Peter Halley, así como al apropiacionismo cultivado por Mike Bidlo y Sherry Levine en aquel momento.

Un grupo de obras realizadas a principios de los años ochenta, en las que se evidencia la genealogía



Interzonal Leaves, 1998

op y neo-geo de Philip Taaffe, sirve de preámbulo para advertir las diversas direcciones emprendidas con posterioridad por el artista. En cuadros como *Combine Painting* (1986) el artista lleva a escena una serie de tramas compositivas que, animadas por una repetición constante, provocan toda suerte de perturbadores efectos visuales. Al respecto, el propio artista señala: "La repetición, en un sentido físico, en cualquier obra de arte, música, literatura, arquitectura, y en la misma pintura, es muy importante para la condición humana. Dice cómo vivimos, cómo sentimos, cuál es nuestra relación con el mundo..."

Su obra, que intenta condensar fragmentos de la vida y el mundo,

a partir de experiencias múltiples, en un alarde de barroquismo, destila, sin embargo, optimismo y esperanza, aun a pesar de la, a menudo, intensa presión psicológica que imprimen sus abigarradas representaciones. Desde sus comienzos, Philip Taaffe fue incorporando a sus obras todo tipo de imágenes encontradas, puestas de relieve a base del ingenioso empleo del collage. De esta práctica se derivó la incorporación en su pintura de referencias culturales de muy diversa procedencia, entre las que se conjugan evocaciones de la arquitectura islámica y formas que remiten tanto a los manuscritos iluminados celtas como a jeroglíficos egipcios y tradicionales motivos orna-

La pintura de Philip Taaffe propone, en definitiva, un viaje emocional y mental conducido por una constelación de elementos simbióticos de muy variada y fragmentada fisonomía

mentales. Los motivos decorativos enmarañados con estampaciones de muy variado origen constituyen uno de los fundamentos que sostiene la obra de Philip Taaffe. "Analizando y observado la historia del gesto, la línea, el color y el movimiento –señala el artista–, y la idea de cómo la pintura activa su propio espacio pictórico y arquitectónico, en relación al análisis de la historia del ornamento, lo que intento es hacer algo muy destilado y concentrado. Busco la línea en lo específicamente cultural, para llevar esto a otro contexto pictórico, de forma que ofrezca unas nuevas realidades o posibilidades ficticias, construidas con elementos abstractos

y narrativos al mismo tiempo".

Por otra parte, diversos elementos naturales –hojas de árboles, estrellas de mar o insectos– aglutinados de forma repetida en obras extraordinarias como *Monocled Cobra and King Snake* (1997) o *Interzonal Leaves* (1998), son concebidos como ingredientes abstractos y representados como inquietantes signos flotantes, sobre llamativos fondos gestuales. Desde esta óptica, la pintura de Philip Taaffe propone, en definitiva, un viaje emocional y mental conducido por una constelación de elementos simbióticos de muy variada y fragmentada fisonomía. Como una evocación existencial, su pintura va provocando, en este sentido, estímulos visuales y emotivos dispuestos para escrutar los huecos ocultos de la realidad, para provocar reflexiones sobre nuestras convulsivas vivencias contemporáneas.

José Luis CLEMENTE



JOSÉ MANUEL CIRIA

Paisaje de Monfragüe con hydra crucificada II, 1999. Óleo sobre lona plástica, 200 x 200. Cuadro de José Manuel Ciria (Manchester, 1960) de la muestra que, sobre el artista y su visión de Monfragüe, acoge el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, hasta el 30 de abril.



1937 **PICASSO** Guernica

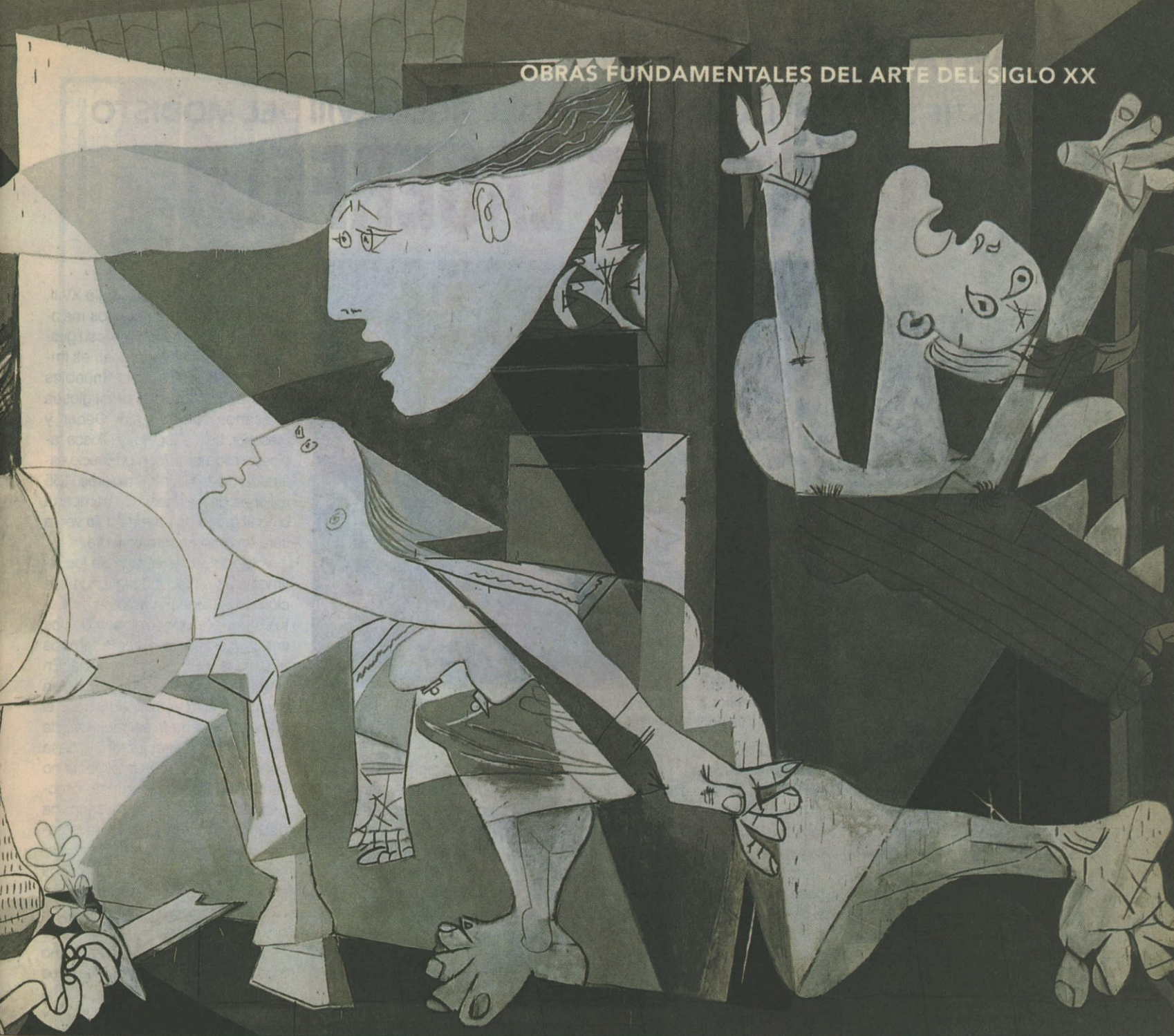
Es difícil encontrar en toda la historia de la pintura una obra tan "representativa" de los acontecimientos políticos y del arte de su época como *Guernica*, el gran lienzo que Picasso pintó para el pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937. La inmensa popularidad de este trabajo tiene mucho que ver, desde luego, con la gran confrontación del

siglo XX entre las fuerzas democráticas y el totalitarismo fascista, algo que se evidenció en España con toda crudeza tras el alzamiento militar del 18 de julio de 1936. Al estallar la guerra civil, Picasso, como la mayoría de los intelectuales y artistas de su época, tomó partido por legalidad republicana. Aceptó entonces la dirección del Museo del Prado, un gesto importante aunque

meramente simbólico, pues era imposible ejercer el cargo en la capital de España asediada.

Mayores consecuencias prácticas tuvo un grabado con dieciocho viñetas (al modo de las aleluyas) en dos planchas, que tituló *Sueño y mentira de Franco*. La primera lámina, y algunas viñetas de la segunda, fueron ejecutadas los días 8 y 9 de enero de 1937, pero

Picasso fechó la terminación de esta última plancha el 7 de junio, poco después de concluido *Guernica*: hay muchas razones para considerar al gran cuadro que atesora ahora el Museo Reina Sofía como si fuera la viñeta principal (muy agrandada) dentro de la secuencia narrativa de *Sueño y mentira...* Se hacía en aquel grabado una sátira feroz del fascismo, con-



tando los principales avatares de la "cruzada", así como la derrota del monstruoso "caudillo" al ser embestido por un toro, identificable con el noble pueblo ibérico.

El 26 de abril los aviones nazis de la Legión Cóndor, al servicio del ejército franquista, bombardearon a la población vasca de Guernica, que era entonces un objetivo exclusivamente civil. La inaudita crueldad gratuita de este acto indignó al mundo entero, y Picasso, que se había comprometido a pintar algo para el pabellón republicano de la Exposición de París, encontró inmediatamente el tema de su obra. Situó la escena en un ambiente nocturnal, como si fuera

la visión dramática e instantánea del fogonazo provocado por las explosiones. La lámpara de una mujer y la bombilla actúan como el vértice de una pirámide luminosa en la que divisamos unos pocos personajes en actitudes desesperadas. Destaca el guerrero descuartizado, en el suelo, cuyo brazo empuña un espada rota con una flor. A la izquierda vemos a una mujer bramando de dolor, sosteniendo a su hijo muerto. En el centro hay un equino (no es un caballo sino una yegua) agonizante, cuya cabeza parece dirigirse hacia el toro (el único ser que parece indemne). De la gran herida vaginal de esta yegua, muy vi-

sible junto a la lanza que atraviesa su cuerpo, habría nacido el pájaro situado a su izquierda. No hay colores: todo se reduce a un dramático blanco y negro, como si la escena fuera una pesadilla que evoca a los aguafuertes de Goya. El lenguaje "cubista" del que se sirvió, aristado, como de cristales rotos, parecía el más adecuado para aludir a la violenta destrucción del bombardeo.

Picasso reutilizó en *Guernica* algunos de sus temas surrealistas, como las corridas de toros, símbolo de España, y también de la violencia instintiva del amor. Pero aquí se mostraba una ruptura con las reglas rituales de la "fiesta":

nadie (excepto la víctima habitual, el toro) queda a salvo, ni toreros, ni espectadores, ni caballos. La agresión ciega que viene de lo alto (del ataque aéreo) sobrepasa a la razón y está destinada a provocar inexorablemente el rechazo universal. *Guernica* contenía, pues, una invitación a resistir frente a la barbarie militar. Se trataba de arte político, sin duda, pero en este caso concreto se pudo demostrar que no tenía por qué haber una contradicción entre las demandas de una militancia ideológica y los más exigentes requerimientos de la pintura experimental.

Juan Antonio RAMÍREZ

EL ARTE DE LAGERFELD

El mercado del arte español está viviendo una primavera activa: en las últimas semanas, las principales casas de subastas de España, tanto las madrileñas como las del resto del país, han vendido algunas obras de arte a precios muy elevados. En la recién inaugurada Subastas La Habana, *Juerga andaluza*, una de las primeras obras de Sorolla, se vendió por 56 millones de pesetas. No menos llamativos son los 100 millones de pesetas pagados en la sala Arte de Sevilla por otra obra más tardía del artista, *Pillo de playa* (1891), o los 50 millones que Ansorena consiguió por *La Virgen enseñando a leer al Niño*, una obra temprana del pascense Luis Morales, representante del siglo XVI español. Fernando Durán, por su parte, vendió una cubertería de plata vermeille de doce servicios (1846-47) por 14 millones.

Estas cifras son el resultado de un creciente interés en el mercado que afecta tanto a las casas de subastas como a los dealers de arte y antigüedades. Un reciente estudio de la Fundación Europea de Bellas Artes, el cuerpo que dirige la prestigiosa Feria Anual de Arte y Antigüedades de Maastricht, señala que España ha experimentado, después de Noruega, el incremento más alto de ventas de arte y antigüedades de toda Europa entre 1998 y 1999.

En las próximas subastas de abril el posible comprador no tendrá mucho donde elegir. El 25 y 26 de abril,



Tapiz de Gobelinos, h. 1768. De la colección de Karl Lagerfeld, se vende en Christie's Mónaco con un precio estimado de 125-200 millones de pesetas

Ansorena ofrecerá un retrato convencional de sociedad de doña Isaura Zaldo Arana realizado por Sorolla en 1897 (estimado en 32 millones de pesetas). En la sección de muebles y obras de arte, la misma casa incluye una alfombra española tejida a mano con diseño original de Manolo Valdés (precio de salida: 250.000 pesetas).

Entre las piezas atractivas de la venta mensual de Durán del 25, 26 y 27 de abril, destacan *El Júcar*, un paisaje de Aureliano de Beruete de 1910 (salida 16 millones pesetas) y un decorativo retrato de mujer de Zuloaga, *Cándida con abanico*, que puede alcanzar 5.500.000 pesetas.

Durán subastará algunos bellos objetos como una mancerina de porcelana china para la exportación de 1760 (salida 375.000 pesetas).

El acontecimiento más atractivo de la temporada tendrá lugar en Christie's de Mónaco el 28 y 29 de abril (el 23 de mayo se celebrará la de cuadros): la venta de la colección de muebles y obras de arte del siglo XVIII de Karl Lagerfeld. No es la primera vez que el gran diseñador vende colecciones que ha tardado en crear: en 1970 vendió su colección de Art Deco antes de que este tipo de arte adquiriese la popularidad de la que disfruta hoy en día. Ahora se deshace de sus va-

lios pertenencias del siglo XVIII. Lagerfeld ha tratado con los mejores dealers internacionales y su gusto, bastante convencional, es impecable. Se ofrecerán muebles firmados por los más prestigiosos artesanos como Carlin, Oeben y Riesener, Lelu y Topino, y lujosos tapices y alfombras (con un precio estimado de 1 millón de dólares, 165 millones de pesetas). Se comparte o no el gusto de Lagerfeld, la venta será un gran acontecimiento.

Volviendo a las ventas de los últimos días, el éxito de la inauguración de La Habana sólo se ha visto empañado por la retirada de dos cuadros antes de la venta, ambos atribuidos a Benjamín Palencia. En vista de las dudas que surgieron acerca de su autenticidad y dado el gran número de falsificaciones de este artista en circulación, la casa pensó que sería más inteligente no venderlas. Paloma Ventosa, directora de ventas de La Habana, ha declarado que mientras que la casa no tenía ninguna duda con respecto a su autenticidad fueron los expertos los que tras expedir el certificado decidieron retirarlo. Se podría concluir que este incidente no es responsabilidad de la sala sino más bien de las casas europeas que continúan depositando excesiva confianza en estos certificados. Por su parte, las casas británicas rechazan un método que, frecuentemente, da pie al fraude.

Laura SUFFIELD

DURÁN

(Madrid, 24-27/4)

- Aureliano de Beruete:** *El Júcar*, 1910. Óleo sobre lienzo, 66 x 100. Precio de salida: 16.000.000 ptas.
- Ignacio Zuloaga:** *Cándida con abanico*. Óleo sobre lienzo, 105,5 x 75. Salida: 5.500.000 ptas.
- Daniel Vázquez Díaz:** *Un cura o Retrato de don Silvestre*, 1910-11. Óleo sobre lienzo, 96 x 71. Precio de salida: 4.750.000 ptas.
- Escuela hispano flamenca:** *La Piedad*. Talla en madera de nogal. Precio de salida: 500.000 ptas.
- Escritorio de madera pintada** en amarillo de líneas georgianas. Precio de salida: 120.000 ptas.

ANSORENA

(Madrid, 25-27/4)

- Sorolla:** *Retrato de doña Isaura Zaldo Arana*. Óleo sobre lienzo, 210 x 105. Salida: 32.000.000 ptas.
- Joaquín Mir:** *Paisaje de otoño*. Óleo sobre lienzo, 126 x 86. Precio de salida: 12.000.000 ptas.
- Gustavo de Maeztu:** *El sitio de Bilbao*, óleo sobre lienzo, 200 x 280. Salida: 10.000.000 ptas.
- Alfombra india Sharugh** tejida a mano en lana, 340 x 245. Precio de salida: 345.000 ptas.
- Mesa portuguesa, s. XVIII-XIX**, en madera de palo santo. Tablero con greca de sogueado, pies de bollo y apliques de bronce. Salida: 700.000 ptas.

CHRISTIE'S

(Mónaco, 28-29/4)

- J.-H. Fragonard:** *La visitación de la Virgen*. Óleo sobre lienzo, 24,3 x 32,4. Precio estimado: 1-1,5 millones de dólares (165-247,5 millones ptas.).
- Cuatro tapices de Gobelinos** sobre la vida de Esther, 1769. Precio estimado: 5-8 millones de francos (125-200 millones ptas.).
- Grupo escultórico en bronce de Falconet**. Precio estimado: 3-5 millones de francos (75-125 millones de ptas.).
- Armario de caoba Luis XVI**. Precio estimado: 2-3 millones de francos (50-75 millones de ptas.).

GARCÍA MAY ESTRENA "LOS VIVOS Y LOS MUERTOS"

Ignacio García May estrenó en el Centro Dramático Nacional con apenas veinte años. Ahora, quince años después, vuelve con *Los vivos y los muertos*, que se estrena el próximo 27 de abril. La pieza lleva a escena la épica de los reporteros de guerra, plantea las "realidades" que sirven los medios de comunicación y reflexiona sobre el valor de la muerte en una sociedad, la actual, que prefiere eludir cualquier contacto con ella.

"ESCRIBO TEATRO DE AVENTURAS"

TEATRO

Entrevista con García May **42-43** Lo último de Gelabert-Azzopardi **44-45** "Un busto al cuerpo", de E. Caballero **46**

“En el teatro y en el arte se ha impuesto la poética del ‘cualquiercosismo’: cogen una silla de su casa y lo llaman instalación”

Ignacio García May (Madrid, 1965) quiso primero ser actor y estudió interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD); después, como nadie le ofrecía el papel de su vida se lo escribió a sí mismo: *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, con tan buena fortuna que el texto ganó el Tirso de Molina en 1986 y, poco después, el Centro Dramático Nacional (CDN) lo estrenó. Así, a los 19 años entró en la orla de los dramaturgos y, desde entonces, ha escrito más bien poco: cinco obras (entre las que destacan *El dios tortuga* y *Lalibelá*, ambas sin estrenar) y otras piezas cortas y adaptaciones teatrales. Quizá su temprano éxito, y también el hecho de vivir de su trabajo como profesor de la RESAD, le ha curado en salud del teatro fácil y las corrientes estéticas dominantes a favor de una escritura que es testigo de su tiempo y que muestra un pulso firme, preciso, con estilo. A García May se le ha incluido en la generación de los 80 (Caballero, Del Moral, Armada) y en la de los 90 (Mayorga, Pallín, J.R. Fernández), pero él dice que es un “descastado” y que “esto de las generaciones es una trampa inventada por los políticos”.

—Cuando se planteó *Los vivos y los muertos*, ¿primero le rondó el tema o los personajes?

—Primero me rondó lo de los reporteros. Pensé que unos personajes así, tan actuales, no habían sido tratados en el teatro. Hay películas, novelas, libros, pero obras de teatro no he sido capaz de encontrar ninguna. Luego, conforme iba escribiendo me preguntaba ¿pero estos tipos qué hacen?, ¿se dedican a fotografiar la muerte!, y fue cuando entró el otro tema. —Los periodistas de *Los vivos y los muertos* parecen muy verosímiles. ¿Quién los inspiró?

—El tema de la obra viene de conversaciones con Alfonso Armada y los personajes no están inspirados en nadie, no es que uno sea

Manu Leguineche y otro Pérez Reverte. He investigado mucho porque yo no he estado en ninguna guerra. He leído libros de los reporteros importantes y, luego, hay muchos datos que son reales.

—Ha dicho que la sociedad actual elude hablar de la muerte y usted va y elige ese tema. ¿Por qué?

—Por eso mismo, es un tema tabú y es una de las cosas que me llaman la atención, que la muerte se ve como un asunto ajeno, que afecta a terceros. Nuestra sociedad tiene dos formas de no tratar el tema de la muerte: escondiéndolo o bombardeándolo con el horror cotidiano, con cifras e imágenes hasta que acabas rechazando que te hablen del tema. Además, en la saturación, que es lo que hacen los medios de comunicación, no hay reflexión. La guerra de Yugoslavia fue incomprensible, nadie sabía quiénes eran los bosnios, los serbios. El reportero se queda en la cáscara.

El origen de la tragedia

—La obra no es muy optimista con la evolución del ser humano.

—Estoy en desacuerdo, la obra es muy optimista, porque en el fondo lo que rescata es lo que queda de humano en los personajes. En todas las mitologías está el viaje al infierno. La vida sólo se puede definir en contraposición con la muerte, pero como la muerte no se sabe qué carajo es, pues no hay posibilidad de saber nada y ese es el origen de la tragedia. El paso por el infierno te permite apreciar todo lo que no es el infierno. Y creo que todos los personajes de mi obra salen de allí mejor que entraron.

—Al final uno de los personajes sostiene que las primeras sociedades fueron mejores que las que les han sucedido.

—Creo que el hombre no se ha movido un milímetro de cuando empezó. Ha cambiado el diseño de las cosas, pero en términos de pensamiento no hemos cambia-

do nada. En realidad, mi teoría no es la de la “involución”, sino la teoría del “no movimiento”. Quizá es que no hay hacia dónde moverse. —¿Eligió al reportero porque es el héroe de la guerra moderna?

—Podían haber sido médicos, pero preferí que fueran reporteros porque mis textos no son de mesa camilla, en el sentido de que los ambiente en lugares extraños, no convencionales. El tema de la aventura, aunque en la obra queda de nostálgico, me gusta mucho. Yo digo que escribo teatro de aventuras porque todas mis obras son de aventuras. *Alesio* es como una película de Errol Flynn, *El dios tortuga* está ambientada en Sudamérica y *Lalibelá*, en África.

—En la obra plantea la tergiversación de la realidad a la que llegan los medios de comunicación.

—En el año 88 estaba en Buenos Aires, justo en el momento del conato de golpe del carapintado Aldo Rico. Realmente, no pasó gran cosa, se controló el golpe y se rindieron los militares insurrectos. La gente se lo tomó tranquilamente, recuerdo que era verano austral y comían helados. Yo llegué al hotel y tenía una llamada de mis padres que estaban horrorizados porque en la televisión española estaban poniendo escenas de disparos por la calles de Buenos Aires. Desde ese día no creo una mierda de nada de lo que sale en televisión.

—Usted no es un autor prolífico.

—No me gusta trabajar. Tengo compañeros que por disciplina escriben todos los días, aunque luego tiren a la basura los textos. Yo jamás he hecho eso.

—Aludía a que un tema actual como el de la guerra mediática no haya sido tratado por el teatro, ¿vive el teatro fuera de la sociedad?

—Creo que hay mucha gente del teatro que vive permanentemente metida en el teatro. Van a clases de teatro, ensayan, se van a un estreno, se toman unas copas y hablan de teatro, y comen y cagan y mean teatro. Y creo que el teatro, como cualquier otro arte, es un medio para transmitir algo, no un fin. Eso es lo que hace que haya tantos escritores que escriben como otros escritores y directores que quieren ser como Peter Brook o Strehler. O sea, que se miran un poco el ombligo.

La función del teatro

—¿Usted es de los que cree que el teatro debe tener una función social, cumplir un objetivo fuera del mero entretenimiento?

—Dios me libre de la idea de la función social del teatro, realmente me parece muy pedante. Como espectador no me gusta nada ver a un señor que me suelta un discurso. Brecht, que es el padre de este teatro, lo primero que dice es que lo fundamental del teatro es entretener. Y después, el discurso o la función social o lo que se quiera. Pero yo sí creo que el teatro puede cambiar a la gente, como las novelas, por una razón muy simple, porque a mí me ha cambiado. Pero no por voluntad del autor.

—Ahora vuelve al CDN. Es como si estuviera condenado al teatro oficial.

—Creo que esta obra es comercial y que si no hubiera sido seleccionada por el CDN, la hubiera llevado a algún empresario. Yo tuve compañía y me arruiné y he estado mucho tiempo sin hacer teatro. *Corazón de espina* fue una producción privada. Me sorprendió que el comité de lectura del CDN la seleccionara.

—¿Por qué el teatro que hoy se escribe no encuentra más salida que la escena alternativa y la oficial?

—Eso no es culpa de los dramaturgos, sino de los productores. En España hay buenos autores pero lo que no hay son productores. La figura del productor sigue siendo muy obsoleta. Es la del tío

“Hay mucha gente del teatro que van a un estreno, se toman unas

con gorra y manguito interesado en ahorrar unas pesetas. Yo creo que es la figura más creativa de todas, porque el productor es quien tiene la idea inicial. En el cine americano está muy claro, el que manda es el productor y los grandes directores como Spielberg o Coppola son también productores, gente que tiene una idea y se pone a ello. Los pocos productores de teatro que quedan en España hacen lo que vieron en su juventud, cuando todavía se hacía la mili con lanza.

—Algo de culpa tendrán los autores si no son capaces de seducir con sus textos.

—Pero si no te permiten ni probarlo; en un espectáculo como *Las manos*, que ha resultado un pequeño bombazo, todavía se preguntan qué pasa. Hay una cosa que me repatea: los imbéciles que se van a Nueva York, a Londres y a París para ver lo que está de moda y traérselo, pero no se toman la molestia de preguntar o ver lo que está pasando aquí.

—Muchos autores también declaran cosas del estilo: *yo no escribo para el público, no hago teatro comercial*. Entonces ¿cómo van a interesar a un productor?

—Decir eso me parece un error porque yo siempre escribo para el público. El teatro es comunicación. Pero también tengo la sensación de que a veces se eligen autores actuales para que fracasen y poder decir: monté a éste, pero no ha funcionado. La tarta del teatro en España es muy pequeña y hay mucha gente que no la quiere repartir, esa es la verdad.

García May se queda pensativo, aspira una calada de su cigarro y continúa: "También se marcan corrientes estilísticas. En los últimos años se ha establecido un modelo de texto muy críptico, muy ambiguo, muy abierto, y se ha repetido hasta la saciedad que eso era lo bueno y lo que había que hacer. No estoy de acuerdo, personalmente no me interesa".

—¿Se refiere a los autores clónicos, término con el que la dramaturga Paloma Pedrero califica a los au-

tores que imitan a Sinisterra?

—Entre otros. Me parece una expresión acertada, porque ciertamente es así. Cada uno tiene que escribir lo que le dé la gana. A finales de siglo XX se han inventado una nueva poética que es la poética de la modernidad.

Un descastado

—¿Qué poética es esa?

—La del *cualquiercosismo*. En el mundo del arte pasa igual. La última Bienal de Venecia fue un escándalo, la gente se llevaba una silla de su casa y decía: instalación. ¡No, hombre, no! esa es la puta silla de tu casa. Y eso es una tomadura de pelo.

—¿Es un autor autodidacta?

—Nunca he ido a ningún taller, ni como alumno ni como profesor. Para mí la escritura es algo muy personal.

—¿Cree que ser joven es un valor añadido en esto de la cultura?

—Ha habido un cambio. En los ochenta hubo una mitología, según la cual los jóvenes eran tontos y cuando uno escribía un libro o una película, era una auténtica novedad. Pero en los noventa se vio que eran muchos los tontos que escribían y dirigían y se cambió la tortilla, se vio que era un valor económico. Ahora todo lo que es joven es listo, algo tan absurdo como lo anterior.

—Se le adscribe a la generación de los 80, pero ¿se puede hablar de generaciones teatrales?

—Mire, soy un descastado porque cuando empecé era el más joven de la generación de Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, y ahora soy el mayor de la generación de los noventa. Pero, además, no creo que haya rasgos comunes para hablar de generaciones. Es un invento de los políticos y me parece un trampa. En la época de *Alesio* me fastidiaba un poco, pero como tenía 21 años no decía nada. Lo veo como una trampa, es como dirigir a toda la gente de una edad hacia el gueto del teatro joven.

Liz PERALES

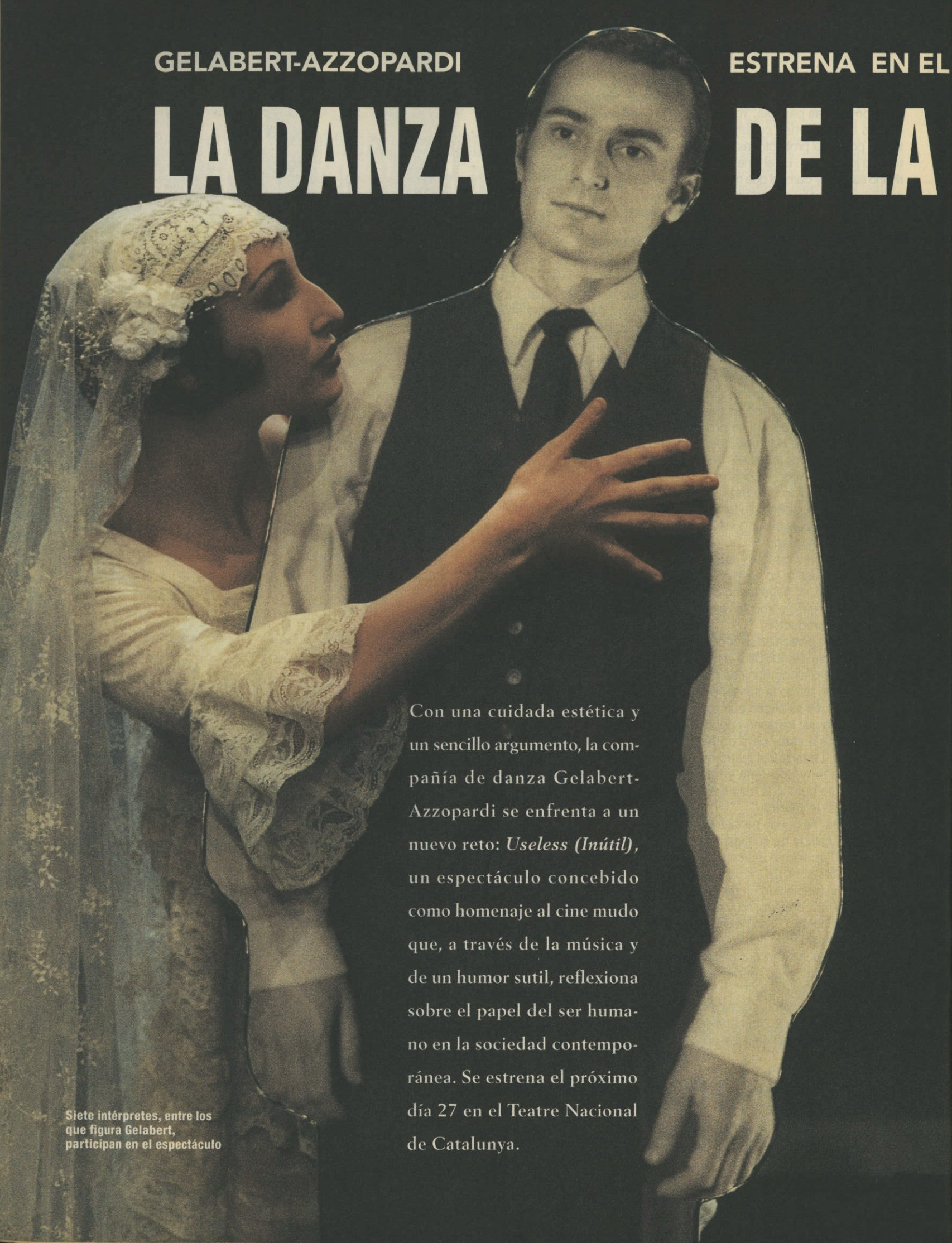
vive metida en el teatro. Van a clases de teatro, ensayan, copas y hablan de teatro, y comen y cagan y mean teatro"

GELABERT-AZZOPARDI

ESTRENA EN EL

LA DANZA

DE LA



Con una cuidada estética y un sencillo argumento, la compañía de danza Gelabert-Azzopardi se enfrenta a un nuevo reto: *Useless (Inútil)*, un espectáculo concebido como homenaje al cine mudo que, a través de la música y de un humor sutil, reflexiona sobre el papel del ser humano en la sociedad contemporánea. Se estrena el próximo día 27 en el Teatre Nacional de Catalunya.

Siete intérpretes, entre los que figura Gelabert, participan en el espectáculo

EXAGERACIÓN

Hace ya algunos lustros que el trabajo de Cesc Gelabert se desarrolla más allá de los límites de la compañía cuya titularidad comparte con Lydia Azzopardi. Coreografías para ópera y teatro, la ejecución de sus *Solos* —el último se estrenará en el Festival Grec de este año— se alternan en su agenda con la docencia y los trabajos con sus bailarines. “Me interesa más construir una forma de trabajar que limitarme a hacer espectáculos. Lo que más me importa es el bailarín y su formación”, explica el creador.

Por su anterior trabajo, *Zumzum-Ka*, la compañía Gelabert-Azzopardi es candidata a tres de los premios Max de este año. Su nueva entrega, *Useless (Inútil)* llega el próximo jueves, 27 de abril, a la sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya (TNC).

En forma de homenaje al cine mudo —y en particular a algunos de sus protagonistas, como Buster Keaton—, *Useless* quiere reflexionar acerca del papel del hombre en la sociedad contemporánea, sin olvidar el sentido del humor. “Yo trabajo para la gente tratando de aprovechar mi experiencia. Después de casi treinta años haciendo espectáculos, persigo que el público lo pase bien y logre soñar despierto”. En ese sentido, *Useless* hace un guiño a la fábrica de sueños por antonomasia: el cine hollywoodiense de los años 20 y, en particular, a su ritmo, a su estética y a su tono.

Vestuario y música

A Gelabert le interesaba investigar cómo podía adaptar a la escena la peculiar aceleración de las películas mudas, y también su exageración de registros. Del fruto de esa investigación, y en colaboración con el joven guionista de cine y animación Mario Torrecilla, surgió un guión “que tiene mucho que ver con los locos guiones de las películas mudas de Buster Keaton”. En el guión, y a modo de historia

iniciática, se narra la peripecia de Giuliano en su intento de entender el mundo en el que vive y en el que hallará a Maureen, la chica de sus sueños, de quien inmediatamente se sentirá enamorado. “Quería proyectar en el espectáculo una sensación que tengo a menudo: vivimos bombardeados de información que no necesitamos y que en su mayoría no nos interesa. Creo que el héroe de nuestro tiempo es aquél que, sin alejarse del mundo, sin irse a ninguna isla desierta, es capaz de seguir conectado con su universo interior. En ese sentido, tanto Giuliano como Maureen son dos antihéroes”, argumenta Gelabert.

El coreógrafo califica el espectáculo de “un compendio de excusas, ritmos, gags y razones sobre las que trabajar, aunque resulte muy difícil transformar todo esto en una coreografía. La estructura de ambas cosas no tiene nada que ver, es muy difícil trasladar a la danza la relación espacio-temporal de una historia con trama. La danza tiene más que ver con la poesía, con el sentimiento”.

En el empeño del creador de hallar el equilibrio entre estética y argumento han jugado un papel fundamental los dos puntales sobre los que se alza el espectáculo: el vestuario y la música. Respecto al primero, realizado en vivos colores por Lyddia Azzopardi —cotitular de la compañía—, es “casi del protagonista” del espectáculo.

La música se sostiene en el ritmo para rendir homenaje al “ragtime”, el tradicional acompañamiento a piano de las películas mudas, o al “musette”, variante francesa y orquestada de lo mismo, con reso-

nancias a Claude Debussy o Erik Satie, y en el que se insertan algunas piezas originales de George Gershwin o Roll Morton.

La fusión de tales materias primas ha dado lugar a una partitura que firma Mauricio Villavecchia y que cumple con fidelidad la máxima que Gelabert ha querido tener presente en todo momento: “movimiento exagerado con expresión exagerada”.

Humor sutil

“Estoy en un momento en el que siento necesidad de decir cosas tiernas y con sentido del humor. Un sentido del humor sutil y claro, que se convierte en un reto cuando lo aplicamos a un espectáculo de danza”, dice el coreógrafo, y añade: “Estoy particularmente orgulloso, por ejemplo, de que una de las protagonistas de la tercera parte del espectáculo sea una vaca. Una vaca bailarina. Seguro que nadie espera ver algo así en un espectáculo de Gelabert-Azzopardi”.

Para el creador, esa utilización del humor —elemento nada habitual en espectáculos de danza— tiene que ver con su búsqueda constante de nuevos lenguajes: “Me encanta probarlo todo, ser una especie de todo terreno de la danza”. En ese sentido, el trabajo en equipo que implica trabajar en la coreografía de una ópera le resulta lo más interesante. “Hace poco elaboré la coreografía de *Aida* en Shangai, con bailarines y acróbatas. Lo que más me divirtió fue el trabajo con los acróbatas, que tan distinto resultaba de mi modo de trabajar. Me lo pasé pipa”.

Respecto al espacio escénico utilizado en *Useless*, las circuns-

Cesc Gelabert: “Creo que el héroe de nuestro tiempo es aquel que, sin alejarse del mundo, sin irse a ninguna isla desierta, es capaz de seguir conectado con su universo interior”

tancias han obligado a optar por la máxima sencillez: apenas algunos cortinajes en un escenario vacío. ¿Los motivos? Los de siempre cuando se habla de danza: la endémica falta de recursos. “Es un asunto que ya me cansa y sobre el que no quiero insistir, porque siempre acabamos hablando de lo mismo, pero si la gente que tiene la capacidad de cambiar esta situación no lo hace, qué más podemos decir”. Y añade: “Sólo sé que las circunstancias en las que trabajamos en Catalunya extrañan a los profesionales extranjeros y que este espectáculo, hecho con doce bailarines, una coreografía y una pequeña película que se proyectará al fondo, hubiera sido un gran musical. En lugar de eso, tenemos sombras chinescas, espacio vacío y siete intérpretes. Hemos tenido que buscar soluciones, como siempre, para aproximarnos a la idea original gastando lo menos posible”.

Entre los siete bailarines se cuenta, como es habitual en sus espectáculos, el propio Gelabert: “No renuncio a bailar en mis montajes porque es lo que más me gusta del mundo. Lo que sucede es que, poco a poco, tengo que ir bailando menos, porque no puedo hacerlo todo”. Los seis compañeros de escenario de Gelabert son en esta ocasión Giuliano Guerini, Maureen López, Núria Martínez, Thomas Noone, Roberta Pagliano y Kylie-Jane Wilson. El espectáculo, una coproducción entre el TNC, la compañía Gelabert-Azzopardi y el Hebbel-Theater de Berlín, emprenderá una gira española e internacional después de su estreno en Cataluña. En el Nacional podrá verse hasta el 7 de mayo.

Care SANTOS

“Estoy orgulloso de que una de las protagonistas del espectáculo sea una vaca bailarina. Seguro que nadie espera ver algo así en un montaje de Gelabert-Azzopardi”

LO ÚLTIMO DE ERNESTO CABALLERO UN BUSTO AL CUERPO



MERCEDES RODRÍGUEZ

El próximo día 28 la compañía Teatro Cruce estrena en el Juan Bravo de Segovia *Un busto al cuerpo*, la última obra de Ernesto Caballero. Una irónica reflexión sobre la cirugía estética y las contradicciones que provoca el modelar nuestro físico. EL CULTURAL adelanta un fragmento del texto.

SINOPSIS

Una mujer piensa someterse a una operación de aumento de pecho. Esta decisión va a desencadenar, tanto en ella como en sus dos mejores amigas, una inesperada conmoción. *Un busto al cuerpo* es una comedia de ideas y silicona.

DRAMATIS PERSONAE

En *Un busto al cuerpo* son tres mujeres de generaciones distintas las que se enfrentan a la posibilidad de cambiarse, tres mujeres con sus propias convicciones y deseos que se encuentran y desencuentran, y muestran que alterarse físicamente es algo que trasciende lo individual y que las hace verse hacia dentro a la vez que proyectarse hacia fuera.

Escena 6

Cristina 1 y Cristina 2 en una sala de exposiciones.

Cristina 2: ¿Medieval?

Cristina 1: Pequeños, pálidos, redondos como manzanas, duros, firmes y separados.

Cristina 2: No estamos en la Edad Media.

Cristina 1: En efecto, estamos en una época en que por fin empezamos a ser dueñas de nuestro cuerpo.

Cristina 2: Y si queremos implantarnos...

Cristina 1: La perfección también está a la venta.

Cristina 2: ¿La perfección? Cristina, lo que de verdad no podemos permitir es que una cues-

tion como ésta deteriore nuestra relación.

Cristina 1: Estoy de acuerdo.

Cristina 2: No sé, últimamente estoy un poco nerviosa.

Cristina 1: No te preocupes, también yo he estado muy irritable.

Cristina 2: Siempre hemos estado muy compenetradas. Tenemos los mismos gustos, coincidimos incluso en los momentos de malhumor.

Cristina 1: Y entonces todo nos lo tomamos a pecho...

(Ríen)

Cristina 2: *(A un conserje)*. Por favor ¿dónde está la sala de arte contemporáneo? Ah, es ésta. Claro.

Cristina 1: Claro, claro...

Cristina 2: Tendríamos que aprender de las nuevas promociones.

Ahí tienes a Cristina. Para ella todo es admirablemente más sencillo.

Cristina 1: O más simple.

Cristina 2: Es otra manera de entender las cosas.

Cristina 1: ¿Y esto qué es?

Cristina 2: Un triángulo y un círculo.

Cristina 1: Ya...

Cristina 2: Se titula: *Muchacha con un aro en el pezón*.

Cristina 1: Claro.

Cristina 2: Claro.

Cristina 1: Claro.

Cristina 2: Claro.

Cristina 1: Qué manera más esencial y contundente de expresar el sometimiento de la identidad femenina. El aro como un grillete atezando el pecho de la Madre Tierra. Claro.

Cristina 2: Perdona, pero a mí me

parece que se trata de una reivindicación radical del cuerpo femenino. Esa chica se ha puesto un aro en el pezón para manifestar con ello que sólo ella es la propietaria de su cuerpo y que el pezón no sólo está destinado a las tradicionales funciones amamantadoras.

Cristina 1: ¿Qué dices? Ese pezón está sometido.

Cristina 2: Ese pezón es libre.

Cristina 1: Ese pezón está siendo torturado.

Cristina 2: Ese pezón te está diciendo "¡por fin soy yo mismo y no tengo que ocultarme!"

Cristina 1: ¿Y tú cómo lo sabes? ¿Acaso te lo ha dicho?

Cristina 2: Sí, lo está diciendo a gritos: "¡El piercing es algo más que una moda!"

Cristina 1: Por supuesto: una espantosa forma de mutilación corporal. ¡Pobre chica!

Cristina 2: Nadie le ha obligado.

Cristina 1: Eso cree ella.

Cristina 2: Ya empezamos.

Cristina 1: ¿Pero es que a estas alturas tú vas a negar la presión que existe hacia el cuerpo femenino? Tú misma estás presionada por los índices de audiencia de la televisión.

Cristina 2: Eso no es verdad. Además, es preferible perforarse el cuerpo en uso de tus facultades que te lo perforen siendo un bebé. Tú se los hiciste a Cris.

Cristina 1: Yo no quería, fue mi madre.

(Aparece un grupo de turistas japoneses)

Cristina 2: Y por tu madre sí lo hiciste.

Cristina 1: Total por dos agujeros en las orejas...

Cristina 2: Total por un agujero en el pezón...

(Reparan en los japoneses)

Cristina 2: Disculpen, se trata sólo de una discusión de... teoría estética entre amigas. Somos amigas, a pesar de nuestras diferencias. Cristina en su día quemó sostenes, hizo streaking, hizo mooning, hizo flashing, hizo footing... Tiene unas referencias. Pero yo... Yo pensaba... pienso... bueno, ahora ya no sé lo que pienso... pero pienso que a veces pienso que el orgullo del cuerpo femenino pasa por nuestra capacidad de intervención sobre el mismo... Se trata de mi propia autoestima... Cristina sin embargo piensa sin pensar lo que piensa, y en eso la envidio. Piensa que lo hago para construirme a través de la mirada de los hombres, y está muy equivocada... ¿O no? Yo que sé... No sé si realmente lo piensa, o si soy yo la que piensa que lo piensa. Ya sé que son ustedes japoneses, pero seguro que me comprenden. ¿O no?

Cristina 1: La comprendo, sí, la comprendo, casi tanto como a mi hija, Cristina. Le puse ese nombre por ella, no por mí, por Cristina, mi amiga, sí, somos amigas, yo sólo un poco mayor, sólo un poco, y me revienta tener que asumir este papel pater-maternalista... Cristina no entiende que aunque hay cosas, no todas, que ya están conseguidas, no entiende, no quiere entender algo tan elemental como es el hecho de que todavía hay partes del mundo, en el Japón también, donde las mujeres no son consideradas las dueñas de su propio cuerpo. Sí, hoy en día, me gustaría que entendiera mi amiga Cristina, que en cuanto te confías aparece un diseñador homosexual que te obliga a ceñirte el artefacto que surge de su misoginia, o el médico que te dice si debes o no amamantar, si puedes o no ir con el pecho al descubierto, o surge una mente calenturienta que se empeña en poner de moda cosas tan aberrantes como colgarse pendientes en los pezones. Y eso aquí como en Japón *(Se abrazan)*.

Cristina 2: ¿Llevas sujetador?

Ernesto CABALLERO



TERMINA EL RODAJE DE
"LAS RAZONES DE MIS
AMIGOS", ADAPTACIÓN
DE UNA NOVELA DE BELÉN GOPEGUI

GERARDO HERRERO CONQUISTA EL AIRE

Ana Duato y Joel Joan
durante el
rodaje de *Las razones
de mis amigos*

CINE

"Las vírgenes suicidas", ópera prima de Sofia Coppola 48-49
Entrevista a Gerardo Herrero: "Nuestro cine necesita más
escritores" 50-52 "Aunque es de día", por Belén Gopegui 51

Los bailes de graduación, los diplomas escolares, el primer amor, el primer beso, el primero disco, el primer cigarro. Las nuevas sensaciones que produce enfrentarse a la adolescencia afloran en cada uno de los planos de *Las vírgenes suicidas*, brillante adaptación de la novela de Jeffrey Eugenides con la que Sofia Coppola ha conseguido estrenarse como directora y liberarse de la etiqueta de “hija de papá”.

“LAS VÍRGENES SUICIDAS” DE SOFIA COPPOLA

LOLITAS REBELDES

“**T**oda sabiduría termina en paradoja”, concluye uno de los personajes de *Las vírgenes suicidas*, la extraordinaria novela de Jeffrey Eugenides. Las hermanas Lisbon, que han decidido quitarse la vida en mitad de la estación de la mosca del pescado, no han podido soportar el peso de sus descubrimientos: descubrir que la vida es someterse al despotismo de unas leyes que no entiendes, las de la familia opresora (en la película los padres están interpretados por los excelentes James Woods y Kathleen Turner), o descubrir que vale mucho más la pena convertirse en el fantasma más hermoso del barrio que seguir vegetando en una zona residencial, rodeado de césped, aspersores y chicos expectantes que crecen, pierden el pelo y ganan barriga.

La paradoja a la que llegan las hermanas Lisbon es ésta: la muerte es más grande, más legendaria que la vida. Convertirse en leyenda: eso es lo que hacen estas vírgenes suicidas, observadas desde lejos por sus admiradores —por el lector, por el espectador—, testigos mudos de su decadencia y su acto de autoinmolación, niños subidos a un árbol desde el que pueden asistir a esa ceremonia secreta que es la muerte. Ellos intentan buscar, durante toda la novela, cuáles fueron las causas que hicieron que las hermanas Lisbon se cortaran las venas, se ahorcaran, metieran la cabeza en un horno o se asfixiaran, solas, en un garaje. Siempre solas. La causa es que no hay causa: intentado reconstruir el rompecabezas de su historia, llegarán a la conclusión de que

la verdad es demasiado compleja como para intentar reducirla a una montaña de relatos falseados por la memoria de unos cuantos adolescentes que han dejado de serlo.

No era tarea fácil adaptar al cine un libro tan proteico y elegíaco como *Las vírgenes suicidas*. Traducir el punto de vista, polifónico y a la vez íntimo, de la primera persona del

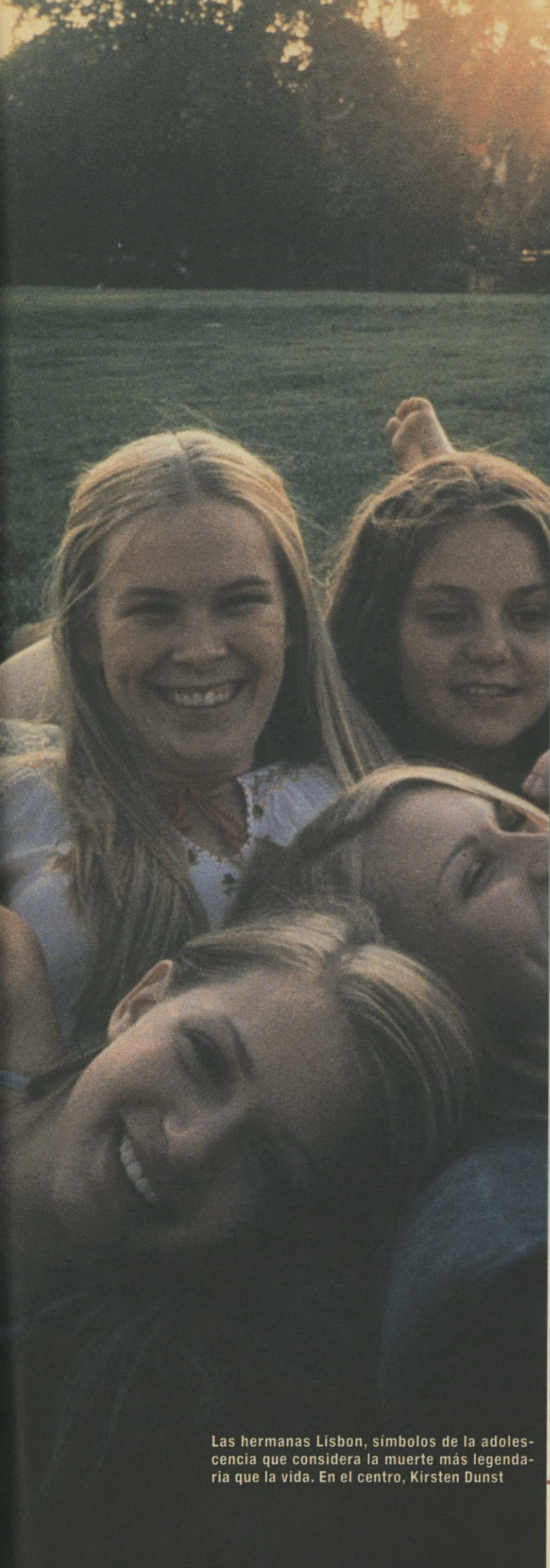
PADRE NO HAY MÁS QUE UNO

A Sofia Coppola (California, 1971) su padre le hizo un flaco favor escogiéndola como sustituta de Winona Ryder en *El padrino III*: su interpretación la condenó al limbo de los hijos de papá. Su colaboración en el guión de *Vida sin Zoe*, el peor episodio de *Historias de Nueva York*, no hizo nada para limpiar su reputación. No obstante, cuando la hija de Francis Ford Coppola y esposa de Spike Jonze (director de la genial *Cómo ser John Malkovich*) presentó su cortometraje *Lick the Star* demostró que su nombre merecía independizarse del árbol genealógico. Dicen que presta más atención a los actores que a los técnicos, y que, en *Las vírgenes suicidas*, fue como jugar a regresar a la adolescencia con unos cuantos imberbes compañeros de viaje. Sofia Coppola ha sabido tatuar la mirada adolescente en el objetivo de su cámara, y eso merece un aplauso.

plural, no es un juego de niños, y Sofia Coppola lo ha hecho con la delicadeza y la inteligencia de un orfebre ultimando su obra definitiva. Eugenides describía su novela como una historia detectivesca sin una conclusión, protagonizada por un narrador colectivo que habla de un mundo que ha desaparecido y no volverá jamás. En el libro, las hermanas Lisbon son la viva imagen de un retrato cubista: vistas desde diferentes perspectivas, se convierten en personajes angulosos, esquinados, enigmáticos. Coppola dispone de un excelente casting de lolitas —lideradas por la excelente Kirsten Dunst, la chupasangres infantil de *Entrevista con el vampiro*— difusas y etéreas: como las colegialas excursionistas de *Picnic en Hanging Rock*, parecen fundirse con la naturaleza que las rodea y flotar como pequeños ángeles pálidos, encerrados en un aura luminosa. Su apariencia irreal las viste con una sonrisa lúcida, terriblemente “superior” a la mediocridad de los adultos que las censuran. Las hermanas Lisbon son a la literatura de los noventa lo que el Holden Caulfield de *El guardián entre el centeno* fue a la de los cincuenta: Holden sufre por el modo en que ocurren las cosas en un mundo sin suficiente amor, que es, en el fondo, lo que les pasa a las vírgenes suicidas. Todos, él y ellas, acabarán muriendo por exceso de sensibilidad.

Que Jeffrey Eugenides fuera compañero de taller literario de Rick Moody, el autor de *Tormenta de hielo*, no parece una casualidad. Que el taller estuviera dirigido por el es-





Las hermanas Lisbon, símbolos de la adolescencia que considera la muerte más legendaria que la vida. En el centro, Kirsten Dunst

critor John Hawkes, uno de los caudillos de la metaficción norteamericana, tampoco debe extrañarnos. De Moody podemos notar en *Las vírgenes suicidas* un desencanto implacable cuando mira de cerca a la sociedad yanqui de los setenta, que vivía la resaca de la guerra del Vietnam como quien despierta de la peor pesadilla de su vida. De Hawkes, Eugenides recoge la polifórmica estructura de la novela posmoderna, cuya "información" viene dosificada en entrevistas que se mezclan y se niegan a sí mismas poniendo en crisis el concepto de memoria colectiva. En el dossier de prensa, se citan más modelos literarios para la película de Coppola, modelos que no son nada gratuitos: además de Salinger, tenemos a *Lolita* de Nabokov, *Werther* de Goethe, *La campana de cristal* de Sylvia Plath y *Escrito en el cuerpo* de Jeanette Winterson.

El elegante estilo visual de *Las vírgenes suicidas* evoca las formas y gustos de los años setenta sin pa-

de las películas que John Hugues realizó en los ochenta —*El club de los cinco* y *16 velas* por encima de todas—: Hugues, que retrató a los adolescentes americanos desde un punto de vista adulto, no sabía evitar un moralismo cínico que reducía el interés de su propuesta, obstáculo que Coppola ha sorteado con madura habilidad.

La excelente banda sonora compuesta por el grupo francés Air —que une el espíritu de la música gala de los sesenta, la música electrónica de los setenta y los océanos sónicos de los noventa sin chirridos aparentes— da la clave de la sensibilidad de esta insólita ópera prima, que nos llega un año después de su exitosa presentación en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. Coppola no abusa de la música del período —la selección de canciones es muy amplia (de la ELO a Elton John, de Styx a James Taylor, de Todd Rundgren a Cat Stevens), pero siempre está integrada en el tiempo y el espacio de la narración—

Sofía Coppola sabe que ser joven no significa ser tonto. Significa tener los ojos bien abiertos para reconocer dónde está la belleza de una imagen, de un gesto, de una muerte simbólica

recer antigua ni supeditada a la reconstrucción-de-una-época-pasada. Del mismo modo que hizo Todd Haynes en *Safe*, copiando los encuadres de las revistas de interiorismo y diseño más modernas —y más frías—, Coppola confiesa haber tomado modelo del estilo decorativo Ralph Lauren, abundante en las zonas suburbanas "donde toda la familia juega al tenis". Con amplia experiencia como fotógrafa de moda, Sofía Coppola no niega la influencia de Bill Owens y su libro *Suburbia* —la secuencia del baile escolar está directamente inspirada en una de sus fotos—, Tina Barney y su *Theaters of Manners*, y el trabajo fotográfico de Takashi Homma, William Eggleston y Francis Szabo. Respecto a sus modelos cinematográficos, son más que evidentes: *Malas tierras*, de Terrence Malick, y sobre todo, *Matar a un ruiseñor*, de Robert Mulligan, una de las películas más sensibles y poéticas que se han hecho sobre la mirada infantil en toda la historia del cine. *Las vírgenes suicidas* se aleja, por tanto,

y utiliza las sinuosas melodías de lo Air para crear una atmósfera sin edad, un mundo donde presente y pretérito se confunde en un sólo tiempo verbal. Es en ese sentido que *Las vírgenes suicidas* se transforma en un filme hipnótico y subyugante: ofrece la posibilidad de volver a vivir nuestras neurosis adolescentes con inusitada intensidad. La secuencia en que Lux es abandonada por Trip Fontaine (Josh Hartnett) en medio de un campo de fútbol americano, o el momento en que las hermanas Lisbon se comunican por teléfono con sus admiradores poniendo discos cuyas letras describen su estado de ánimo demuestran que hacer buen cine sobre la adolescencia no es una tarea imposible: es la tarea de todos aquellos que, como Sofía Coppola, saben que ser joven no significa ser tonto. Significa tener los ojos bien abiertos para reconocer dónde está la belleza de una imagen, de un gesto, de una muerte simbólica.

Sergi SÁNCHEZ



Gerardo Herrero sostiene que el cine español debe producir más películas con contenido social y político

GERARDO HERRERO Y SU ADAPTACIÓN DE "LA CONQUISTA DEL AIRE",

“NUESTRO CINE NECESITA M

Gerardo Herrero sigue fiel a la literatura. Después de llevar al cine textos de Juan Madrid, Almudena Grandes y Arturo Pérez-Reverte (*El acecho*, *Malena es un nombre de tango* y *Territorio Comanche*), acaba de finalizar el rodaje de su adaptación de *La conquista del aire*, de Belén Gopegui. El director cuenta los pormenores del rodaje, mientras que la autora escribe sobre su participación en la película.

Hasta hace tres meses, este cineasta infatigable, productor y director, era también presidente de la asociación de productores FA-PAE, donde ejerció uno de los cargos de mayor responsabilidad en el sector audiovisual español —lidiando con grupos de presión y poderes fácticos— durante casi dos años. Reconoce que ahora se siente “liberado” de esa responsabilidad, y al tiempo que desea toda la suerte del mundo a su sucesor, el productor Eduardo Campoy, se reafirma en su deseo de seguir produciendo

desde su empresa Tornasol Films todo lo que caiga en sus manos “y tenga un mínimo de interés”, además de confirmarse como uno de los directores más versátiles de los últimos años (*Desvío al paraíso*, *Territorio comanche*, *Frontera Sur*, etc.).

Gerardo Herrero finalizó la semana pasada el rodaje de su último filme, de nuevo basado en un texto literario. En este caso se trata de *Las razones de mis amigos*, extraño título para designar la adaptación cinematográfica de la novela *La conquista del aire*, de

Belén Gopegui. Si el proceso de montaje sigue su curso, la película se estrenará en las salas en el otoño de este año.

—¿A qué se debe este título tan distinto de la novela?

—Cuando me reuní con Belén Gopegui para explicarle que estaba muy interesado en llevar su novela a la pantalla, ella se quedó un poco extrañada, porque no atisbaba la forma en que podía hacerse. De todos modos no le importó siempre que la película no se llamara igual que su novela.



MERCEDES RODRÍGUEZ

AUNQUE ES DE DÍA

Para acabar de una vez por todas, si es posible, con la monótona cuestión de las relaciones entre cine y literatura, diré que en el caso de *La conquista del aire* el punto de partida fue: no es posible contar una misma cosa de dos maneras distintas, la materia no está separada de la forma. Por tanto, acordamos que el título de la película sería distinto del título de la novela.

Sí se puede, en cambio, trabajar con materiales comunes: se puede tratar de contar con una película algo que se acerque mucho a lo que antes se había intentado contar con una novela. Esa fue, me parece, la intención del director Gerardo Herrero y también la intención de la guionista Ángeles González-Sinde y por eso, y por el modo de mantenerse en permanente contacto conmigo, les doy desde aquí las gracias.

¿Qué es lo que los tres, cada uno desde su espacio, intentamos contar? Lo que Juan Carlos Rodríguez ha llamado el "yo prestado", o la imposibilidad de decir "yo soy" en una organización económica y social —capitalista— que configura cualquier predicado, yo soy asalariado, yo soy padre, yo soy independiente. Proyectamos esa imposibilidad sobre dos situaciones en especial, el mundo de las ideas y el mundo de los afectos. Que me perdona Shakespeare por esta tergiversación melancólica pero tal vez los tres quisimos contar que hoy la vida, antes que con la materia de los sueños, se teje con la materia de los sueldos. Y esto, además de ser melancólico, acaso haga visible la oscuridad, la persiana bajada cuando es de día.

Aún no he visto la película terminada. He visto sin embargo lo suficiente como para atreverme a decir que los frutos del trabajo de quienes han participado tocan con los dedos cuanto pretendimos. Si no lo digo de forma aún más contundente es porque estoy hablando de un borrador, porque supongo que para un director de cine lo que yo he visto debe de ser semejante a las páginas sin corregir de una novela. Y como la materia no está separada de la forma, todo lo que queda es importante. No he visto, por ejemplo, cómo entrará la música; sin embargo, diría que debido precisamente a la música la última película de David Lynch, *The Straight Story*, cuenta algo absolutamente distinto, y a mi juicio menos interesante, de lo que podría haber contado dejando oír la vibración constante, fastidiosa, ineludible, del motor del cortacésped en el que se desplaza el protagonista.

"Los mejores —dijo Chejov en alusión a los narradores— son los que describen la vida como es, pero como cada frase está impregnada por la coincidencia del propósito que la anima, se siente —además de la vida como es— una representación de la vida tal y como debiera ser, y esto es lo que nos cautiva". Además de, y no en lugar de. Por así decirlo, la música a la que me he referido estaba en lugar del motor, suplantando al motor, endulzándolo, y no además del motor.

Por lo que sé y he visto, en *Las razones de mis amigos*, en cada escena de esa historia melancólica sobre los sueldos, están también los sueños, están "además de" y no "en lugar de", está el principio de luz en la persiana que nos hace sentir la vida tal y como debiera ser, y por eso saludo desde aquí a todas las personas que han hecho posible la película y les deseo un buen viaje.

Belén GOPEGUI

DE BELÉN GOPEGUI

“MÁS ESCRITORES”

Yo me quedé sorprendido, porque me pidió justo lo contrario de lo que piden todos los escritores, que en los contratos suelen exigir el mismo título para ayudar a la venta del libro.

—Parece normal que la primera reacción de Gopegui fuera de extrañeza, porque la novela tiene una muy difícil adaptación en pantalla.

—Es cierto que el libro no tiene una adaptación clara en el sentido de que no hay una única trama con presentación, nudo y desenlace. Pero a mí me pareció

que reflejaba muy bien a la generación que vino después de la transición a la democracia española, y era justo eso lo que yo quería contar.

—¿Cómo se las ingenió la guionista Ángeles González-Sinde para desarrollar el guión cuando usted se lo encargó?

—Lo primero que me dijo Ángeles al leer el libro es que era completamente inadaptable, que no había por donde cogerlo, es decir, era literatura pura. Pero yo quería olvidarme de la novela, extraer el germen y con-

vertir la historia en mi película, en otra cosa. La novela tiene mucho mundo interior que yo intento que esté presente en la conciencia de los personajes, pero que no se puede mostrar directamente en el cine. Por eso les pedí a los actores que no sólo leyeran el guión sino también la novela para estudiar a sus personajes. Le dije a Ángeles que me daba igual que la novela fuera inadaptable, que había que rescatar la esencia y las ideas generales del libro.

(Pasa a la página siguiente)

"LAS RAZONES DE MIS AMIGOS"

—¿En este proceso intervino de algún modo la autora?

—Belén Gopegui ha participado de una forma muy tangencial, sin involucrarse directamente en el proyecto. Siguió paso a paso el proceso de escritura y emitía su opinión sobre todas las versiones, proponiendo secuencias e incluso escribiendo algunos diálogos. En el rodaje también estuvo presente de forma periódica. Pero su colaboración siempre ha sido más consultiva que vinculante.

El factor generacional

La trama de la película y el espíritu de la novela nos presentan un retrato del poder del dinero, capaz de desestabilizar grandes amistades y relaciones que aparentemente parecían eternas. Carlos (Sergi Calleja), un joven de 35 años, necesita hacer frente a sus enormes deudas. En la primera secuencia éste se reúne a comer, como hace todas las semanas, con sus dos mejores amigos desde los años universitarios, Santiago (Joel Joan) y Marta (Marta Belaustegui). La petición de un préstamo de varios millones de pesetas por parte de Carlos pone a prueba la relación de los tres, que durante el desarrollo de la película irá debilitándose. El dinero entonces aparece como el detonante y la causa de los cambios en el comportamiento de los personajes y las relaciones con sus respectivas parejas, para quienes el préstamo, más que una prueba de amistad, se ha convertido en algo casi imprescindible en el microcosmos que les atrapa.

—¿Cree que el espectador puede percibir en esta historia una denuncia soterrada a la cultura del materialismo?

—Yo creo que el punto de vista principal de la historia es el factor generacional y el cambio de actitud de los personajes, o por lo menos eso es lo que me atrapó en la lectura de la novela. En realidad yo no quería mezclar muchos temas para no desviar la atención del espectador, aunque lógicamente hay muchas otras cuestiones implícitas en la trama.

—¿Por ejemplo?

—Me empeñé mucho en situar a los personajes en el año 1995, justo antes de que los populares ganaran las elecciones, como re-



Sergi Calleja y Marta Belaustegui en un momento del rodaje

presentantes de la generación inmediatamente posterior a la transición española. Quería reflejar la generación de treintaeros de hace cinco años. La mayoría de ellos habían sido simpatizantes del comunismo o tenían pensamientos del lado más radical de la izquierda ideológica durante sus años universitarios, pero al alcanzar los treinta y estar necesitados de un estatus, una casa, una forma de vida, se empezaron a aburguesar, porque necesitaban pasar a otro estadio de vida.

—Se investiga, por tanto, el momento de maduración de esos personajes.

—Por supuesto. Es un proceso de maduración que se ha ido retrasando de generación en generación, porque la juventud anterior a ellos maduró mucho antes, prácticamente con veinte años de edad.

—¿Dice esto como una crítica o como un mensaje?

—Mi intención nunca es la de lanzar mensajes, sino la de contar una historia y reflexionar sobre la eterna pregunta: por qué actúa la gente como actúa. Sólo eso.

—¿Y ha encontrado alguna respuesta?

"La novela no tiene una adaptación clara, era difícil trasladarla a la pantalla, pero yo quería olvidarme de ella, extraer el germen y convertir la historia en mi película, en otra cosa distinta"

película, como ocurre con otros cineastas.

—¿Cree de todas formas que el cine social es todavía una asignatura pendiente en las producciones españolas?

—Desde luego que en España se necesita hacer más cine de contenido social y político. Desde mi productora me comprometo a ello, y como sabe he participado en muchos filmes políticos, como en la producción del thriller *Sé quien eres* que se acaba de estrenar, dirigido por Patricia Ferreira. Ahora hay unas condiciones de producción que permiten hablar más libremente de ciertos temas. De todas formas yo no me planteo ser un cineasta social. Me gusta cambiar de género constantemente, porque hacer una película requiere mucho tiempo y si siempre hiciera lo mismo sería aburridísimo.

Compromiso con el cine

—De todos modos, las adaptaciones literarias se han convertido en su especialidad.

—Siempre he defendido la adaptación de novelas. Las estadísticas dicen que sólo el 18% de las películas españolas están basadas en novelas. Creo que debería haber una mayor relación entre los literatos y el cine. Por ejemplo, Belén Gopegui podría trabajar perfectamente como guionista, y de hecho estamos hablando para que se incorpore como guionista en mi productora. Arturo Pérez-Reverte y Elvira Lindo son claros ejemplos de escritores que están comprometidos con el cine, y creo que debería haber más, sobre todo si tenemos en cuenta el déficit de buenos guionistas que tiene ahora el cine español. Estamos necesitados de más guionistas, y creo que los escritores podrían solucionar este problema.

—Los guionistas profesionales seguramente no estén muy de acuerdo con esto.

—Pero la mayoría de ellos quieren dirigir, y a veces los directores quieren firmar los guiones, cuando en muchos casos no tiene que ser así. Las últimas cinco películas de Steven Spielberg han sido adaptaciones, y con Francis Ford Coppola pasa algo parecido. Por algo será, ¿no cree?

Carlos REVIRIEGO

FESTIVAL DE PASCUA DE SALZBURGO

ABBADO VUELVE A BOCCANEGRA

Uno de los acontecimientos musicales más exclusivos del mundo, el Festival de Pascua de Salzburgo, presenta este año como máximo aliciente la producción de *Simon Boccanegra*, que supone una nueva incursión en la imponente ópera verdiana por parte de una de las principales batutas de nuestros días, el maestro italiano Claudio Abbado. La puesta en escena corre a cargo de uno de los grandes nombres del teatro de hoy, el alemán Peter Stein.



Karita Mattila y Carlo Guelfi
en uno de los ensayos
de la ópera de Verdi

FRANZ NEUMAYR

MUSICA

Festival de Pascua de Salzburgo **53-55**
"Hamlet" en Toulouse **56** Herreweghe dirige a Mendelssohn **57** Entrevista a Marta Domingo **58-59** Discos **60**

En estos días se desarrolla el festival de música más elitista de cuantos se celebran en Europa. Si bien es muy frecuentado en Salzburgo el festival de verano, mucho menos accesible resulta el de Pascua. Las setenta mil pesetas que cuesta una entrada para la ópera tienen parte de culpa, pero los nombres de la Filarmónica de Berlín, Abbado, Norrington, Masur, Ozawa, Schäfer, Trost, Schmidt, Gueffi, Mattila, Gallo o Alagna no son fáciles de encontrar juntos en una sola semana.

Creado en 1967 por Herbert von Karajan en su ciudad natal, el Festival de Pascua no ha dejado de incrementar su popularidad y, en cierto modo, rivalizar con el de verano, del que el maestro fue director artístico desde tres años antes. Con el gancho del mítico director se constituyó rápidamente en la oferta más atractiva de la Semana Santa en Europa.

Lo regenta una especie de sociedad limitada que actualmente cuenta con unos cuatro mil miembros. Sus aportaciones, más la de los patrocinadores, han venido garantizando la continuidad de la muestra a lo largo de estos treinta y cuatro años, pues su carácter es totalmente privado, sin subvención pública alguna.

Momentos críticos

Al fallecer Karajan en 1989 se vivieron momentos de incertidumbre, pues el desaparecido director lo llevaba todo de una manera muy personal. Fue su propia esposa, Eliette, quien decidió asumir el riesgo financiero. Al mismo tiempo se tomó la decisión de nombrar como director artístico a Sir Georg Solti, una de las contadas batutas con el nombre suficiente como para poder suceder al maestro austríaco. Enemistados durante años, ambos hicieron las paces muy de últimas, y de hecho Solti fue quien se hizo cargo de aquel *Ballo in maschera* en el transcurso de cuyos ensayos murió Karajan. Desde 1994 es Claudio Abbado el director artístico, cargo que simultanea con la titularidad de la Filarmónica de Berlín, la orquesta que puede considerarse como la residente del festival.

Tradicionalmente, el festival se viene celebrando en el Grosses Festspielhaus, la mayor de las tres salas construidas en la montaña que rodea la ciudad, obra del ar-

quitecto Clemens Holzmeister. Su aforo, distribuido en dos únicas plantas, supera los dos mil trescientos espectadores, mientras que las medidas del escenario se hallan entre las mayores para un teatro de ópera. Se inauguró, con *El caballero de la rosa*, de Strauss, siete años antes del inicio de los Festivales de Pascua.

La programación, desarrollada entre el Domingo de Ramos y el Lunes de Pascua, incluía tradicionalmente una ópera, un oratorio y dos conciertos. Sin embargo, las cosas empezaron a cambiar en 1994 a medida que la personalidad del director milanés se ha dejado sentir. Se suprimió un ora-

torio, que venía siendo habitual, a cambio de una función adicional de la única ópera que se programa. Sin embargo, en esta edición, sin oratorio, sólo hay dos funciones de *Simon Boccanegra*.

Ampliación del público

Sí que continúan los *Contrapuntos*, espectáculos diseñados para los bolsillos más jóvenes, cuyo abono para cuatro conciertos de cámara y la asistencia a los ensayos de los grandes actos pueden obtener los menores de treinta años por menos de diez mil pesetas. Alguna *matinée*, que este año dirige Ozawa, aumenta también en unas cuatro mil personas

ese público habitual, que la propia organización del festival reconoce como "adinerado" y que en un 60 por ciento proviene de países de habla alemana, aunque no falten los americanos y japoneses.

En cualquier caso, no están al alcance de todos los bolsillos las más de setenta mil pesetas que cuesta asistir a la única ópera o las ciento cincuenta mil del abono para la anterior, más tres conciertos adicionales. Eso sí, los espectáculos resultan difícilmente superables.

Esta vez será la única oportunidad que habrá de ver a Abbado en Salzburgo, ya que hace meses renunció a dirigir *Così fan tutte* y



FRANZ NEUMAYR

Tristán e Isolda en el festival de verano. El enfrentamiento con Gerard Mortier, que siempre ha visto con suspicacia al hermano menor, fue inevitable. Hace tan sólo una semana ambos volvían a la carga. Abbado acusaba a Mortier de "contarse mentiras a sí mismo", y dejaba claro que el *Simon Boccanegra*, con puesta en escena de Peter Stein, no iría en verano al festival de Mortier. En su reparto destella Roberto Alagna como Gabriele Adorno. Carlo Guelfi será el Doge, Karita Mattiila abordará Amelia y Julian Konstantinov al viejo Fiesco.

Abbado dirige también un monográfico Mozart (22 de abril) con

No están al alcance de todos las más de 70.000 pesetas que cuesta asistir a la ópera o las 150.000 del abono para tres conciertos, aunque los espectáculos resultan difícilmente superables

la *Misa en Do menor* como plato fuerte. En ella cantan su protegida, Christine Schäfer, Rainer Trost, Andreas Schmidt y Stella Doufexis. Roger Norrington presenta un programa mixto (23 de abril), con la *Fantasia sobre un Tema de Thomas Tallis* de Vaughan Williams, la *Sinfonía concertante en Si menor* de Haydn y la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, donde los habituales

instrumentos originales del director inglés probablemente quedarán atrás. Kurt Masur, a punto de abandonar la titularidad de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirige dos obras de Gustav Mahler, los *Kindertotenlieder* (con la mezzosoprano Iris Vermillion) y la *Sinfonía Titán*.

Y el nuevo titular de la Staatsoper vienesa, Seiji Ozawa, completa

el ciclo sinfónico con el *Concierto para violín y orquesta* de Beethoven, y la *Vida de héroe* de Richard Strauss, al frente de la Orquesta Juvenil Gustav Mahler; es decir, el mismo programa que acabará de ofrecer con esta agrupación durante su gira por España, aunque con la rutilante Anne-Sophie Mutter como solista.

En el ciclo *Kontrapunkte* figuran obras de pequeño formato de autores contemporáneos como Bresgen, Loeffler, Berio, Kirchner, Lombardi, Henze, etc. Una semana difícilmente puede dar más de sí.

Gonzalo ALONSO



La escena del Consejo, punto culminante de *Simon Boccanegra*, en la producción salzburguesa

BARBARIDADES: TRES NOMBRES

Hoy traigo a esta palestra tres nombres. No por sus valores personales, lo cual quiero dejar muy claro, y que probablemente son muchos, sino por sus circunstancias. Y es que, como en el dicho, todos somos nosotros y nuestras circunstancias. A ellas y sólo a ellas me referiré, por lo que espero que ninguno de los tres me retire el saludo como han hecho un par de personajes de la música, que otro día les contaré. Empezaré por orden de aparición.

¿Qué opinaría cualquiera de ustedes si su jefe supremo aprobase un día su despido, le abonase una cuantiosa indemnización y, al cabo de un par de años, le volviese a contratar para ejercer exactamente las mismas funciones que realizaba anteriormente? Desde fuera cualquier juez de "lo laboral" pensaría que se habían conchabado ustedes y que aquél fue un falso despido. Usted, que sabe que no lo fue, pensaría que a su jefe se le había ido la olla. Pues piensen ustedes lo que piensen, porque eso mismo es lo que le sucedió a Vicente Cervera, antiguo y nuevo director técnico de nuestra Orquesta Nacional. Su jefe superior le cesó, le indemnizó muy cortésmente con casi media docena de kilos y le volvió a contratar para exactamente el mismo puesto. Vino luego el caso "Schmidt". Doña Helga, antigua empleada del Covent Garden, fue presentada a las superioridades, también cortésmente, por Cano Mecano como candidata a la dirección del futuro teatro valenciano de la ópera. Vale, por qué no. Lo que no vale, o por lo menos, parece un pelín exagerado, es que la contraten por treinta y cinco kilos. Piensen que Juan Cambreleng gana menos de la mitad en el Real. Por tal suma supongo que los políticos que la han fichado esperarán oír la cantar *Desdémona* y *Tosca*. Al fin y al cabo una querida política amiga mía es lo que creyó que iba a hacer Lissner en el Real, dirigir la orquesta. Y, por si fuera poco, me pregunto si los estará cobrando reincidiendo en la historia de Ros Marbá en el citado Real. Claro que también se dice que el hombre es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra.

Pero la guinda de hoy la coloca en este pastel la Generalitat catalana. Tras el incendio, Josep Caminal, sin duda gracias a quien el Liceo se ha reinaugurado mucho más imponente que antes y en tiempo récord, dimitió como su responsable máximo pero permaneció a su frente, con muy buen criterio, hasta su reapertura. Hace un par de meses se fue. Ahora puede volver a su mismo puesto. Ciertamente es que en el juicio no se encontraron responsables a aquel incendio, pero me sigue pareciendo otro absurdo. ¿O es que no hay en este mundo nadie capaz de dirigir un teatro? Sobre todo porque una cosa fue el proceso político de expropiaciones y reconstrucción, y otra dirigirlo en crucero. **BECKMESSER.COM**



CATHERINE ASHMORE
Thomas Allen como Don Giovanni

Esta semana actuarán en nuestro país dos destacadas figuras del canto, procedentes ambas del mundo anglosajón, aunque pertenecientes a distintas generaciones. El barítono Thomas Allen sigue la línea de impecables cantantes británicos que han realizado una trayectoria tan destacada en la ópera como en el recital. Su *Don Giovanni* o su *Conde Almaviva de Las bodas de Fígaro* han sido de los más elogiados de las últimas décadas, y aquí pudimos verle en la primera temporada del Teatro Real en un

DOS VOCES EN RECITAL

Guardabosques de *La zorrilla astuta* lleno de humanidad. Thomas Allen actuará, con el pianista Jonathan Papp, el próximo lunes en el Teatro de la Zarzuela, en lo que constituye su presentación en el Ciclo de Lied organizado en colaboración con la Fundación CajaMadrid. El programa es muy hermoso, y reúne a compositores como Schubert, Beethoven, Wolf, Duparc y Ravel, para terminar con Sir Arthur Somervell, un músico y pedagogo británico que vivió entre 1863 y 1937.

La mezzosoprano Susan Graham es una de las cantantes más notables que han surgido en los últimos años procedentes de la rica cantera norteamericana, como atestiguan sus interpretaciones de Cherubino en el Festival de Salzburgo o de Octavian en el Covent Garden y la Ópera de París. El próximo martes se presentará en el Gran Teatro del Liceo, acompañada al piano por Malcolm Martineau, en un programa que brinda dos de sus principales especialidades: la melodía francesa (con ejemplos de Reynaldo Hahn y Jules Massenet) y el musical americano (representado por Leonard Bernstein).

"HAMLET" EN TOULOUSE

Desde su reciente reapertura, el Théâtre du Capitole de Toulouse se ha revalorizado como uno de los centros líricos más importantes de Francia, hasta el punto de haber sido invitado por el Châtelet de París para presentar dos de sus producciones de esta temporada, las cuales habrá mostrado antes al público tolosano: *Hamlet* de Ambroise Thomas y *Louise* de Gustave Charpentier.

El primero de estos montajes se estrenará el próximo viernes, y cuenta con dirección escénica de Nicolas Joël (con decorados de

Ezio Frigerio y vestuario de Franca Squarciapino) y musical de Michel Plasson, así como un lujoso reparto encabezado por el barítono norteamericano Thomas Hampson —que ya ha interpretado el papel titular en San Francisco y Montecarlo, además de grabarlo para la EMI con June Anderson— y la soprano gala Natalie Dessay, una de las sopranos coloratura más cotizadas de hoy. Junto a ellos, nombres como Michelle DeYoung, José van Dam y Marc Laho. Hay también un segundo reparto, que está liderado por el joven barítono Ludovic Tézier y la encantadora soprano Patricia Petibon.

Estrenada en la Ópera de París el 9 de marzo de 1868, el compositor realizó una segunda versión de la ópera para el Covent Garden de Londres, mucho más fiel a la tragedia shakesperiana, y que será la que podrá verse en estas representaciones, que se extenderán hasta el próximo 2 de mayo (y, en el Châtelet de París, los días 19, 22, 25 y 28 de junio).



RON SCHERL
Thomas Hampson (en el centro) en una escena de *Hamlet*

UN JAPONÉS EN ESPAÑA

En estos días se encuentra en España una de las más rutilantes batutas de nuestro tiempo: Seiji Ozawa. El maestro nipón ha sido titular, durante cinco lustros, de una de las grandes formaciones americanas, la Orquesta Sinfónica de Boston, y ha fundado en su país el prestigioso Festival Saito Kinen. Recientemente ha sido nombrado director musical de la Staatsoper de Viena.

Las versiones de Ozawa, que cuenta con una abundante discografía, se caracterizan ante todo por su gran brillantez tímbrica e impecable factura técnica, si bien han sido

calificadas a menudo de un tanto epidérmicas y superficiales.

Después de actuar ayer en el Palau de la Música de Valencia, Seiji Ozawa lo hará esta tarde en el Auditorio Nacional de Madrid y mañana en el de Barcelona, al frente de la magnífica Orquesta Juvenil Gustav Mahler, un estupendo conjunto fundado por Claudio Abbado, con el que ofrece el *Concierto para violín* de Beethoven (con Christian Tetzlaff como solista) y una obra de enorme lucimiento para el conjunto y el director, el poema sinfónico *Vida de héroe* de Richard Strauss.

DESCUBRIR A MENDELSSOHN

Procedente del mundo de la música antigua, y al igual que muchos otros de sus colegas, Philippe Herreweghe ha ido abriendo caminos y ampliando repertorios en unas versiones presididas por la claridad de sus planteamientos y la belleza y calidez de su realización sonora. Al frente de los magníficos coros de la Chapelle Royale y el Collegium Vocale, y de la Orquesta de los Campos Elíseos (conjuntos todos ellos forjados por el director francés para llevar a cabo sus ideas musicales), y de un equilibrado cuarteto solista –Vasilijka Jezovsek, Sarah Castle, Scot Weir y Michael Volle–, traerá en su nueva visita a nuestro país su versión de *Paulus*, un gran oratorio de Felix Mendelssohn en nada inferior al más difundido *Elias*. Las citas serán el martes 25 en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, el miércoles 26 en el Palau de la Música de Valencia, el jueves 27 en el Teatro Villamarta de Jerez (donde interpretarán las *Sinfonías Italiana* y *Escocesa* del compositor alemán), el viernes 28 en el Auditorio de Santiago de Compostela y el sábado 29 en el Auditorio Nacional de Madrid (en el Ciclo Complutense de Conciertos). R. BANÚS



MICHEL GARNIER

Philippe Herreweghe dirigirá *Paulus* de Mendelssohn

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 19.** O sea, Miércoles Santo. A las 19'55 en Radio Clásica, XXXIX Semana de Música Religiosa de Cuenca. Transmisión directa desde la Iglesia de San Miguel del concierto de la Capilla Flamenca dirigida por Dirk Snellings. En programa, lamentaciones de Lapicida, D'Argente y Desprez.

■ **Jueves 20.** A las 09'00 en Radio Clásica, concierto de la Capilla Peñafloreda en el prestigioso Festival de Música Antigua de Utrecht. A las 14'10 en Canal Clásico, recital del recordado arpista Nicanor Zabaleta en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. A las 18'00 en Canal Clásico, la música para violín y piano de Joaquín Nin interpretada por Miguel Guillén y María Jesús García. A las 19'55 en Radio Clásica, en directo desde el Auditorio de Cuenca, estreno del encargo de la Semana: *Getsemani* de Gabriel Fernández Álvarez.

■ **Viernes 21.** Desde las 00'00 en Radio Clásica, un día entero de programación especial con el lema: *Mil años de música sacra*. A las 21'30 en Canal Clásico, Herbert von Karajan dirige la *Primera sinfonía* de Brahms a la Orquesta Filarmónica de Berlín.

■ **Sábado 22.** A varias horas en *Palco* de Vía Digital, el recital que dio Montserrat Caballé en el Liceo en octubre. La acompaña al piano Manuel Burgueras. A las 12'00 en Canal Clásico, *Sinfonía n° 4* de Mahler por la Orquesta de la RTVE dirigida por Sergiu Comissiona. Como solista, la soprano Elly Ameling.

■ **Domingo 23.** A las 12'00 en Canal Clásico, otro ejemplo del mahlerismo del maestro Comissiona: la *Sexta sinfonía* en versión de la Sinfónica de RTVE. A las 16'00 en Radio Clásica, documento sonoro: el concierto *Emperador* de Beethoven tocado por Michelangeli y dirigido por Celibidache en 1974, con la Orquesta Nacional de Francia. A las 18'00 en Canal Clásico, el *Misterio de Elche*, el singular drama sacro medieval. A las 19'55 en Radio Clásica, *La sonámbula*. Transmisión directa desde el Teatro Real de la ópera de Bellini.

■ **Lunes 24.** A las 19'55 en Radio Clásica, en directo desde el Teatro de la Zarzuela, sesión de *Lieder* del barítono Thomas Allen. A las 21'35 en Canal Clásico, gran exhibición del violinista Guidon Kremer. Shostakovich y Prokofiev en la primera parte, tangos de Piazzola en la segunda.

■ **Martes 25.** A las 09'00 en Radio Clásica, monográfico Henze interpretado por la Filarmónica de Luxemburgo dirigida por Wengler.

Álvaro GUIBERT



JANIER DEL REAL

Pese a haber comenzado su carrera como cantante profesional, Marta Ornelas ha sido identificada durante años como la fiel compañera de Plácido Domingo hasta que, casi por casualidad, comenzó a verter toda la información acumulada en años de experiencia en su faceta de directora de escena.

—Su vida, su nombre, la identifican con una figura tan popular como Plácido Domingo. Pocos saben que usted cantó durante años, y hasta obtuvo un premio con *Las bodas de Fígaro*. ¿No siente haber perdido algo de su personalidad? —Es que llevo toda mi vida ligada a él. Nos conocimos en el Conservatorio Nacional de México. Yo era soprano y entonces tenía mis pro-

conoces de 'pe' a 'pa'?". Yo, en mi fuero interno, me sentía preparada, pues la había visto cientos de veces y conocía hasta los detalles más nimios. Me atreví y, como la experiencia fue muy positiva, vinieron después *Tosca* en Sevilla, *Rigoletto* en Los Ángeles y *Barbero* de nuevo en Puerto Rico. La primera producción nueva fue *La Rondine* en la Ópera de Bonn —que se llevó al vídeo, por cierto—, con Ainhoa Arteta. También hice una *Traviata* en Lieja, que más tarde fue a Washington y Los Ángeles. Y el estreno en América de *Sly*, de Wolf-Ferrari, que fue el vehículo para volver a presentar a Carreras en los escenarios estadounidenses. Ahora estoy estudiando un proyecto con San Petersburgo para montar *Los cuentos de Hoffmann*.

—Casi todas las personas que lucen un apellido heredado tienen de entrada más posibilidades, pero luego sufren su carga.

—Tengo que decir que no aspiro a hacer carrera, ni busco trabajo. Me siento muy afortunada por

MARTA DOMINGO DIRIGE "LA RONDINE" DE

"MI VIDA ES UNA

Aunque es difícil escapar del brillo relacionado con su apellido, Marta Domingo ha ido adquiriendo en los últimos años una creciente personalidad artística como directora de escena. El pasado sábado se estrenaba en Los Ángeles su montaje de *La Rondine*, de Puccini, con Carol Vaness y Marcus Haddock como protagonistas, y se anuncia para el próximo octubre una nueva *Traviata* en el sevillano Teatro de la Maestranza. En esta entrevista, concedida en exclusiva a EL CULTURAL, la esposa de Plácido Domingo analiza la dificultad de llevar a cabo una carrera a la sombra de tan ilustre artista.

prios anhelos. En 1962 nos casamos, y luego nos trasladamos a la Ópera de Tel Aviv, donde estuvimos dos años y medio, haciendo de diez a doce funciones al mes. Al poco tiempo, la carrera de Plácido dio un salto, vinieron los hijos y entonces decidí abandonar la mía. Pero en ningún momento fue un sacrificio, porque éramos conscientes de la imposibilidad de compatibilizarlo todo. Al contrario, desde la perspectiva del tiempo, sigo creyendo que fue lo mejor.

—Sin embargo, en los últimos años, sí que ha adquirido peso profesional como directora de escena. —La cosa empezó en 1991, y ocurrió por casualidad. Un amigo de Puerto Rico comentó que había que ir a Houston para ver la producción de *Samson et Dalila*, y que, seguramente, tendrían que hacerse modificaciones. Plácido me dijo: "¿por qué no la montas tú, si te la

poder realizar estas cosas en las condiciones adecuadas y así transmitir la experiencia acumulada en años de convivir con Plácido en los escenarios. Me han invitado a hacer *La Traviata* en Sevilla y es un placer para mí. Pero nada más.

Pasión por saber

—Convivir con personajes ilustres da una información privilegiada.

—Tuve la suerte de tener unos padres que me educaron con otros criterios a los corrientes en mi país. En México, el ansia mayor de una familia de clase media es poco menos que su hija se case con el presidente de la República. En mi caso, desde muy pequeña me incitaron al conocimiento, y me doy cuenta de lo afortunada que fui. Al lado de Plácido he conocido a mucha gente interesante, con la que he tenido ocasión de hablar de todo, viviendo en una lección

permanente donde se acaban diseccionando todas las óperas en las que él colabora. Siempre me ha fascinado la escena y, por ello, no me gusta perderme ni una sola de las funciones de Plácido. Y, cuando él está ocupado en los ensayos, voy a Londres o Broadway para observar. Mi vida es una lección permanente.

—Los niveles de exigencia en la ópera son también cada vez más profesionales.

—La ópera ha evolucionado mucho, gracias a Dios. Todo el mundo tiene una preparación más completa, que está a años luz de lo que era antes. Ahora no puede permitirse eso de cruzar los brazos y ¡hala, a cantar! También los cantantes procuran cuidar su imagen. Trabajan en otra dimensión. De ahí que aspiren a una buena relación, un entendimiento permanente con el director de escena. Salvo excepciones, apenas hay antagonismo entre unos y otros. El director de escena no debe ser nunca un enemigo. Ha de tener muy claro que su labor es enmar-

“Tengo que decir que no aspiro a hacer carrera, ni busco trabajo. Me siento muy afortunada por poder realizar estas cosas en las condiciones adecuadas y transmitir mi experiencia”

y a partir de allí se permite una cierta libertad. Hay arias tan endemoniadas que sólo falta que el director de escena vaya allí a machacar. El cantante debe sentirse cómodo siempre, pero especialmente en esos terribles momentos donde se lo juega todo. A veces veo ciertas cosas que me molestan. En un pasaje terrible, en mitad de unos sobregudos inhumanos, va el director de escena y le pide que se tire por los suelos. ¡Por favor!

—Como esposa de uno de los cantantes de referencia de fin de siglo y como directora, ¿cree que la ópera está en un buen momento?

—A pesar de lo que dice la gente, la ópera siempre va hacia adelante, de la misma manera que siempre ha habido y habrá grandes can-

tantes. Callas era inmensa, pero antes hubo artistas de la talla de la Muzio, la Farrar. La Callas rompió moldes, porque estaba dotada de una voluntad y de un instinto artístico enormes. Y ahora que se dice que sólo importa el físico, se olvida que hubo tenores guapísimos como Di Stefano o Corelli. La gente se desmayaba ante ellos, y ¡claro que eso influía en su éxito!

Maestros de la escena

—¿Cuáles han sido sus referencias en la dirección de escena?

—Uno de los que me inició en este mundo fue Frank Corsaro en Nueva York, al que siempre he visto con mucho respeto. Admiro a Franco Zeffirelli, porque su conocimiento de la escena es increíble. Hay

donde se ha visto su enorme talento.

—Como esposa y directora de escena, ¿qué papel le da a Plácido?

—Plácido fue un bombazo desde que inició su carrera internacional. Porque era alto, guapo y un músico completo. Dígame cuántos cantantes han sido a la vez pianistas y directores de orquesta. Siempre fue un fuera de serie. Su mayor mérito ha venido de su obsesión por el conocimiento, de su pasión por saber. Tengo la referencia de Carlos Kleiber, que en cada interpretación aspira a llegar a la máxima perfección. Plácido es similar. Además, tiene la suerte de contar con una memoria casi fotográfica. *Margarita la Tornera* la aprendió en un mes. Y tuvo la bendición de unos padres extraordinarios y vinculados al mundo de la música. La música formó desde pequeño parte de su vida. Para él era una segunda piel.

—Sin embargo, una gran figura como él siempre suscita envidias.

—Bueno, yo creo que Plácido no tiene enemigos, porque es una be-

PUCCINI EN LA ÓPERA DE LOS ANGELES

LECCION PERMANENTE”

carlo todo para que los cantantes se luzcan.

—Las producciones han de rentabilizarse, con lo que se reponen una y otra vez.

—Para eso están los ensayos. Lo más complejo se da cuando hay dos repartos. Todo debe llevarse con mucho rigor para que no se resienta la producción a la par que se respeta a los intérpretes, que no pueden perder su personalidad. A mí me resulta muy útil trabajar con espejos para que los cantantes se vean y se gusten. Es una forma de que se conozcan mejor y así valoren su esfuerzo.

—Al venir de la música, tendrá otra sensibilidad sobre lo que se puede y se debe hacer en escena.

—Por mucho que se diga, no se puede olvidar que más que teatro es ópera. Un aria hay que respetarla siempre. En mi caso, suelo marcar unos pasos determinados



Una escena del montaje de *La Rondine*, de Puccini

“El director de escena no debe ser nunca un enemigo. Ha de tener muy claro que su labor es enmarcarlo todo para que los cantantes se luzcan”

mucha gente que lo critica pero ahí están sus producciones, llenas de inteligencia. Su *Turandot* del Met es un clásico, y con su *Tosca* pasa igual. Adoro a Piero Faggioni, que hizo una *Francesca da Rimini* y un *Don Quijote* espectaculares. Ponnelle era un monstruo porque lo sabía todo. A John Schlesinger lo rescató Plácido del anonimato. Han hecho juntos ocho montajes

llísima persona y un compañero excepcional. Pero hay siempre prejuicios tontos, producto de esa estúpida tendencia a encasillar a la gente. El esfuerzo que ha hecho Plácido por la ópera española, ¿quién lo ha hecho? También se le critica que cante tangos o rancheras. Que valoren lo que tienen que valorar. Él nunca habla mal de nadie, se dedica a hacer su vida.

Sin embargo, a mí me molesta esa falta de respeto. En cualquier caso, si aún se discute a Puccini, ¡no se va a discutir a Plácido!

—Una indiscreción: ¿cómo valora las grabaciones piratas de Plácido?

—Ni a él ni a mí nos molestan. Ahí está la última *Lucia* de Lily Pons, cuando Plácido apenas tenía 21 años. O las grabaciones de Otello y *Carmen* con Kleiber, que son experiencias únicas en la historia.

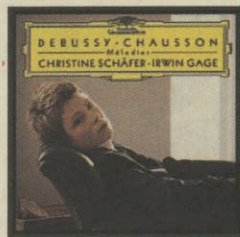
Luis G. IBERNI



EL PODER DEL AMOR.
Nelly Miricioiu, Bruce Ford, David Harper.
Opera Rara 208 DDD

Dentro de la serie dedicada a la música de salón, la firma británica Opera Rara nos sigue descubriendo joyas musicales del siglo XIX. En esta ocasión, y bajo el sugestivo título de *El poder del amor*, encontramos una selección de arias y cantatas escritas por célebres operistas italianos como Giovanni Pacini, Giovanni Tadolini, Saverio Mercadante o Michele Carafa, sin olvidar al gran Gioachino Rossini o al italianizado Giovanni Simone Mayr. Páginas todas ellas en la que la voz es, lógicamente, la gran protagonista, acompañada por un simple piano o por instrumentos como el arpa, la trompa o el violonchelo, que añaden una sugestiva nota ambiental.

Las interpretaciones, a cargo de artistas de la casa como Nelly Miricioiu, Bruce Ford o William Matteuzzi (a los que hay que añadir a la recién llegada Majella Culagh, una interesantísima soprano galesa que a veces nos recuerda a Beverly Sills), con el eficiente David Harper al teclado, resultan impecables en lo estilístico, y permiten que nos remontemos a la época de composición de estas agradables piezas vocales. **R. BANÚS**



CHRISTINE SCHÄFER:
Melodías de Debussy y Chausson. Irwin Gage,
piano. DG 459 682-2 DDD

El caso de Christine Schäfer es una muestra clara de que más vale caer en gracia que ser graciosa. No es una mujer bandera, pero sí resultona. No es una gran soprano, ni siquiera una ligera excepcional, pero tiene encanto. Hace poco nos regaló un disco Bach en el que estaba mejor de lo que había estado en el dedicado a Strauss, y éste mejora el Bach porque se aviene más a sus personales características, una voz de caudal limitado y perfiles suaves, justo lo que demandan Chausson y Debussy en las breves y casi etéreas canciones aquí contenidas.

Las melodías se aproximan mucho más entre sí de lo que lo que lo hacían sus respectivos autores, bastante amigos durante un corto espacio de tiempo, en una especie de atracción de polos opuestos. Entre las piezas seleccionadas hay dos de Debussy pertenecientes a un ciclo de cinco canciones —*Noches blancas*— que el autor no llegó a completar, posiblemente por la depresión que atravesó entre la ruptura con el matrimonio Chausson y su posterior boda. La curiosidad final viene a dúo, con Schäfer y la mezzo Stella Doufexis en dos preciosas obritas de Chausson. Un disco para el erotismo melancólico. **G. ALONSO**



ERLKÖNIG-EL ARTE DEL LIED. Varios intérpretes. DG 445 188-2 DDD (con CD Rom)

Los nuevos avances tecnológicos se están integrando cada vez más en nuestro entorno. Las casas discográficas no son insensibles a este fenómeno, y han observado las posibilidades que ofrece la incorporación de elementos visuales al puro soporte sonoro. Deutsche Grammophon, siempre en vanguardia, ha publicado ya varios compactos con el añadido de un CD Rom, que incorporan información gráfica y literaria acerca de los compositores, las obras ejecutadas, los intérpretes, etc.

El presente registro pretende ser una introducción al mundo del lied, género del que el sello alemán ha sido desde sus inicios un firme defensor. Ha seleccionado para ello a tres de los compositores románticos más representativos (Schubert, Schumann y Brahms), con unas magníficas versiones que proceden de lo mejor de su catálogo (Dietrich Fischer-Dieskau, Jessye Norman, Christa Ludwig, Fritz Wunderlich). En suma, una excelente ocasión para adentrarse en el fascinante mundo de la canción alemana de concierto. **R. B.**

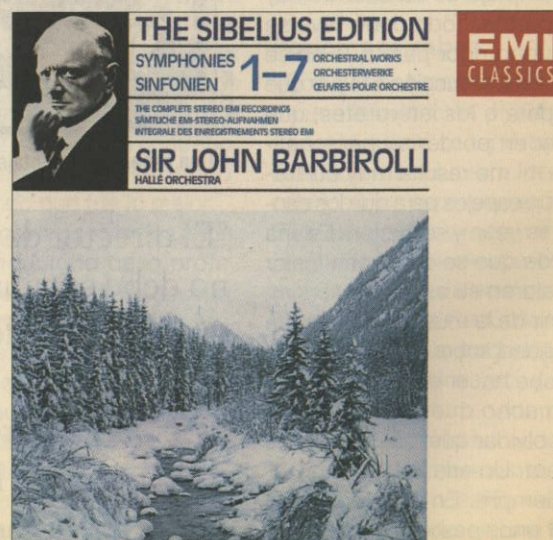
DE PURA CEPA

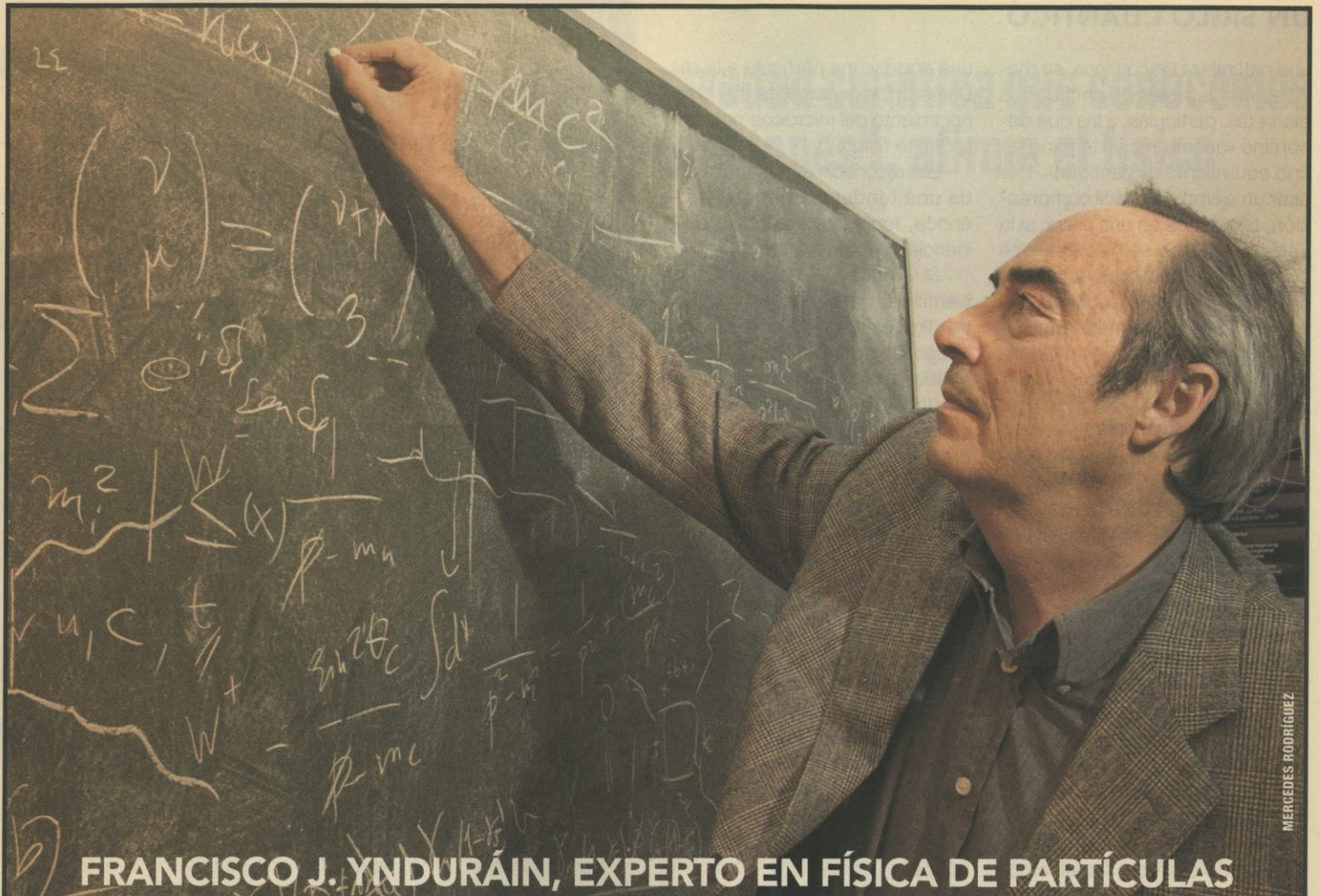
JAN SIBELIUS: Las siete Sinfonías. Orquesta Hallé. Sir John Barbirolli. 5 CD's EMI 5 67299 2 ADD

La música inglesa de finales y principios de siglo nace de presupuestos derivados de la tradición germana y posee un tufo evidentemente postromántico; como la de Sibelius, que en todo caso se acoge a rasgos formales y folklóricos muy personales y de sabor localista en muchas ocasiones. Quizá por algunas de estas razones los directores y orquestas británicos han sido tradicionales buenos intérpretes de las composiciones del finés.

Entre estos maestros hay que citar en lugar de honor a Sir John Barbirolli (Londres, 1899-1970), músico de planteamientos frecuentemente heterodoxos, pero dotados de una fuerza y una claridad proverbiales. Era admirable, como comprobamos en esta integral de las siete *Sinfonías*, que aparecen en compañía de una buena parte de otras obras orquestales —*Finlandia, Karelia, Vals triste, Lemminkäinen, Pelléas et Mélisande, Escenas históricas, Rakastava, Romanza en do*—, la manera que el director tenía de diseñar estos pentagramas, que veía con una óptica en la que afortunadamente estaban ausentes las retóricas, incluso en obras como las *Sinfonías 1 y 2*, que son las más enfáticas y hasta cierto punto hueras.

Fraseo lógico, magnífico uso del *rubato*, ataques siempre vigorosos, descripciones —en lo que las obras como *Karelia* o *Rakastava* tienen de pictórico— medidas y coloreadas, impecable construcción sinfónica, con dinámicas muy bien dosificadas —final del primer movimiento de la *Sinfonía 5*, final de la 7, por ejemplo—, *tempi* justos son algunas de las virtudes que adornan a estas interpretaciones, bien reprocesadas en CD. Una reedición que hacía tiempo que se esperaba para hacer compañía a las otras grandes integrales, la de Bernstein/Nueva York (Sony) muy en primer lugar. Cierzo es que la Orquesta Hallé ofrece a veces asperezas no deseadas, pero toca con vigor y brillo imantada por la mano del director. La grabación es excelente y el álbum se vende a precio económico. **A. REVERTER**





MERCEDES RODRIGUEZ

FRANCISCO J. YNDURÁIN, EXPERTO EN FÍSICA DE PARTÍCULAS

UN SIGLO CUÁNTICO

Los ordenadores cuánticos constituyen un horizonte de la informática que promete revolucionar las nuevas tecnologías. Esa ambiciosa meta es la última expresión de una aventura intelectual que ha cumplido un siglo de andadura, desde que Max Planck la pusiera en marcha.

Cien años atrás, Max Planck (1858-1947), catedrático de Física de la Universidad de Berlín, publicó un artículo de sólo ocho páginas que puso en tela de juicio las vastas bibliotecas científicas acumuladas desde los tiempos de Newton. Las repercusiones de ese trabajo pionero, que puso los cimientos de la mecánica cuántica y el entendimiento del microcosmos, son analizadas en esta entrevista por el catedrático de Física de la Universidad Autónoma de Madrid

Francisco Ynduráin, uno de los principales expertos españoles en la materia.

—¿Cuál era la situación en la física hace cien años?

—Un siglo atrás, los físicos se

enfrentaban a un auténtico quebradero de cabezas: el misterioso comportamiento de la radiación electromagnética a bajas temperaturas, que no se ajustaba a lo prescrito por las leyes

tradicionales de la física. Repetidos experimentos con cuerpos negros, es decir, objetos pintados de negro con el fin de que emitiesen sólo su propia radiación, indicaban que la radiación emitida no se presentaba en estado continuo. Max Planck desarrolló entonces una hipótesis explicativa. Contradiciendo las ideas dominantes, perfeccionó el concepto contraintuitivo de que la luz, en lugar de ser un fenómeno ondulatorio, revelaba, a bajas temperaturas,

CIENCIA

Un siglo cuántico. Entrevista al físico Francisco J. Ynduráin 61-63 "Partículas laboriosas" 64 Inventos 65

UN SIGLO CUÁNTICO

una naturaleza discontinua, se manifestaba a través de cantidades discretas, partículas, a las que denominó «quantum», un término latino equivalente a «cantidad». Por usar un ejemplo de fácil comprensión, pensemos en una playa: si la vemos de lejos se nos aparece como una entidad compacta, pero si nos acercamos descubrimos que en realidad está formada por millones de granos de arena. Con la luz ocurre algo parecido.

El turno de Einstein

—¿Cómo fue recibida su hipótesis revolucionaria?

—Quien primero se la tomó en serio fue Albert Einstein. El físico alemán, entonces con nacionalidad suiza, intuyó que la premisa de una distribución espacial discontinua de la luz, los 'cuantos de luz', podía explicar el efecto fotoeléctrico, consistente en una serie de fenómenos relativos a la emisión de luz, desde la fluorescencia hasta la producción de rayos catódicos. Einstein aplicó en 1905 las ideas de Planck a resolver el problema, y fue por su ecuación explicando el efecto fotoeléctrico que recibió el premio Nobel, y no por la teoría de la relatividad. Lo cual me parece totalmente justo, pues soy de los que creen que el gran hito científico del siglo XX ha sido más la teoría de los cuantos que la relatividad.

—¿Cuál fue el segundo momento estelar de la teoría cuántica?

—Ocurrió en los años 20, cuando otro investigador alemán, Werner Heisenberg, llegó a resultados espectaculares. Heisenberg mantenía una polémica de varios años con el danés Niels Bohr acerca de la dual naturaleza de la luz. En una oportunidad que estaba de vacaciones en una isla del Mar de Norte tuvo una especie de 'revelación' mediante la cual comprendió que las variables vigentes en el mundo microscópico eran distintas del mundo normal. A su retorno elaboró el principio de la incertidumbre, con el que explicó cómo era posible que la luz fuese

una onda y una partícula a la vez. Demostró teóricamente que el conocimiento del microcosmos tiene un límite físico.

—Ese reconocimiento forma parte de una tendencia general de la época, tendiente a admitir que la ciencia no lo puede todo...

—Sí. A principios del siglo XX, los científicos pensaban que no existían límites para el conocimiento. Luego fueron descubriendo que sí existían unos cuantos, no sólo de tipo intelectual o lógico, como los señalados por Gödel en su célebre teorema, sino de índole físico, como la velocidad de la luz. En ese marco, la aportación de Heisenberg consistió en demostrar que, cuando se trata de determinar si la luz es una onda o una partícula hay que llegar a niveles de una precisión imposible. Por lo consiguiente, hay cosas que no se puede preguntar a la Naturaleza, porque ella misma las ignora, por así decirlo.

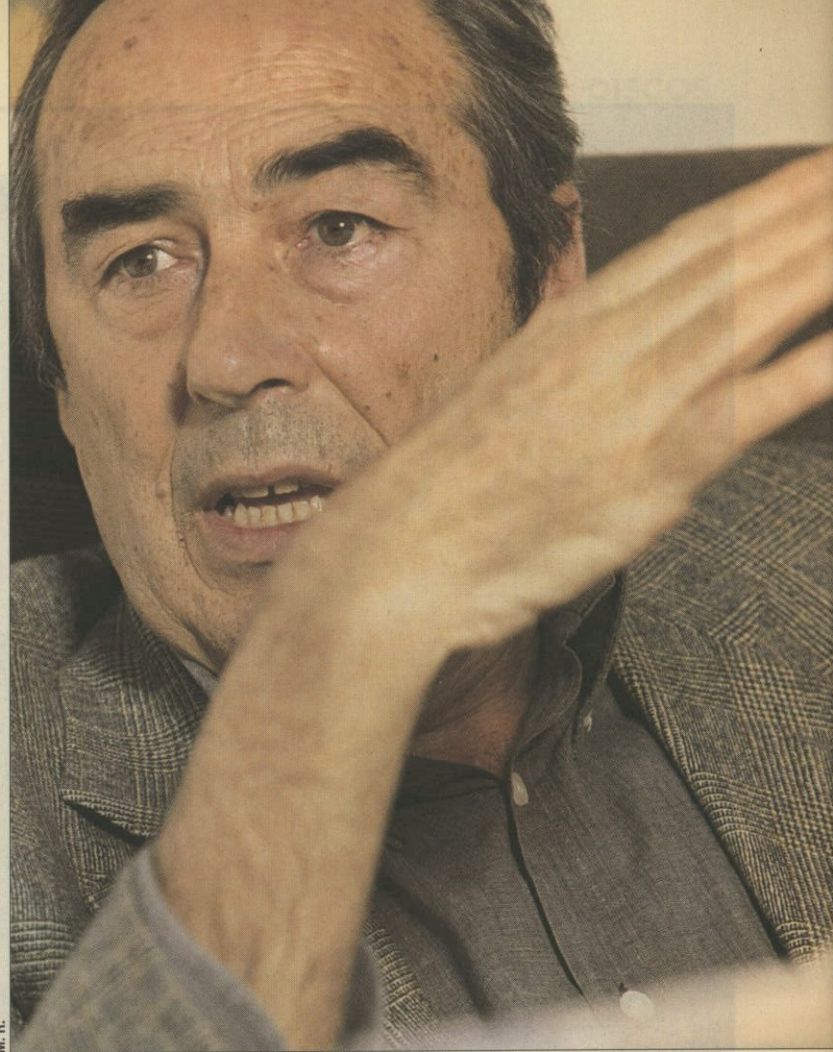
El electrón ambiguo

—Resulta bastante difícil aprehender la noción de incertidumbre aplicada a cosas aparentemente sólidas.

—Así es. Cuando nosotros contemplamos los objetos de nuestro entorno se nos aparecen como una masa homogénea, aunque sabemos que están compuestos de átomos. Pero si descendemos al nivel microcósmico veremos que se encuentra regido por una absoluta indeterminación. Lo comprobamos con el electrón: cuando es una partícula es detectable en un sitio determinado; pero cuando es una onda se disemina por un espacio impreciso.

—Pese a todo, los méritos de Heisenberg han sido discutidos...

—Él es en cierto sentido un físico maldito. No se le perdona su colaboración con el régimen nazi, en contraste con la actitud de rechazo expresada por el mismo Planck, Einstein y Niels Bohr. Aceptó ponerse al frente del programa nuclear alemán, de clara finalidad bélica; una decisión equivocada desde un punto de vista



M. R.

práctico, por otra parte, ya que Heisenberg era un físico puramente teórico y no estaba a la altura de las exigencias de un programa básicamente experimental. De todos modos, bastó para condenarlo a los ojos de sus colegas. No hace mucho tiempo se elaboró una lista de los diez mejores físicos de todos los tiempos y él figuraba en los lugares de cola, lo cual es injusto. Si queremos poner las cosas en su lugar, lo correcto sería decir que Heisenberg es el padre de la mecánica cuántica, y Planck, el precursor.

—¿Qué desarrollos ocurrieron después de Heisenberg?

—Uno de los obstáculos a la aceptación de las aportaciones de Heisenberg residía en la extrema complejidad de sus formulaciones. El austríaco Erwin Schrödinger elaboró una ecuación fácilmente manejable; y el británico Paul Dirac comenzó los intentos por compa-

tibilizar los principios de la teoría de la relatividad con los de la mecánica cuántica, y además realizó los primeros cálculos cuánticos de la interacción de la materia con la radiación. Con su libro de 1930, *The Principles of Quantum Mechanics*, la mecánica cuántica fue formulada por primera vez con aptitud y precisión, en una forma que esencialmente no ha cambiado hasta la fecha.

—¿No se registraron aportaciones clave posteriores a Dirac?

—Sí. El afán por conciliar cuantos y relatividad llevó, en los años 40, a Schwinger, Feynman y otros a completar una formulación de las interacciones electromagnéticas compatibles con mecánica cuántica y relatividad. En su estela, los holandeses Veltmann y t'Hooft demostraron entre 1970 y 1972 que las interacciones débiles también eran compatibles con la relatividad, hallazgo por el cual recibieron el Nobel de Física de 1979. En 1973, tres físicos americanos hicieron lo propio con otra fuerza subatómica, las interacciones fuertes, un logro por el cual me permito vaticinar que recibirán el Nobel dentro de tres o cuatro años.

“El gran hito del siglo XX ha sido la teoría de los cuantos y no la de la relatividad”, dice Ynduráin

—Todo eso en el plano teórico. Y en el plano práctico, ¿qué repercusión tuvieron los avances en mecánica cuántica?

—Fueron enormes. Fíjese que la teoría permitió predecir y «domesticar» el comportamiento de los electrones a escala microscópica. Ese logro tuvo grandes repercusiones en la electrónica. El transistor es un hijo directo de la mecánica cuántica. El funcionamiento de las pantallas de televisión y de los ordenadores se debe a un efecto cuántico; pero además la desintegración nuclear ligada a la bomba atómica también son efectos cuánticos.

Bombas e incertidumbre

—Cuesta entender cómo puede diseñarse un explosivo militar con un mecanismo tan preciso sobre una base teórica indeterminista.

—La reacción en cadena la inicia un neutrón que golpea contra un átomo de uranio; ahora bien, no hay forma de saber si ese átomo particular se desintegrará; pero sí se puede predecir el comportamiento de los átomos de un kilo de uranio. Para ello se emplean cálculos estadísticos. Me consta que son nociones de difícil aprehensión; a mis alumnos les ha costado mucho aceptar que un átomo de uranio no sabe si va a desintegrarse o no; lo único cierto respecto de él es que existen algunas probabilidades de que ello ocurra.

—Ha mencionado el impacto de la mecánica cuántica en los ordenadores. Recientemente la revista "Nature" publicó un artículo de un físico español, José Ignacio Cirac, que parece haber sentado los cimientos de la computación cuántica. Se dice que los ordenadores del futuro diseñados sobre esta premisa revolucionarán la informática actual. ¿Qué opina de todo ello?

—Cirac es un investigador realmente bueno, que actualmente trabaja en la universidad austríaca de Innsbruck. Es una lástima que no podemos traerlo a España otra vez, aunque lo estamos intentando. Su trabajo representa un paso muy importante en la demostración teórica de la viabilidad de los ordenadores cuánticos, aunque no sé si esos avances llegarán en algún momento a con-

“Las teorías de gravedad cuántica que conocemos son meras especulaciones”, afirma el físico

cretarse en máquinas. El próximo paso será construir aparatos de tamaño atómico, lo que no será fácil de conseguir.

—¿Y qué ocurre con la teoría de la gravitación universal de Einstein, de tan difícil encaje en la mecánica cuántica?

—El problema es que si intentamos cuantizar directamente la teoría de Einstein, ocurre que al hacer cálculos de orden superior al primero encontramos infinitos que no podemos reabsorber, de manera que nadie sabe a ciencia cierta si ambas (teoría de Einstein de gravitación y mecánica cuántica) son realmente compatibles. Por esos motivos, muchos físicos piensan que la teoría de Einstein representa sólo una teoría efectiva, para ser utilizada únicamente en primer orden.

—¿Existe consenso en la disciplina en torno a este enigma?

—A este respecto se distinguen cuatro escuelas o posturas: por un lado, la de quienes creen que la solución pasa por modificar la teoría de la relatividad en lo concerniente a la gravedad; después tenemos a Penrose y Stephen Hawking, que piensan que lo que hay que modificar es la teoría cuántica; en tercer lugar figuran los promotores de la teoría de las «supercuerdas», convencidos de que estamos en un mundo de múltiples dimensiones, por lo cual corresponde modificar ambas teorías; y por último está la corriente, entre cuyos miembros me cuento, que considera que no existen datos experimentales suficientes para hacer una teoría coherente.

—Sacando la controversia de la gravedad, ¿cuál es el estado de la cuestión en la mecánica cuántica? ¿Existen otros puntos pendientes de resolución?

—Prácticamente no. Todos sus principios básicos han sido estudiados y puestos a prueba con éxito. Únicamente subsiste el problema del enlace entre la gravedad relativista y los fenómenos del microcosmos. Aquí sucede que los efectos gravitatorios sólo tie-

nen relevancia en cuerpos muy grandes, y los cuánticos en cuerpos muy pequeños, y nadie tiene idea de cómo diseñar un experimento con un objeto que sea a la vez muy pequeño y muy masivo.

—¿Algo así como un Agujero Negro?

—Exactamente, un Agujero Negro sería un objeto ideal de laboratorio. El problema es que el único cuya existencia parece probable se sitúa en el centro de la Vía Láctea, a distancias tan grandes que, en el caso de lanzarse al espacio una sonda para experimentar con él, tardaría cientos de miles de años en alcanzarlo.

Viaje al Big Bang

—¿No hay alternativa experimental, entonces?

—Lo interesante sería encontrar algún micro-Agujero Negro, una reliquia del Big Bang. Quizás en la radiación cósmica haya algún micro-agujero, y tal vez los experimentos planeados para detectar rayos cósmicos de gran energía puedan llegar a detectar alguno. Pero lo ideal sería localizar un Agujero Negro próximo del tamaño de Júpiter y, a partir de las perturbaciones generadas por él en los campos gravitatorios, deducir sus propiedades. De darse tal posibilidad, apuesto a que los datos obtenidos trascenderían todas las especulaciones actuales: la razón es que las teorías sobre la gravedad cuántica con las que contamos son meras especulaciones.

—¿Qué opina de los experimentos en marcha concernientes

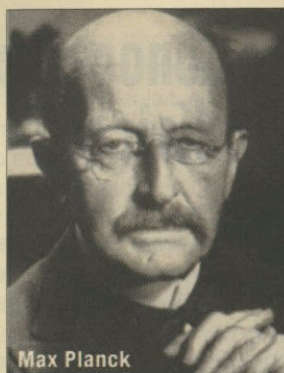
a los aceleradores de partículas?

—Estamos expectantes, en especial del LHC, el acelerador actualmente en construcción en Ginebra. Pero se trata de una máquina carísima, cuyo mantenimiento requerirá cien mil millones de pesetas por año y consumirá tanta energía como toda la ciudad de Ginebra. Para hacernos una idea de la magnitud del proyecto, tengamos en cuenta que sus detectores de partículas son grandes como la catedral de la Almudena; y sus imanes superconductores tienen el tamaño de una casa de tres pisos. Tan voluminoso es su trazado que atraviesa la frontera con Francia, ya que no había sitio en el cantón de Ginebra para él. Los primeros experimentos tendrán lugar en el año 2007 y sus choques de partículas a altísimas velocidades y temperaturas nos permitirán ver cómo funciona el universo a escalas ínfimas. Cuando se encuentre en pleno funcionamiento se espera también que nos ayude a conocer cómo eran las condiciones en el primer millonésimo de existencia del Cosmos, posterior al Big Bang.

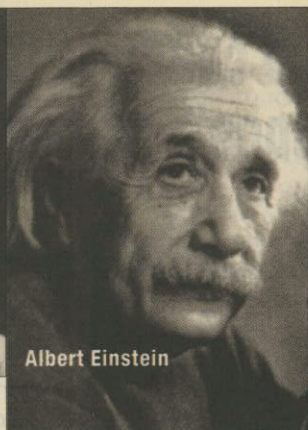
—¿Cuál ha sido la relación de la física española con la historia de la teoría de los cuantos?

—España llegó muy tarde a esa rama del conocimiento de la física. Antes de la Guerra Civil sólo teníamos a Miguel Catalán trabajando en la materia, y su valioso descubrimiento de los multipletes atómicos. La conexión se restablece a finales de los años 50, cuando España entra a participar en el CERN de Ginebra y se forman grandes investigadores. Actualmente, la mecánica cuántica relativista o física de altas energías desarrollada en España figura en los primeros lugares de la especialidad en Europa. Es una de las pocas áreas donde ocupamos una posición puntera, respaldada por las citas de los trabajos de nuestra gente.

Pablo FRANCESCUTTI



Max Planck



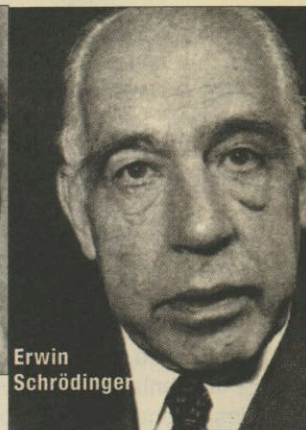
Albert Einstein



Werner Heisenberg



Niels Bohr



Erwin Schrödinger

PARTÍCULAS LABORIOSAS

El ordenador cuántico cuya realización persiguen José Ignacio Cirac y sus colegas tiene el atractivo, al menos en teoría, de ofrecer una vía de superación de los límites de velocidad interpuestos por las propiedades de la materia a los ordenadores actuales más avanzados. El truco consiste en procesar bits cuánticos de información utilizando partículas tales como átomos, núcleos o fotones en lugar de circuitos electrónicos. La información queda almacenada en los estados cuánticos de dichas partículas. ¿Ventajas sobre los ordenadores convencionales? El aprovechamiento de los estados de indeterminación propios del microcosmos.

Nos explicamos: un bit ordinario puede ser 1 ó 0; un bit cuántico puede ser uno, lo otro o una "superposición" de ambos, según explica el especialista Julian Brown en su obra *Minds, Machines and the Multiverse*. Construido en base a este funcionamiento de superposiciones, un ordenador cuántico puede registrar muchos números simultáneamente y proporcionar al mismo tiempo múltiples respuestas a un único problema.

Esta capacidad de manejar ingentes cifras y operaciones les haría muy atractivos de cara a las exigencias planteadas por la complejidad de la vida cotidiana, en constante aumento exponencial. No obstante, hay que decir que subsisten enormes dificultades

técnicas por solventar. Una de ellas —y no la menor— la representa el riesgo de un colapso del estado cuántico de los bits de información registrados, a consecuencia de la interacción con el entorno.

Aunque queda muchísimo trabajo por delante, de consumarse, este objetivo coronaría una saga de "domesticaciones" de partículas iniciada en la posguerra en la senda abierta por Max Planck y sus continuadores. Ocurre que, pese al halo esotérico que la envuelve, la física cuántica

La teleportación, es decir, el transporte de objetos de un lugar a otro sin que atraviesen el espacio intermedio se ha ensayado con éxito con partículas lumínicas, lo cual resulta de sumo interés de cara a la transmisión de información

es una teoría sumamente práctica con múltiples aplicaciones en nuestra vida cotidiana, que no deja de abrirse paso por los dominios más insospechados.

En la entrevista a Ynduráin se ha mencionado el formidable impulso asestado por la mecánica cuántica a la electrónica. No se acaban allí sus frutos. Las centrales atómicas, por ejemplo, no podrían funcionar sin el conocimiento de los procesos de fisión nuclear iluminados por la teoría de los cuantos, en concreto respecto de la conversión de la masa en energía. Tampoco se hubiera

podido inventar el rayo láser, emitido por un aparato que "persuade" a los átomos de emitir fotones que se combinen formando un haz lumínico. La audición de un CD depende igualmente del saber cuántico, tanto por el láser que "lee" la superficie del disco como por el manejo de la conducta de los electrones que operan los circuitos del aparato. Incluso el código genético, la molécula de ADN con estructura de doble hélice que almacena toda la información genética, se mantiene unida por un efecto cuántico

manifiesto en la naturaleza ondulatoria de los electrones de hidrógeno sueltos.

En materia informática, aparte de las investigaciones de Cirac, se trabaja con resultados halagüeños en el ámbito de la criptografía, a la hora de elaborar sistemas absolutamente seguros para la distribución de claves. Y qué decir del nano-mundo, la nueva frontera de la tecnología operativa en las escalas más ínfimas. Gracias al invento del microscopio de túnel ya es posible no sólo fotografiar con increíble resolución a los átomos y sus compo-

ponentes, sino además manipularlos individualmente y rehacer a antojo el paisaje microscópico. Todo gracias a la comprensión de los fenómenos cuánticos registrados en esos niveles infinitesimales.

Quizá las nano-tecnologías, todavía en sus albores, representen la demostración más cabal de la practicidad de la teoría cuántica, al viabilizar el diseño de máquinas capaces de actuar desde dentro y a la misma escala en un entorno en el que la acción humana únicamente podía intervenir desde fuera.

Quedan por mencionar los experimentos referidos a la teleportación, es decir, al transporte de objetos desde un lugar a otro sin que atraviesen el espacio intermedio, algo que huele a ciencia ficción (¿cómo no pensar en el medio de transporte empleado en *Star Trek*?), y que sin embargo ya se ha ensayado con éxito con partículas lumínicas, algo sumamente interesante de cara a la transmisión de información a velocidades fulminantes a través de los obstáculos más diversos.

La lista de aplicaciones reales o potenciales continúa (podríamos agregar los hitos en superconductores y superfluidez), y completarla desbordaría el marco de este texto. En realidad, tanto a nivel microscópico como en el ámbito macroscópico, la aventura cuántica no ha hecho más que comenzar. **P. F.**

CAJA DE MÚSICA



Este reproductor y grabador de Minidisc diseñado por Panasonic es el más ligero, pequeño y compacto del mercado. Incorpora un mando a distancia con pantalla LCD retroiluminada de líneas planas y sofisticadas, con el que es posible comprobar fácilmente el estado del reproductor incluso a oscuras.

La pantalla proporciona información del disco, título de las canciones, intérprete, etc. Sorprende por la extraordinaria duración de sus baterías, que resisten hasta 20 horas seguidas. Los minidisks, de un diámetro de 7cm (más o menos la mitad de un CD) permiten grabar encima hasta un millón de veces sin perder un ápice de calidad de sonido digital.

TRADUCTOR ELECTRÓNICO

No habrá que consultar más el diccionario para traducir textos del inglés al español con el Quicktionary Reading Pen. No hay más que deslizar el pequeño sensor por encima de la palabra desconocida y en la pantalla aparecerá su traducción y definición, así como información gramática si se desea. Es el instrumento perfecto para estudiantes de idiomas. El Quicktionary también informa sobre la apropiada partición de palabras y ofrece definiciones en el idioma original cuando se solicita. Está disponible también en otros idiomas, como el portugués, el francés, el italiano y el alemán. Su precio es de 260 dólares (aproximadamente 42.000 pesetas).



ÓRDENES POR VOZ



Hablar con el coche como hacía Michael Knight en la serie *El coche fantástico* no está tan lejos de ser una simple ficción. La prestigiosa marca de coches Jaguar ha incorporado en su último modelo, el S-Type Sedan, el primer cuadro de mandos que recibe órdenes habladas. En concreto, esta aplicación es operable para la radio, el reproductor de CD, el sistema de control atmosférico y el teléfono celular. El principal problema, claro, es el precio. El coche se puede comprar a partir de los 42.500 dólares (unos 7.000.000 de pesetas). Quizá no esté tan lejos el día en que se pueda poner el piloto automático. Más información en www.jaguar.com.



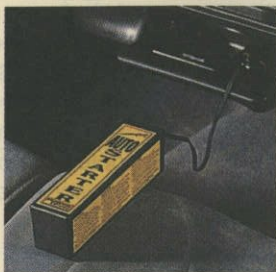
LETRINA PARA GATOS

El Litter Maid Self-Cleaning es una caja-letrina que se basa en un sistema tecnológico de microprocesador para eliminar los restos antihigiénos del gato y los malos olores. A los diez minutos de que el gato haya depositado sus heces en esta letrina electrónica, un sensor que lo ha detectado activa un proceso de limpieza basado en un grueso cepillo que se desliza a lo largo de todo el soporte y que arrastra los excrementos hasta un pequeño depósito de aire comprimido, para evitar olores. Una vez que el depósito está lleno es necesario vaciarlo para recambiarlo. La letrina electrónica funciona con pilas o enchufada a corriente eléctrica. Su precio es de 170 dólares (unas 28.000 pesetas) y cada depósito recambiable cuesta 15 dólares (2.500 pesetas). Se puede adquirir en www.skymall.com.



BATERÍA SUPLETORIA

Una de las mayores pesadillas que padecen los automovilistas es que se agote la batería. Ahora ya no serán necesarios los cables de arranque, ya que cuando el coche se quede sin batería, podrá añadirse una pequeña dentro del coche, simplemente conectando el Auto Starter al mechero. En cuestión de minutos el coche estará listo para arrancar. Su mini ba-



tería alcalina tiene el poder de cinco amperios y 14,5 voltios y permite mantener el coche en marcha al menos con lo suficiente para llegar a un taller y adquirir otra batería. Los fabricantes garantizan que incluso funciona a temperaturas por debajo de cero grados. Su precio es de cincuenta dólares (aproximadamente, ocho mil pesetas).

ALARMA CONTRA LADRONES

¿Para qué utilizar un sofisticado sistema de alarma cuando se tiene el Lentek Spike? Es una alarma que mediante un radio sensor detecta la presencia de extraños en la entrada de la casa, ventanas, terrazas, etcétera, en un radio de 25 metros. Se puede esconder dentro de un arbusto y cuando el Lenter Spike detecte una presencia reproducirá continuamente el ladrido de un feroz perro o incluso de varios perros, una sirena e incluso gruñidos. El extraño seguramente saldrá corriendo. Funciona con pilas y su precio es 100 dólares (unas 16.000 pesetas). Más información en el web www.skymall.com.



PEMÁN, SIN ADJETIVOS

Entre el gracejo madrileño de Ortega y el gracejo europeo de d'Ors había metido Pemán su gracejo gaditano. Es uno de los grandes prosistas de la Falange, pero sólo en el artículo, aquellas terceras de "Abc".

Quiere decirse que Pemán ya había fracasado en las Cortes republicanas con sus discursos aprendidos y redichos, como luego fracasaría —triunfando— con aquello que los rojos llamaban "teatro malo que no es de Pemán", retorcido la frase barrocammente. Asimismo, Pemán logra una poesía de romancero del XIX, costumbriista, casticista, pero fracasa en la pura lírica, como místico o como existencial. O sea que su género genético era el artículo, y más aún, el artículo para "Abc", y más aún para los domingos. Todos estos círculos concéntricos no quieren decir que Pemán fuese malo, sino que era muy bueno en lo suyo, y al decir esto quiero decir que se burlaba del fascismo y el franquismo al mismo tiempo, pero desde una derecha liberal y católica. Como d'Ors.

Había leído tanto sus terceras de "Abc" que me fui a Jerez para conocerlo, para hacerle una entrevista, allí, en su salsa de caballos y veleros, de limpiabotas y campesinos redichos que habían leído a Pemán. Sobre la mesa del despacho tenía un crucifijo y una foto dedicada de Jean Cocteau. Eso era Pemán. Un cruce de esnobismo francés y catolicismo provinciano, de vanguardia parisién y Rocío jerezano.

Es curioso cómo en la literatura se puede tener amistad a distancia con un maestro sin aceptar nada de su magisterio. A mí, de Pemán, lo que me interesaba eran los resortes de su articulismo, el minué entre ingenio y trascendencia, entre gracia y pensamiento, mixtura de donde siempre sale un lírico civilizadoísimo, un ácrata correctísimo, que es lo único que se puede ser en este mundo de barbarie digital.

Pasados unos años, compraba yo el "Abc" en mi quiosco, como todas las mañanas, y me asaltó la



Pemán no recordaba la entrevista en Jerez, sin duda, pero le había gustado el libro, y lo escribió con esa generosidad que sólo tienen algunos hombres con los que nadie ha sido generoso

tercera página con un artículo de Pemán que se llamaba *Umbral*, y que hacía glosa de mi amanecido *Larra*. Pemán no me conocía ni recordaba la lejana entrevista en Jerez, sin duda, pero le había gustado el libro, y lo escribió con esa generosidad que sólo tienen algunos hombres con los que nadie ha sido generoso.

Un poeta del Gijón me dijo:

—Una tercera de Pemán en "Abc" es la consagración, *Umbral*.

La consagración no ha llegado nunca, pero Pemán hizo lo que pudo.

Con el tiempo descubrimos que Pemán era rehén de su mujer, una Domecq o así, con la que se había casado "por cuatro racimillos", como llamaba él a sus viñas. Pero muere la esposa y Pemán se convierte en el viudo alegre, como que publica *Mis almuerzos con gente importante*, best/seller donde cuenta las tripas del franquismo, más la libertad y facundia con que escribe ahora sus artículos.

No había censura ni leches. La censura de Pemán era su santa esposa. El Pemán viudo fue mucho más leído que el de toda su vida. Hay escritores que tenemos la censura en casa, pero lo disimulamos

clamando contra el sistema, cuando la verdad es que el sistema nunca se ha ocupado de nosotros. En Barcelona volví a ver a Pemán.

1975. Firmaba yo en la Plaza de Catalunya mi premio Nadal, *Las ninfas*, y me pusieron en la caseta junto a un Pemán sordo y viejo, auxiliado por una hija. Sordos los dos, tuvimos un diálogo muy bonito y conservo foto al efecto. Era el Pemán penúltimo, el que estaba a punto de confesar que no creía en nada de lo vivido y que entendía mucho mejor la justicia de las revoluciones que la caridad de las novenas.

Pero entre el parkinson y Franco se ocuparon de callar su palabra para siempre, y hoy Pemán es la memoria olvidada del franquismo, cuando en realidad era un ingenio volteriano de derechas con mucha cultura y mucha gracia, un De Maistre o un Claudel o un Montherlant, uno de esos grandes derechistas franceses a quien todo

el mundo reconoce el talento, aunque nadie vaya a misa. Pemán, bien leído, está mucho más cerca de Voltaire que de las monjas Oblatas. Quiso hacer un volterianismo de derechas, como d'Ors, pero no le entendieron. A mí, ya digo, me enseñó los resortes más profundos del artículo, ese ir y venir de las ideas que al final da una obra maestra. Una pequeña obra. No hay mucha gente que haya escrito como Pemán en España.

Es la suya una escritura que delata irónicamente la mentira de lo que está diciendo, el juego y la crítica. Demasiado fino para lectores poco finos, para lectores españoles que van al pan pan y al vino vino. Lo siento.

Así, malentendido por la derecha y no entendido por la izquierda, Pemán es hoy el nombre de un olvido, el apellido de una ruina anónima. La derecha es tan cerril que sus pocos talentos los asfixia en el dogma, la ortodoxia o la santa esposa.

El caso Pemán nos lleva a reflexionar una vez más, en este libro, sobre las aventuras de un pensamiento de derechas que está demoliendo a la derecha desde dentro. Pemán se tenía miedo a sí mismo. Llevado de su capacidad de paradoja, pudo echarlo todo abajo. Pero no tuvo la bizarría de Ridruejo o la anarquía de Anson.

Aquel "Abc" que me consagraba en su famosa *tercerita* (Pérez Ferrero), por magisterio y sacerdocio de Pemán, me masacra hoy mismo sin que se sepa por qué. No hay querellas pendientes entre "Abc" y yo ni entre los Luca de Tena y yo. No hay verdad literaria en el caso. Sólo se entiende el tema como una vendetta personal. Y la sangre derramada. No duele el dolor con pseudónimo. Duele la ausencia de un Pemán capaz de avizorar, en aquel 1965, contra la dictadura y la Falange, a un joven glosador de Larra, de Europa, del pensamiento y la libertad. Barcelona, 1975: querido don José María, querido *Umbral*... Eran otros tiempos.

Francisco UMBRAL



MADRID, 2000

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

PROGRAMA

J. S. BACH

(1685-1750)

Los conciertos de Brandemburgo

I

- Concierto núm. 2 en fa mayor
- Concierto núm. 6 en si bemol mayor
- Concierto núm. 3 en sol mayor

II

- Concierto núm. 4 en sol mayor
- Concierto núm. 5 en re mayor
- Concierto núm. 1 en fa mayor

CONCIERTO EXTRAORDINARIO CON MOTIVO DEL AÑO BACH

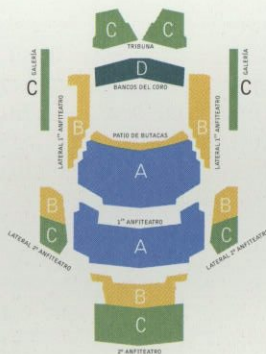
Jueves, 27 de abril de 2000. 19:30 horas

LE CONCERT DES NATIONS

JORDI SAVALL

DIRECTOR

PATROCINA:



PRECIO DE LAS LOCALIDADES

ZONA	PRECIO
A	4.000
B	3.000
C	2.000
D	1.500

ZONA	TIPO DE LOCALIDADES
A	Butacas de Patio. (Filas 4 a 16) Primer Anfiteatro.
B	Butacas de Patio. (Filas 1 a 3) Lateral de Primer Anfiteatro. Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6). Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6).
C	Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 15). Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 13). Tribunas Galerías.
D	Bancos del Coro.

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

Las localidades se podrán adquirir **a partir del 12 de abril de 2000** en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al teléfono **902.488.488** de Caja de Madrid (servicio 24 horas).

Teléfono de información 91.337.01.40

Forma de pago: Tanto las localidades de los abonados como las de venta libre se podrán adquirir en efectivo o mediante tarjeta de crédito Visa, Eurocard, Master Card, American Express, Servired y Dinners Club.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

ORGANIZA:



COLABORA:



MoviStar Plus

Mucho más que hablar

Vive
la telefonía móvil,
de otra
manera.

Si tienes un contrato MoviStar, ahora tienes **MoviStar Plus**.
Una nueva forma de vivir la telefonía móvil,

porque tendrás una **cuota mensual** desde sólo **500 pta.***
disfrutarás de **tarificación por segundos***
y podrás probar, cada mes, los últimos **servicios, gratis.***

Sólo **MoviStar Plus** podía darte tantos motivos para sentirte tan a gusto.

Infórmate en el 1439, www.movistar.com o en www.tu-tienda.movistar.com

Telefonica
MoviStar

*500 Pta./mes para clientes con antigüedad igual o superior a un año y 1.000 Pta. con antigüedad inferior, siempre que el consumo en esa factura mensual sea igual o superior a 1.000 Pta. En caso contrario, su factura será como mínimo de 1.500 y 2.000 Pta., respectivamente. Aplicable a contratos a particulares, excepto Planes. Para contratos de empresa consultar información detallada. *A partir del primer minuto. *Un número determinado de utilizations por periodo de facturación. Consultar disponibilidad.