

EL CULTURAL



10-16 de mayo de 2000

NIEVA
SASTRE
UMBRAL
MARSILLACH
GUSTAVO BUENO
JARAUTA
ALBIAC
EUGENIO TRÍAS
DELGADO-GAL
GARCÍA CALVO
JUARISTI
LÓPEZ MOZO
JACOBO MUÑOZ
SÁDABA
SEMPRÚN MAURA

EN LA MUERTE DE BUERO VALLEJO
DEBATE SOBRE

EL POSIBILISMO

EL  MUNDO

La diversión es una ciencia.



Ven a CosmoCaixa.

El nuevo Museo de la Ciencia.

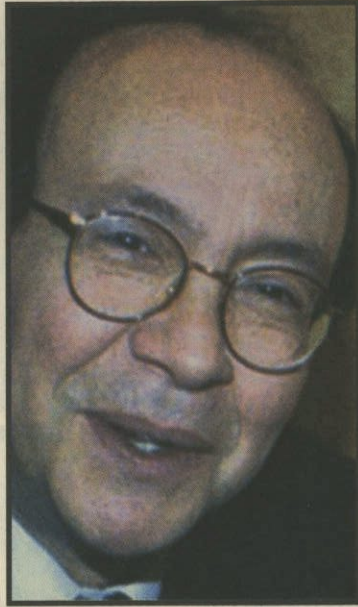
En él podrás viajar a las estrellas en el primer planetario digital de España. Y meterte de lleno en el ojo de un "Huracán". Y aprender un montón de cosas sin parar de divertirse... Ven a CosmoCaixa y experimentalo tú mismo.

Pintor Velázquez s/n, Alcobendas (Madrid). Tel.: 91 484 52 00
Servicio de información de la Fundación "la Caixa". Tel.: 902 22 30 40



CosmoCaixa
Fundación "la Caixa"

¡VIVAN LAS CAENAS!



La flamante *Ortografía* de la Real Academia Española pudo haber sido la primera del siglo XXI y ha parado en la última del XIX. A veces, quizá para bien.

No es poco significativo que el primer párrafo del bendito breviario se conforme con dejar constancia, sin más, de que "el abecedario español quedó fijado, en 1803, en veintinueve letras". El ingenio inferirá maquinalmente que así se determinó en 1803 (en el *Diccionario* de la casa, expliquémoslo) y que así es y seguirá siendo *in aeternum*, sin pasársele por la cabeza que solo figurada o abusivamente puede hablarse de un "abecedario español" (nuestra lengua se vale del alfabeto latino) y que para alcanzar los veintinueve ítem que la *Ortografía* enumera a continuación hay que contar como letras los grupos *ch* y *ll*, pero no (pongamos) *rr*, y además ordenar el conjunto como en el mentado párrafo y en los tiempos de marras, y no según el criterio que acto seguido se prescribe, con *ch* entre *ce* y *ci*, etc., etc.

Claro está, sin embargo, que los autores se guardan mucho de defender la existencia de un "abecedario español" de "veintinueve letras", y no pasan de mencionar el dato de que tal se afirmó bajo Carlos IV (amén de explotar las posibilidades anfibológicas de la frase *quedó fijado*). Todo son, pues, mentiras piadosas: la referencia al famoso 1803 sirve como cortina de humo para amagar y no dar que las cosas continúan igual que siempre, y por tanto no debe alarmarse ninguna academia centroamericana, ni siquiera si en adelante la alfabetización de *ch* y *ll* se dobliga a las exigencias del imperialismo yan-

kee. Estamos a principios del siglo XIX, pero, insisto, quizá, probablemente, para bien: salvar un cisma bien vale una risa (entre amigos).

La ortografía de las lenguas es terreno convencional por excelencia, y la Real Academia obra sabiamente aprovechando la bula que también disfrutaban otras instituciones. El Tribunal Constitucional, por ejemplo, la tiene para prevaricar con oportunidad. No se trata de dictar sentencias acordes con el derecho, la razón o el sentimiento, sino de poner un límite a los litigios, una última instancia. Una ley no dice lo que diga, sino lo que el Tribunal dice que dice; no importa el contenido de una regla, sino que la Academia la establezca.

Justamente por ello no tiene demasiado sentido afearle las inconsecuencias que fácilmente se espigan en la *Ortografía* (y que a menudo no se podrían sanar sino a costa de otras equiparables), y sí es comprensible que se la tache más bien de manga ancha. Cabe debatir hasta la ronquera si es congruente decretar que en los monosílabos no hay hiatos, "aun-

Si una cuestión como *fie* y *fié*, *riais* y *riáis*, *guion* y *guión* queda al arbitrio individual, se está abriendo paso a la legitimación de *susieá* y *acabao*. En la duda, hay que preferir la incongruencia al desorden

que la pronunciación así parezca indicarlo, sino diptongos y triptongos", y por ende eximirlos o no de tilde. Pero la opción entre *fie* y *fié*, *riais* y *riáis*, *guion* y *guión*, no puede librarse al albur de que "quien escribe" perciba o no "nítidamente el hiato" y considere o no "bisílabas palabras como las mencionadas". Si una cuestión como esa queda al arbitrio individual, se está abriendo paso a la legitimación de *susieá*, *estrella* y *acabao*. En la duda, hay que preferir la incongruencia al desorden. Pasando de Carlos IV a Fernando VII, garrapatearemos en la tapia: "¡Vivan las *caenas*!"

Un cierto liberalismo no es el único pecado decimonónico de la *Ortografía*. El espíritu ochocentista sopla desde el mismísimo comienzo: "la escritura española representa la lengua hablada por medio de letras y otros signos gráficos". Tampoco diré que en absoluto, pero la escritura no es fundamentalmente una representación de "la lengua hablada" (de hecho, ninguna producción oral se deja duplicar en la escritura), sino un sistema autónomo, con entidad, medios y alcance

propios.

Con todo, tan tenazmente como el espectro de la oralidad, vaga por el epítome académico el fantasma del manuscrito. Uno creería que la forma normal de escribir es con pluma, tinta y salvadera, no en la pantalla del ordenador y para llegar al impreso de un tipo o de otro. De ahí, por caso, que el capítulo sobre la puntuación malgaste varias páginas en las comillas, y no traiga ni un apartado sobre la cursiva (alguna vez aludida en nota a remolque del subrayado...).

Pero una buena *Ortografía* española debe ser hoy en gran medida una *ortotipografía*, un código donde todos los factores de la escritura se potencien mutuamente a beneficio de la eficacia y de la elegancia. En lugar de censurar en vano el logotipo de la Telefónica, por una vez acertado, ¿no sería mejor dedicar un capítulo cabal que sirviera de guía a grafistas y otros descarriados? La atención a la nueva realidad de la escritura abrirá un día la *Ortografía* académica al siglo XXI.

Francisco RICO

Festival Mozart de La Coruña

2000

13 de mayo al 1 de julio

Óperas

Jueves
1 de junio
20 horas

Le nozze di Figaro (MOZART)

ISABEL REY, UMBERTO CHIUMMO,
VÉRONIQUE GENS, WILLIAM SHIMELL,
MONICA GROOP, MARINA RODRÍGUEZ-CUSÍ
y STEFANO PALATCHI.

Dirección musical: **JESÚS LÓPEZ COBOS**

Dirección de escena: **JOSÉ LUIS CASTRO**

Escenografía: **EZIO FRIGERIO**

PRODUCCIÓN: TEATRO DE LA MAESTRANZA DE SEVILLA

Sábado
17 de junio
20 horas

Don Giovanni (MOZART)

MICHELE PERTUSI, EVA MEI, PATRICIA SCHUMAN,
MARIO LUPERI, RAÚL GIMÉNEZ, CARLOS
CHAUSSEAU, PATRIZIA PACE y ÁNGEL ÓDENA.

Dirección musical: **VÍCTOR PABLO PÉREZ**

Dirección de escena: **JONATHAN MILLER**

Escenografía y vestuario: **BOB ISRAEL**

PRODUCCIÓN DEL TEATRO COMUNALE DE FLORENCIA-MAGGIO MUSICALE
FIORENTINO

Domingo
25 de junio
20 horas

Fidelio (BEETHOVEN)

HILDEGARD BEHRENS, JOHAN BOTHÁ,
MONTE PEDERSON, CARLOS LÓPEZ, KURT
RYDL, ELIZABETH NORBERG-SCHULZ y
ROBERT LEE.

Dirección: **GUENADI ROJDESTVENSKI**
(VERSIÓN DE CONCIERTO)

Sábado
1 de julio
20 horas

Il viaggio a Reims (ROSSINI)

ELIZABETH NORBERG-SCHULZ, EWA PODLES,
MARÍA JOSÉ MORENO, PATRICIA SCHUMAN,
CHARLES WORKMAN, ROCKWELL BLAKE,
MICHELE PERTUSI, GIORGIO SURJAN, BRU-
NO DE SIMONE, MIQUEL RAMÓN, STEFANO
PALATCHI, MARINA RODRÍGUEZ-CUSÍ y
EDUARDO SANTAMARÍA.

Dirección musical: **ALBERTO ZEDDA**

Dirección de escena: **LORENZA CODIGNOLA**

Escenografía: **FRANCESCO CALCAGNINI**

(NUEVA PRODUCCIÓN DEL FESTIVAL MOZART DE LA CORUÑA)

Directores

FABIO BIONDI
JORDI CASAS
EMMANUEL KRIVINE
GUSTAV LEONHARDT
JESÚS LÓPEZ COBOS
MARC MINKOWSKI
VÍCTOR PABLO PÉREZ
HELMUTH RILLING
GUENADI ROJDESTVENSKI
MICHAEL SCHNEIDER
MASSIMO SPADANO
CHRISTIAN ZACHARIAS
ALBERTO ZEDDA

Intérpretes

ANDREA BACCHETTI
FABIO BIONDI
LAURENT BLAITEAU
SERGIO CIOMEI
DAVID ETHÈVE
MARIE-LUISE HINRICHS
MIGUEL ÁNGEL ORTEGA
ANTHONY PAY
VIKTORIA POSTNIKOVA
MARIA JOÃO PIRES
SASHA ROJDESTVENSKI
MASSIMO SPADANO
CHRISTIAN ZACHARIAS
CELINE LANDELLE

Cuartetos

CUARTETO BORODIN
CUARTETO HAGEN
CUARTETO MOSAÏQUES

Orquestas y coros

LA STAGIONE DE FRANKFURT
LES MUSICIENS DU LOUVRE
ORQUESTA DE CÁMARA
DE LA SINFÓNICA DE GALICIA
ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
REAL FILHARMONIA DE GALICIA
THE AGE OF ENLIGHTENMENT

COR DE CAMBRA DEL PALAU
DE LA MÚSICA CATALANA
CORO DEL FESTIVAL MOZART
DE LA CORUÑA

Patrocina:

 **FUNDACION CAIXA GALICIA**

Organizan:



Ayuntamiento de La Coruña
Concello de A Coruña

CONSORCIO PARA LA PROMOCION DE LA MUSICA

Colabora:



2000

FESTIVAL
MOZART
LA CORUÑA

Glorieta de América, 3
15004 La Coruña
Tfno.: 981 252 021
Fax: 981 277 499
E-mail: info@festivalmozart.com

VENTA ANTICIPADA DE ENTRADAS :

A PARTIR DEL 4 DE ABRIL

Caixa Galicia 902 43 44 43

TELÉFONOS DE INTERÉS :

LLAMADAS EL DÍA ANTERIOR AL CONCIERTO Y MISMO DÍA.

Palacio de la Ópera: 981 14 04 04
Teatro Rosalía Castro: 981 22 47 75

www.festivalmozart.com

PORTADA: ANTONIO BUERO VALLEJO, RETRATADO POR ÁLVARO DELGADO.
PRIMERA PALABRA, POR FRANCISCO RICO **3** EL POSIBILISMO DE BUERO **6-10**

LETRAS CARLOS MONSIVÁIS: AIRES DE FAMILIA **13** PASTERNAK:

POEMAS **15** CARLOS SAURA: ¡ESA LUZ! **17** CARA A CARA: JUAN MANUEL DE

PRADA Y ENRIQUE VILA-MATAS **18-21** DYLAN THOMAS: RETRATO DEL ARTISTA

CACHORRO **23** ANTHONY GIDDENS: UN MUNDO DESBOCADO **27** UMBRAL

PRESENTA LA NOVELA DE RAMÓN TAMAMES **28-29** ÚLTIMA PALABRA: ARCADI

ESPADA **30** **ARTE** MEADOWS, PASIÓN EN PRIVADO **32-34** JUAN

GENOVÉS **35** JUAN VIDA O LA MELANCOLÍA **36** PÉREZ VILLALTA, SOBRE LO

IMAGINARIO **37** RAMÓN GAYA, LIBROS DE VIAJE **38-39** TRACEY MOFFATT, LOS

SUEÑOS **40** "LOS DÍAS FELICES" DE BALTHUS, POR JEAN STAROBINSKI **44-45**

SAN PEDRO EN LÁGRIMAS **46** **TEATRO** COMIENZA

TITIRILANDIA **48-49** ENTREVISTA CON EL DIRECTOR ARIEL GARCÍA VALDÉS **50-**

51 EXPOSICIÓN "CALDERÓN EN ESCENA: SIGLO XX" **52** **CINE** LIII

EDICIÓN DEL FESTIVAL DE CINE DE CANNES. ORIENTE SE LLEVA LA PALMA **54-**

57 CARLOS SAURA PRESENTA SU PROYECTO DE BUÑUEL EN CANNES. DOS

ILUSTRES ARAGONESES **58-59** CORTOMETRAJES EN BADAJOZ. DOS PUEBLOS Y

UN DESTINO **60** **MÚSICA** ENTREVISTA CON VLADIMIR

ASHKENAZY **61-63** BAILE DE GERENTES Y DIRECTORES, POR BECKMESSER **64**

FESTIVAL MOZART EN LA CORUÑA **65** LA HORA DE CLARA WIECK **66** WOTAN EN

EL REAL **67** DISCOS **68** **CIENCIA** EL CREACIONISMO GANA

ADEPTOS FRENTE A EVIDENCIAS CIENTÍFICAS. LA EVOLUCIÓN BIOLÓGICA, EN

ENTREDICHO **70-72** INVENTOS **73** LOS ALUCINADOS, POR FRANCISCO UMBRAL **74**

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



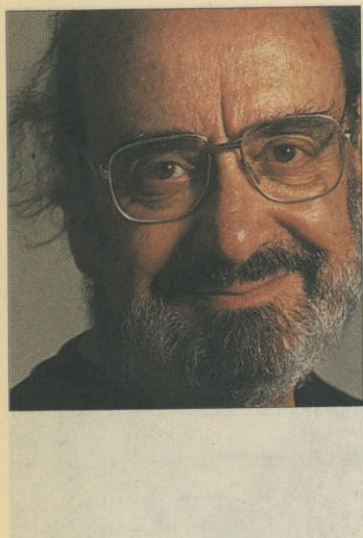
MERCEDES RODRÍGUEZ

EN HOMENAJE A BUERO VALLEJO

EL POSIBILISMO

La noche del pasado 28 de abril cayó definitivamente el telón sobre Antonio Buero Vallejo, figura esencial del teatro español de este siglo. Era nuestro último clásico, así que desde ese instante se multiplicaron los artículos y homenajes que intentaban medir la estatura teatral, intelectual y moral del autor desaparecido. Hoy EL CULTURAL va a hablar también de Buero. Pero no de su vida, ni de su obra, sino de lo que vertebra a ambas. De su actitud moral. Del posibilismo. ¿Qué es el posibilismo? Empecemos por el principio: tras la guerra civil, Buero Vallejo fue condenado a muerte en 1939, aunque le conmutaron la pena por la de cadena perpetua. Allí, en prisión, conoció a Miguel Hernández. Hasta 1946 no logró la libertad condicional. Y en lugar de exiliarse como Alberti, como Juan Ramón, como Guillén, decidió quedarse y estrenar en España, bajo la Dictadura. De igual manera que Aleixandre, por ejemplo, Buero optó por el posibilismo, ese fantasma que marcó su vida. Francisco Umbral lo explica muy bien en su estupendo artículo de "Los alucinados" de la última página. Dice Umbral que se trataba de "pisar siempre la raya de la libertad, hasta que el poder diga 'basta'", es decir, de cambiar el sistema desde dentro, aun a riesgo de ser acusado de colaboracionista, como le pasó al propio Buero. EL CULTURAL abre hoy las páginas a este debate intelectual que ha marcado el siglo. ¿Qué fue? ¿Sigue vigente? ¿Es bueno o es malo ser posibilista? Aquí tienen las opiniones de Gabriel Albiac, Gustavo Bueno, Álvaro Delgado-Gal, Agustín García Calvo, Francisco Jarauta, Jon Juaristi, Jerónimo López Mozo, Adolfo Marsillach, Jacobo Muñoz, Francisco Nieva, Javier Sádaba, Alfonso Sastre, Carlos Semprún Maura y Eugenio Trías

¿ERROR O NECESIDAD?



AMBOS TENÍAMOS RAZÓN

Hay raras polémicas en las que uno de los polemistas *tiene la razón*, y ello, con los años, viene a ser indiscutible. Otras en las que ninguno de ellos *estaba en lo cierto*, pues las dos posiciones, extremistas, resultan al final erróneas o falaces. En aquella polémica sobre el posibilismo entre Buero Vallejo y yo (durante los años todavía duros del franquismo), ambos teníamos razón o, por lo menos, una parte de la razón. Él la tenía en que la ignorancia, por muy irónica o socrática que fuera, de la existencia de la censura, conducía a la inoperancia. Yo la tenía en que una presencia demasiado fuerte de la censura en el ánimo del escritor comportaba el riesgo de interiorizarla (autocensura). El resultado fue evidente. Mi obra fue prohibida en su casi totalidad durante aquellos años, mientras que él consiguió que sólo una obra le fuera prohibida.

A ambos nos unía una misma repugnancia hacia la dictadura; pero sufrimos este gran desencuentro. Yo no cuestiono ni he cuestionado nunca la gran dignidad moral de su comportamiento, aunque en nuestro camino hubiera ese razonable desencuentro. Lo más objetable de su obra me pareció siempre de carácter estético: el estilo rígido y demasiado convencional de su diálogo. Pero, en definitiva, él fue un digno epígono de la generación del 98, lo que no es poco decir.

Alfonso SASTRE



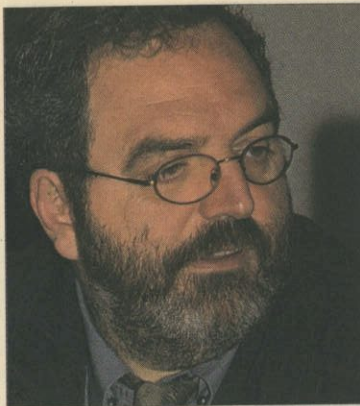
LA OPCIÓN DE BUERO

Decía Sartre, en carta a Camus, que el intelectual tarda a veces en elegir su lugar de combate, la trinchera desde la que avanzar en la defensa de sus ideas. Para, al final, tras la decisión, ocultarse aquellas razones y argumentos personales que guardan los porqués de una u otra opción.

Hablar hoy de Buero Vallejo y de su posibilismo me trae a la memoria esta breve anotación sartriana. La probidad de su biografía, el talante entre austero y combativo, la tenaz actitud de quien se apropia de la historia social de la España franquista para convertirla en materia dramática —frente a la que era imposible no reconocerse— era ya una decisión en la que historia y vida no coincidían.

Frente al exilio y otras esperas, nos queda hoy el gesto del hombre de teatro que una y otra vez acertó a transformar el día a día de una historia sin libertades en el angustioso ir y venir de una escalera vecinal sin puerta de salida.

Francisco JARAUTA

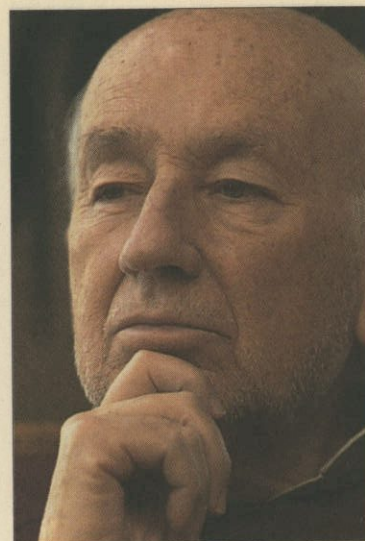


LA CULTURA RESISTENCIAL

Si hablamos de posibilismo en el ámbito artístico, literario, etc., es innegable que la dictadura, una vez fracasada su inicial tentativa totalitaria, no pudo impedir la aparición de una cultura antifranquista. El realismo crítico, más o menos influido por la estética socialista, fue expresión de una vigorosa cultura resistencial: podría afirmarse incluso que la reacción formalista de los años 60 fue una consecuencia del impulso ético de la generación del realismo contra la que se dirigía. En este aspecto, al menos, el posibilismo ofreció a la cultura española lo que más necesitaba: una continuidad. La cultura del exilio, por el contrario, mostraba signos de agotamiento en esa misma época, los 60, cuando comenzaban a desaparecer las grandes figuras de la España Peregrina. Cuestión muy distinta es la del uso político del posibilismo. Se trata casi siempre de la coartada retrospectiva de una colaboración desvergonzada con el régimen. Los posibilistas que conozco (es decir, los que ahora pretenden pasar por antiguos posibilistas) eran franquistas de pelaje variado.

Tuve siempre, y aún la conservo, una conciencia muy clara de ser hijo de derrotados, lo que me libró de acercarme a esa gente. Por supuesto, entre mis amigos antifranquistas había también hijos de vencedores, pero ninguno de ellos era posibilista. Los que hoy alardean de su pasado posibilista nos habrían arrojado entonces a los leones.

Jon JUARISTI



YO TAMBIÉN FUI POSIBILISTA

Considerar bueno o malo el posibilismo depende de las circunstancias. Hay un posibilismo colaboracionista y otro combativo. (También se le podría llamar "resistente"). Existió una dolorosa polémica entre Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Antonio defendía la posibilidad y Alfonso la ruptura. En realidad, ambos perseguían lo mismo aunque por métodos diferentes. Se quería luchar contra Franco y no se sabía cómo. Los límites entre lo práctico y lo ético aparecieron confusos y difíciles. Fuimos obligados a elegir y la elección nos desgarró por dentro y por fuera. Creo que los años le han dado la razón a Buero. Yo también fui posibilista.

Respecto a si en una Dictadura es preferible aislarse, optar por el exilio o intentar cambiar el sistema desde dentro, creo que no se puede aconsejar una táctica general cuando las situaciones son tan variables. (Hasta las dictaduras revelan matices que las distinguen entre sí). Optar por el exilio exterior o el interior, por el combate desde fuera o la lucha desde dentro, es una delicada cuestión que no me atrevo a juzgar esquemáticamente. Todos hicimos lo que pudimos. Algunos fueron héroes. A otros nos faltó el coraje o la ocasión. ¿Tiene hoy vigencia el posibilismo? ¿En la España actual? No, no lo creo. A menos, claro, que se confunda el posibilismo con el oportunismo.. Otra cosa.

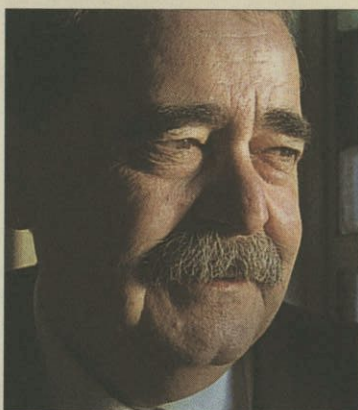
Adolfo MARSILLACH



BUERO Y EL POSIBILISMO

Buero no fue, durante el franquismo, uno de los autores más castigados por la censura. A excepción de *La doble historia del doctor Valmy*, todas sus piezas fueron estrenadas. Muchos lo atribuyeron a una estrategia posibilista. Al frente del rechazo a cualquier forma de pacto se puso Sastre, quien mantuvo en 1960 una agria polémica con él. Sintiendo en carne propia las mordeduras de la censura, tomé partido por Sastre, pero confieso que me satisfacía ver representadas las obras de Buero. Gran contradicción la mía, pues, al tiempo que rechazaba el posibilismo, celebraba la oportunidad de ver, sobre el escenario, un teatro crítico. Creo conocer bien a ambos autores, distanciados desde entonces, y siempre me ha parecido que sus posturas eran sinceras. Ambos luchaban por la libertad y, desde esa perspectiva, es más lo que les unía que lo que les separaba. Se enfrentaron a la dictadura con distintas estrategias y distintos fueron los resultados y el precio que pagaron. Buero, en el inicio de su carrera, sopesó si era mejor callar, irse como hicieron otros o hacerse oír, aunque fuera sin alzar mucho la voz. Eligió lo último. Alguna vez dijo, en respuesta a los que le acusaban de haber pactado con la dictadura, que, a excepción de los ingenuos que íbamos contra todo, el posibilismo era práctica común, incluso por parte de los que lo negaban. En eso llevaba razón.

Jerónimo LÓPEZ MOZO



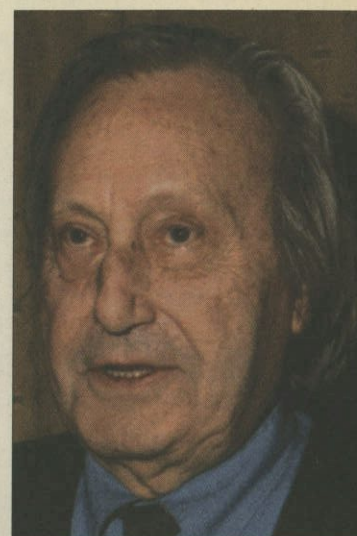
COMPROMISO Y VERDAD

Yo tenía diecisiete años. Cursaba preuniversitario, como entonces se llamaba. Era la época del franquismo desarrollista. Se proclamaba el lema propagandístico de los "Veinticinco años de paz". El clima general en España, y por supuesto en Cataluña, y en Barcelona, era de una entrega satisfecha de la burguesía a la causa franquista y de un asfixiante clima moral e intelectual. Unos compañeros de curso, en ocasión de un acto solemne en el Colegio de los Jesuitas, decidieron representar *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo, una obra emocionante en que nos ponía ante el problema de los invidentes (el protagonista era ciego de verdad), y que era una extraordinaria metáfora de la España, la Cataluña y la Barcelona de entonces.

Yo siempre recordaré la profunda emoción moral y espiritual que esa obra me produjo. Se trataba de una pieza que tenía una verdad de lo político en su sentido más ordinario y que tenía al tiempo que ver con el compromiso con la ciudad en su sentido más profundo. ¿Su posibilismo político? Antonio Buero Vallejo realizó un puñado de obras teatrales con las que además iluminó nuestra realidad de forma más hiriente, o ardiente quizá, que otras obras teatrales más comprometidas en apariencia que tenían menos verdad.

Eugenio TRÍAS

Para Sastre, "Buero tenía razón en que la ignorancia, por muy irónica o socrática que fuera, de la existencia de la censura, conducía a la inoperancia"

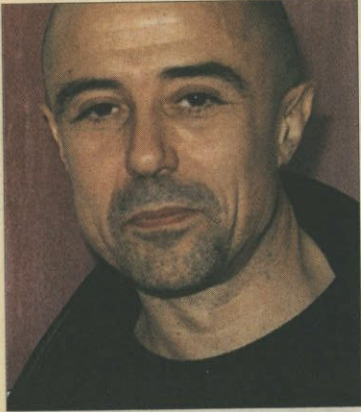


ESCRIBIR PESE A TODO

Siendo hijo de refugiado político, formo parte de la gran tribu de los exiliados a la que me une una fraternidad a veces conflictiva, y hasta una lengua o dialecto común. Pero desde que conocí a algunos a partir de 1954, siento admiración por aquellos escritores que consideraban su obra mucho más importante que el gobierno de su país, incluso cuando sufrían su censura. Buero fue uno de esos escritores afincado en su tierra y en su lengua, que nunca de exilió de nada. Yo tuve la suerte de conocer sus primeras obras: *En la ardiente oscuridad*, y sobre todo, *Historia de una escalera*, pocos años después de que fueran representadas y publicadas. Confieso que fue una sorpresa, al constatar que se publicaban y representaban obras de valor bajo la dictadura, aún férrea por los años 50. Por ello me hizo gracia leer estos días en la Prensa cómo se exaltaba la figura de gran escritor antifranquista de Buero y se daba la lista de sus premios, de su entrada en la Real Academia aún en tiempos de Franco. O bien no era ese empeinado luchador antifranquista, o bien la dictadura no lo era tanto. La realidad es más ambigua: el humanismo social y el realismo simbólico de Buero nada tenían que ver con "los principios del Movimiento", pero en el terreno de la creación artística, la censura franquista no fue tan inquisitorial como pretenden. No como en la Alemania nazi o en la URSS, ni mucho menos.

Carlos SEMPRÚN MAURA

"Buero iluminó nuestra realidad de forma más ardiente quizá que otras obras más comprometidas en apariencia pero que tenían menos verdad", escribe Trías

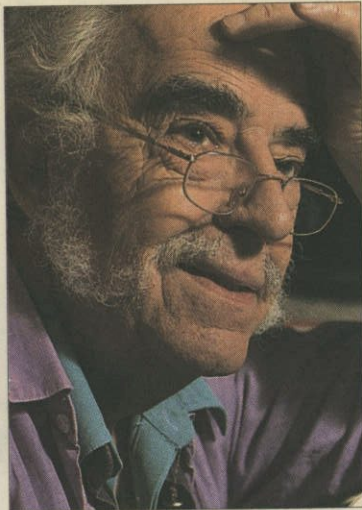


**EL ÁNGEL
TERRORISTA**

El arte es combate con lo imposible, duelo contra el ángel que, necesariamente, destruirá al artista. Eso, o bien repetición de lo convenido: lo posible: nada. Cuando Louis Aragon escribe, al final de su vida, en una extraordinaria fulguración poética, que se escribe para destruir un mundo, no para construirlo, está apuntando a lo esencial; lo poético emerge allá donde el orden de lo inteligible, el orden de las palabras, el orden, es dinamitado. Poesía terrorista es pleonismo. Ni la mesa quirúrgica que puebla Lautréamont de máquina de coser y paraguas ni el revólver de Breton que, aleatorio, dispara sobre los paseantes, significan otra cosa. Lo posible está muerto. Ni siquiera vale la pena tirotearlo.

El arte toca el fantasma (y, si no lo toca, es nada), allá donde roza –sólo roza– esos límites absolutos de lo precario humano, cuya consciencia, dice Freud, es insoportable. La poesía es el cataclismo analógico que ese derrumbe en lo imposible desencadena. A eso llamaba Malraux un antidesdino. El arte acota lo que la posibilidad niega. No hay poética sino de lo no decible. Lo que se puede es mudo de resonancia estética.

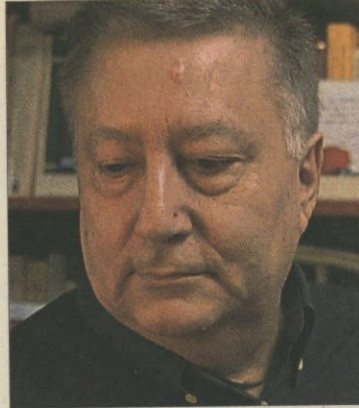
Gabriel ALBIAC



**ESA MENTIRA
ESENCIAL**

No sé siquiera si debo mancharme hablando de los intelectuales: hasta tal punto el nombre huele a servilidad y prostitución. No sé si en tiempos del teatro contestatario de Buero Vallejo o cuando a algunos nos metían en los calabozos de la Puerta del Sol la cosa estaba más oscura; pero se que con la Democracia Desarrollada y bajo el Régimen del Bienestar se ha puesto hartos clara. El solo inteligente es el pueblo, esto es, la lengua corriente y viva, la razón común, no las jergas de la Cultura con la que quieren confundir la lengua. Hoy por hoy, los Intelectuales, científicos, filósofos, *poetas*, *artistas*, literatos y demás ralea están al servicio del Poder, que es lo mismo que el Dinero, y de la Cultura, que es lo mismo: su servicio consiste en sostener, reafirmar, colorear la mentira, que es el arma primera del Poder. ‘Poder’ es lo contrario de ‘posibilidad’. ‘Posibilismo’ toca esa mentira esencial: ‘Posible’ quiere decir posible dentro la Realidad. Lo cual no puede hacer más que confirmar la Realidad y confundir posible con real. En verdad, las posibilidades son sin fin, y la razón común surge una vez y otra a descubrir la falsedad de la Realidad. Para tratar (en vano) de evitar ese peligro tiene el Señor a los intelectuales.

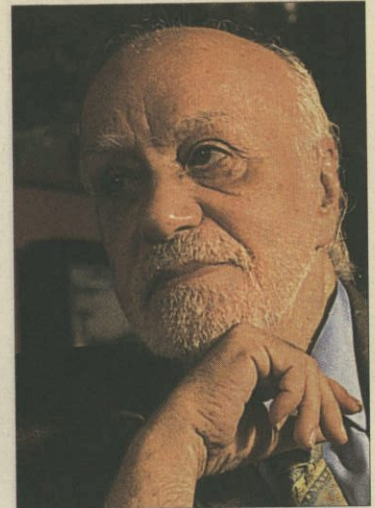
Agustín GARCÍA CALVO



**CONCIENCIA
INFATIGABLE**

Cuando se vive en radical desajuste con el entorno o, menos dramáticamente, en posición oblicua al eje del mundo, sólo queda escoger entre el silencio, el exilio y la astucia. Tres opciones que en realidad son dos, porque si algo acompaña siempre al exilio, interior o exterior, es cierto grado de silencio. Cabría, pues, sugerir, que Buero escogió la astucia. Difícilmente podría haber sido de otro modo dado que si a algo aspira un creador es a hacerse oír. Sobre todo cuando la materia de su obra es la palabra misma... Y así Buero pudo conciliar, aprovechando sabiamente todos los resquicios, extrañamiento y denuncia, compromiso y honores, responsabilidad moral y prudencia, fidelidad al pálpito histórico inmediato y atención al hondón intemporal del espíritu. Intemporal o transhistórico, igual da, porque desde su esperanzada desesperanza, lo que la obra de Buero pasó de forma creciente a devolvernos es una rara suerte de conciencia crítica infatigable de lo intrínsecamente indigente de nuestra condición, de los males atávicos de la especie: el hambre, la ignorancia, los prejuicios, la opresión y la guerra. O lo que es igual, la falsa paz. ¿Posibilismo? Dejémoslo en que Buero escogió compartir el destino de su pueblo.

Jacobo MUÑOZ

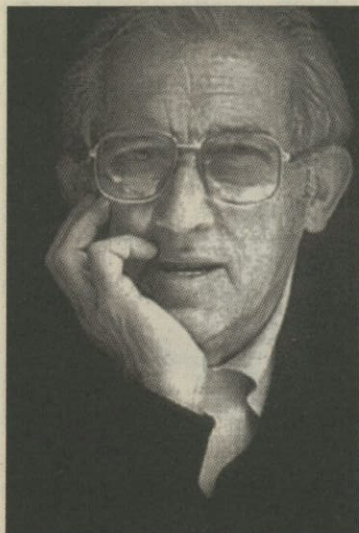


**EL POSIBILISMO
IMPOSIBLE**

El que ahora se traiga a colación el “posibilismo” de Buero, me parece un poco de... rencor ante el éxito, que se desahoga a destiempo. Yo he admirado el teatro de Buero en lo que he creído su mayor virtud –según podemos apreciarla, hoy mejor que ayer– que es la de un perfecto conservador de la comedia, según una pauta trazada por el mejor teatro realista del siglo XIX, no más ni menos que el famoso teatro de Jean Paul Sartre –ahora en el olvido– que se otorgó toda la libertad para plantear un teatro de ideas en un clima de tolerancia y extrema curiosidad intelectual. Porque, en tiempos de Buero y en España, hasta la izquierda socialista más ortodoxa y emboscada –y mártir– tampoco “pedía más” de lo que pronto iba a recibir por parte del reflexivo teatro de Sartre o el de Camus, y aun el de este último, más discutible. De toda manifestación de vanguardia y experimentación con las formas se desconfiaba en grado sumo en las “dos Españas” y en la que sobra. Téngase en cuenta que, para el público y la crítica que mejor podía alardear de progresista, no sólo estaba vetado el teatro de Valle Inclán, sino que coincidía casi de lleno en la opinión de que éste “era irrepresentable”. “Toda renovación formal del teatro viene de dentro del teatro mismo y de su mera iniciativa”. Más conservadora y posibilista que la profesión teatral española no he visto ninguna.

Francisco NIEVA

HOMENAJE A BUERO VALLEJO



“Se quería luchar contra Franco y no se sabía cómo. Fuimos obligados a elegir y la elección nos desgarró. Creo que los años le han dado la razón a Buero. Yo también fui posibilista”, afirma Marsillach

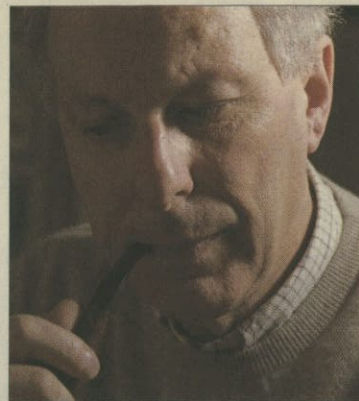
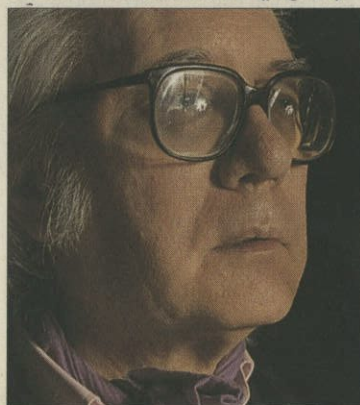
POSIBILISMO MARRANO O COLABORACIONISTA

El concepto de posibilismo alcanza una cierta precisión sólo como concepto negativo, como negación o imposibilidad de la oposición, individual o colectiva, organizada o difusa, a un sistema político que impone unos criterios estrictos para la expresión o la actuación de los ciudadanos.

Buero optó claramente por la vía del posibilismo, en contra de Sastre, por ejemplo, que propugnaba la rescisión total de todo trato con el régimen, por cuanto supondría una colaboración con las instituciones del sistema, por ejemplo, con sus instituciones teatrales. En todo caso Buero no fue propiamente un traidor o un colaboracionista, ni siquiera un marrano. Pero tampoco es clara que pudiera ser considerada su actitud como orientada a dejar testimonio existencial de una acción movida por la esperanza en una sociedad democrática como la que el pudo ir conociendo en las últimas décadas del siglo. Acaso lo que Buero esperaba, si es que no era simplemente un escéptico, una república socialista más en la línea de los proyectos de sus amigos comunistas. Y entonces ¿podrían tomar de aquí los radicales antiposibilistas un argumento para condenar al posibilismo de Buero, si no como una traición, sí como una equivocación? Pero ¿cómo podrían probar los radicales antiposibilistas que su actitud fue la correcta?

Gustavo BUENO

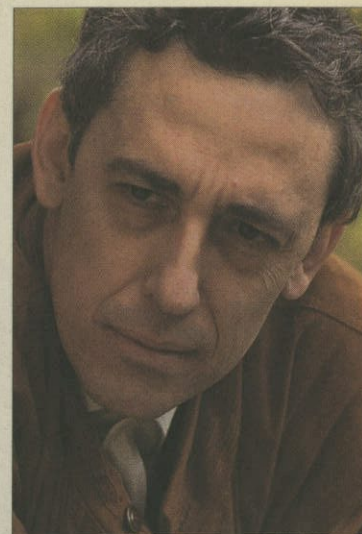
La opinión de Umbral sobre el posibilismo de Buero se encuentra en su sección “Los alucinados” (pág. 74)



LA PENDIENTE RESBALADIZA

La obra, y tal vez más la vida de Buero, parece que fueron posibilistas. El posibilismo, en términos políticos, suele equipararse a reformismo e incluso a pragmatismo. Y se opone al cambio radical o revolucionario. Mientras el primero quiere la transformación desde lo existente, el segundo opta por la negación sin fisuras. Las cosas, sin embargo, no se presentan tan tipificadas sino que ofrecen claroscuros y hasta matrimonios (a prueba) entre uno y otro. Desde un punto de vista neutral nada habría que objetar al posibilismo puesto que es una muestra de prudencia. Mucho dependerá del contexto y de la situación de salida. Pero el punto de vista neutral es bastante marciano y se exige una valoración más comprometida. En este sentido el posibilismo lleva dentro de sí la carga mortífera de la inercia aprovechada. Lo malo del posibilismo no es la capacidad de adaptación sino su tendencia; su pendiente resbaladiza. Y es que, hecha una concesión, la siguiente llega como por encanto. Y deja encantados. De republicano se puede pasar a monárquico absolutista. ¿Quiere esto decir que la otra orilla es la certera? Permítasenos una tercera opción que requiere arte. Consiste en tener un pie dentro y otro fuera. Lejos del nadar y guardar la ropa, habría que tratar de modificar lo que no gusta sin que acabe gustando. En caso contrario los hechos se tragan los valores y el posibilismo es algo imposible.

Javier SÁDABA



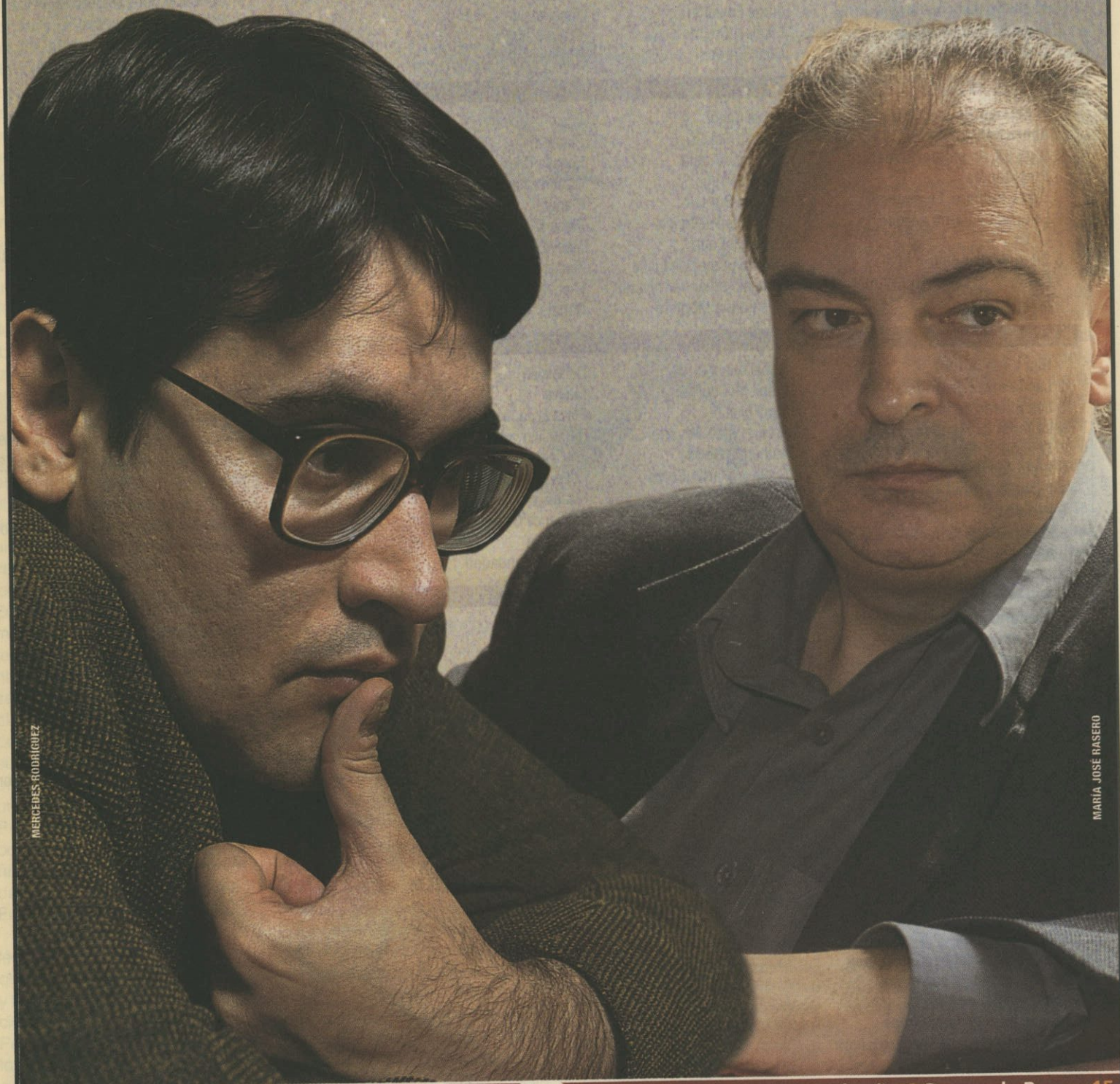
LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

¿Hay que quedarse dentro, o es mejor marcharse fuera? La pregunta se me antoja esencialmente retórica. En primer lugar, lo que habitualmente ocurre es que no se pueda elegir entre las dos alternativas. Muchos se van porque no tienen más remedio, y muchos se quedan por lo mismo. En segundo lugar, la disyuntiva lo reduce todo a la militancia política, y entonces, no sólo es retórica, sino que, además, es inhumana. Tomemos a un escritor: hay escritores que se crecen, es más, que se forman, estando fuera. Tal fue el caso de Joyce, para quien el exilio voluntario constituyó una fuente de inspiración. Joyce hablaba inglés con acento italiano, pero, al tiempo, reinventó el inglés. Y existen también escritores que, extrañados del idioma patrio, se desorganizan y pierden el tino. ¿No sería bárbaro, no sería estúpido insistir en que se vayan? Por último: existen escritores que se quedan y, de añadidura, lo pasan muy mal. ¿Les reprocharemos el haberlo pasado mal? Esto representaría ya, realmente, la cuadratura del círculo.

Álvaro DELGADO-GAL

DOS AUTORES ANTE EL ÉXITO, EL CINE Y EL COMPROMISO

VILA-MATAS FRENTE A PRADA



MERCEDES RODRIGUEZ

MARÍA JOSÉ RASERO

LETRAS

Carlos Monsiváis: Aires de familia **13** Pasternak: Poemas **15**
Carlos Saura: ¡Esa luz! **17** Cara a cara: J. M. de Prada y E. Vila-Matas **18-21** Dylan Thomas: Retrato del artista cachorro **23** A. Giddens: Un mundo desbocado **27** Umbral presenta la novela de Ramón Tamames **28-29** Última palabra: Arcadi Espada **30**

LIBROS MÁS VENDIDOS

| FICCIÓN | AUTOR | EDITORIAL | PUESTO ANT. | SEMANAS | |
|---------|--------------------------|----------------------|---------------|---------|----|
| 1 | La carta esférica | Arturo Pérez-Reverte | Alfaguara | 1 | 5 |
| 2 | La fiesta del chivo | Mario Vargas Llosa | Alfaguara | 2 | 9 |
| 3 | El amante lesbiano | José Luis Sampedro | Plaza & Janés | 3 | 13 |
| 4 | El alquimista impaciente | Lorenzo Silva | Destino | 4 | 12 |
| 5 | La ignorancia | Milan Kundera | Tusquets | - | 3 |
| 6 | Veronika decide morir | Paulo Coelho | Planeta | 5 | 11 |
| 7 | La hermandad | John Grisham | Ediciones B | 7 | 8 |
| 8 | El sueño de la historia | Jorge Edwards | Tusquets | - | 1 |
| 9 | Rescate en el tiempo | Michael Crichton | Plaza & Janés | 6 | 6 |
| 10 | El último judío | Noah Gordon | Ediciones B | 9 | 26 |

NO FICCIÓN

| | | | | | |
|----|--------------------------------|--------------------------|---------------|---|----|
| 1 | El negocio de la libertad | Jesús Cacho | Foca | 1 | 17 |
| 2 | Ahora hablaré de mí | Antonio Gala | Planeta | 2 | 5 |
| 3 | Diga 33. Anecdotario médico | J. Ignacio Arana | Espasa Calpe | 3 | 9 |
| 4 | Presidentes | Victoria Prego | Plaza & Janés | 7 | 12 |
| 5 | Curro Romero. La esencia | Antonio Burgos | Planeta | 4 | 9 |
| 6 | La cruda y tierna verdad | José Luis Vilallonga | Plaza & Janés | 6 | 4 |
| 7 | Lo es | Frank McCourt | Maeva | 9 | 23 |
| 8 | Desde el banquillo | Ignacio Gómez de Liaño | Temas de hoy | 5 | 9 |
| 9 | Carlos V, el César y el Hombre | Manuel Fernández Álvarez | Espasa Calpe | 8 | 19 |
| 10 | El sexto día | Luis García Montero | Debate | - | 4 |

BOLSILLO

| | | | | | |
|----|-------------------------------|----------------------|--------------------|---|----|
| 1 | Hija de la fortuna | Isabel Allende | DeBolsillo | 1 | 7 |
| 2 | Las cenizas de Ángela | Frank McCourt | Maeva | 2 | 32 |
| 3 | Los pilares de la tierra | Ken Follet | Plaza & Janés | 6 | 32 |
| 4 | La tabla de Flandes | Arturo Pérez-Reverte | DeBolsillo | 3 | 7 |
| 5 | El ocho | Katherine Neville | Ediciones B | 7 | 31 |
| 6 | Historias de Marta y Fernando | Gustavo Martín Garzo | DeBolsillo | - | 1 |
| 7 | La Milla Verde | Stephen King | Plaza & Janés | 4 | 10 |
| 8 | El médico | Noah Gordon | Ediciones B | - | 5 |
| 9 | El tambor de hojalata | Günter Grass | Alfaguara | 8 | 27 |
| 10 | Alexandros II | Valerio M. Manfredi | Grijalbo Mondadori | - | 1 |

POESÍA

| | | | | | |
|----|-------------------------------------|-------------------------|---------------|---|----|
| 1 | Cuaderno de Nueva York | José Hierro | Hiperión | 1 | 32 |
| 2 | Rincón de haikus | Mario Benedetti | Visor | 3 | 19 |
| 3 | Escaparate de venenos | Felipe Benítez Reyes | Tusquets | 5 | 7 |
| 4 | Las moras agraces | Carmen Jodra Davó | Hiperión | 2 | 32 |
| 5 | Ancia | Blas de Otero | Visor | 7 | 7 |
| 6 | Borges por él mismo | Jorge Luis Borges | Visor | 8 | 20 |
| 7 | Material reservado | José María Muñoz Quirós | Visor | - | 2 |
| 8 | Un blanco deslumbramiento | Andrés Aberasturi | Sial | 6 | 28 |
| 9 | Antología de las mejores poesías... | Luis María Anson | Plaza & Janés | 4 | 19 |
| 10 | Vida | José Hierro | Aguilar | 9 | 14 |

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...

| | | | | | |
|----|------------------------------------|----------------------|-----------------------|----|----|
| 1 | Soluciones naturales en la edad... | T. Alfaro/T. Ramos | Plaza & Janés | 1 | 18 |
| 2 | Ortografía de la lengua española | R.A.E. | Espasa Calpe | 2 | 30 |
| 3 | Guía Campsa 2000 | VV.AA. | Campsa | 4 | 7 |
| 4 | Duérmete niño | Estivill/De Béjar | Plaza & Janés | 9 | 29 |
| 5 | Diccionario del español actual | Seco, Andrés y Ramos | Aguilar | 3 | 27 |
| 6 | Mapa oficial de carreteras | VV. AA | Ministerio de Fomento | 6 | 15 |
| 7 | Guía oficial de hoteles | VV.AA. | Turespaña | 8 | 8 |
| 8 | El puchero de las monjas | Sor María Isabel | Martínez Roca | 10 | 21 |
| 9 | No comas el postre con cuchara | Carlos García Calvo | Planeta | - | 5 |
| 10 | Comida amiga | Mª José Roselló | Plaza & Janés | 7 | 21 |

Librerías consultadas

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

ARGENTINA

- La hermandad**
John Grisham (Ediciones B)
- Los iluminados**
Marcos Aguinis (Atlántida)
- La fiesta del chivo**
Mario Vargas Llosa (Alfaguara)
- Manual del guerrero de la luz**
Paulo Coelho (Planeta)
- Del cabildo al shopping**
Enrique Pinti (Sudamericana)

ESTADOS UNIDOS

- The Wedding**
Daniel Steel (Delacorte)
- The Brethren**
John Grisham (Doubleday)
- Hugger Muggger**
Robert B. Parker (Putnam)
- Eating Well For Optimum Health**
Andrew Weil (Knopf)
- Tuesdays With Morrie**
Mitch Albom (Doubleday)

FRANCIA

- Cadavre X**
Patricia Cornwell (Calmann-Lévy)
- Veronika décide de mourir**
Paulo Coelho (Anne Carriere)
- La Pierre de lumière. Nefer le...**
Jacq Christian (XO)
- L'empire des anges (III)**
Bernard Werber (Albin Michel Editions)
- Vers chez les blancs**
Philippe Djian (Gallimard)

MÉXICO

- Lugar a dudas**
Guillermo Sheridan (Tusquets)
- La ignorancia**
Milan Kundera (Tusquets)
- La fiesta del chivo**
Mario Vargas Llosa (Alfaguara)
- El tigre**
Emilio Azcárraga (Grijalbo Mondadori)
- El Vaticano contra Dios**
Los milenarios (Ediciones B)

REINO UNIDO

- Kate Hannigan's Girl**
Catherine Cookson (Bantam)
- Sharpe's Trafalgar**
Bernard Cornwell (Harper Collins)
- The Brethren**
John Grisham (Century)
- Return of the Naked Chef**
Jaime Oliver (Michael Joseph)
- Delia's How to Cook Book**
Delia Smith (BBC)

Medios consultados

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

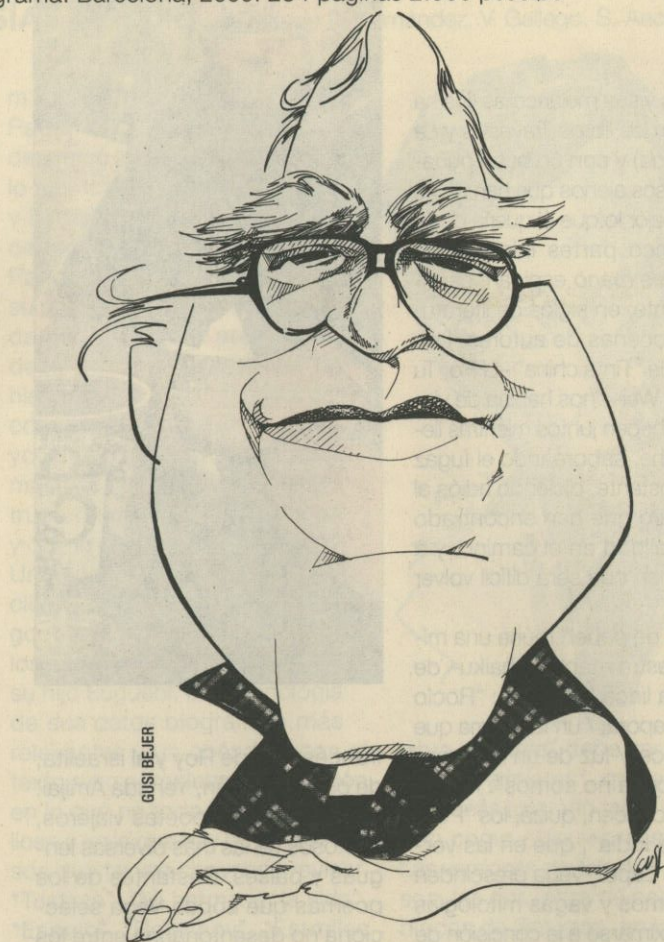
AIRES DE FAMILIA

CARLOS MONSIVÁIS

Premio Anagrama de Ensayo. Anagrama. Barcelona, 2000. 254 páginas 2.300 pesetas

No debió resultarle difícil elegir al jurado del premio Anagrama de Ensayo en su XXVIII convocatoria al descubrir entre los originales el nombre de Carlos Monsiváis y su *Aires de familia*. El autor (nacido en México en 1938) es, junto a Gabriel Zaid, uno de los ensayistas más reconocidos, pese a que su obra haya sido hasta hoy poco divulgada en España. Periodista, es considerado como cronista de la vida mexicana, como historiador de las mentalidades (según el novelista Sergio Pitol) y antólogo de la poesía mexicana del siglo XX, entre otras actividades literarias. El objetivo de este libro es ambicioso. Pretende analizar, a través de diversas catas, que van de la literatura culta a las formas más populares de cultura (el cine, la radio, los seriales, la televisión, etc.) el estado de "lo popular" en Latinoamérica, aunque el autor se extienda en mayor medida en México. El panorama realiza incursiones históricas que van desde el Modernismo hasta los problemas de la globalización. En consecuencia, resulta naturalmente disperso, repleto de sugerencias, aunque deshilvanado. No ha de extrañar, pues, que el autor se resista a ofrecer alguna conclusión, salvo la certera cita de Lezama Lima que sirve de clausura: "El gozo del ciempiés es la encrucijada". Y, en efecto, ante una encrucijada nos ha situado. Por otra parte, lo que entiende como original de algunos países hispanoamericanos puede aplicarse sin reservas también a Europa y, como no, a España.

Se parte, una vez más, de la dialéctica de Sarmiento, la Argentina que debía elegir entre Civilización y Barbarie, y de la forja de los nacionalismos, tras la Independencia. Pero con el paso del tiempo: "todo lo identificado con el atraso nacional o las limitaciones de los países periféricos agrava el odio contra esa condición inerme de la barbarie, la pobreza". Y ésta será determinante. No puede resultar fácil deslindar el concepto de "lo popular". Monsiváis sitúa su na-



El objetivo de este libro es ambicioso. Pretende analizar, a través de diversas catas, que van de la literatura culta a las formas populares de cultura, el estado de "lo popular" en Latinoamérica

cimiento entre 1935 y 1955. Posiblemente, si hubiera aludido al concepto romántico, e historiado las raíces del concepto, habría podido aislar mejor el fenómeno en la época moderna. Utilizará la novela de Cabrera Infante para concluir que "lo popular se transfigura y resulta lo clásico marginal". Resultan de interés sus apreciaciones sobre el lenguaje de la nueva literatura inspirada por el cine, también en el caso de Manuel Puig, o en el son, como las del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, el autor de *La guaracha del macho Camacho* (1976), adecuadamente valorada. Dos autores mexicanos menos conocidos en España, Garibay y Elena Poniatowska servirán también al mismo propósito. El uso

de recursos procedentes de la canción popular en cada uno de los países, del cine (en sus dos principales centros: Buenos Aires y México) resurgirán en algunas zonas del libro. Por cierto, apenas si se alude al papel de Luis Buñuel, citado sólo en una ocasión, cuando hubiera sido un excelente y contradictorio modelo para mostrar el uso folletinesco y melodramático de lo popular mexicano por un autor español integrado tras su frustrado paso por los EE.UU. La atención al cine, arte popular anterior a la televisión, le permitirá incidir en los modelos de la censura, el papel represivo de la religión, ciertas fórmulas características: "En las películas del Wild West, la solución feliz es el resultado natural del avance de la ci-

vilización; en el caso mexicano, la tragedia es el pago mínimo por el derecho a vivir la historia". Analiza el papel del héroe histórico y utiliza acertadamente las figuras de Villa y Zapata (las alusiones al conflicto indígena y a Chiapas resultarán inevitables, aunque escasamente iluminadoras). Se aludirá, asimismo, al populismo peronista, a la figura de Salvador Allende; aunque el autor no pretende adentrarse en asuntos políticos de mayor calado. Y así pasa por encima del marxismo no sólo en México (página 133), sino en el resto del Continente, pese a que reconoce la influencia del comunismo en las minorías ilustradas durante algunos decenios. Será el momento de hablar de la Revolución Cubana y de su impacto, así como, una vez más, aludir al inevitable "caso Padilla". Ello conducirá al análisis de la función de la urbe en el ámbito literario y cultural y posteriormente a un mundo definido por el neoliberalismo, donde los criterios literarios se rigen ya por razones económicas, como la aparición del best-seller a partir de los ochenta. El autor refleja un objetivo pesimismo ante tales cuestiones. Cuanto se dice de la televisión privada en México puede aplicarse a muchos otros países. El sexo como transgresión arranca de Rimbaud y Wilde y utiliza la obra, entre otras, del colombiano Porfirio Barba-Jacob (1880-1940) para definir los orígenes de la disidencia sexual en la literatura culta. Pasa por el feminismo -Alfonsina Storni-, por la invasión del rock. Pero los saltos atrás en la historia y en las formas de vida son constantes hasta la irrupción de la televisión en la vida familiar: "desde los años sesentas las transnacionales se encargan de tutelar la sociedades latinoamericanas". Los gustos estadounidenses unifican ya el tiempo del ocio. También en Europa, aunque Monsiváis evite comparaciones y mantenga su perspectiva crítica.

Joaquín MARCO

EQUIPAJE DE MANO

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

Acuarela Libros. Madrid, 2000. 189 páginas

Hay libros de libros, libros que valen por toda una biblioteca, y el último de Martín López-Vega (Llanes, 1975) es uno de ellos. Pero también es algo más: una demorada vuelta al mundo en trescientos poemas.

A la manera de Octavio Paz en *Versiones y diversiones*, o de Víctor Botas en *Segunda mano*, Martín López-Vega ha reunido en esta miscelánea un buen puñado de poemas ajenos, convertidos en propios por la alquimia de la traducción. Algunos nombres –de Li Po a Pessoa– son bien conocidos de todos, pero abundan los poetas insólitos, nunca antes traducidos al castellano, que a más de un lector le sonarán a apócrifos, como los poetas de lengua yidish Yehoash, Landau o Anna Margolin. Bien es cierto que en alguna rara ocasión López-Vega, imitando a su admirado Kenneth Rexroth (quien en sus traducciones del japonés se inventó a la poetisa Marichiko), ha cedido a la tentación del apócrifo y le ha adjudicado su poética, “Elogio del viaje”, a una imaginaria Maria Leitão: “El mejor viaje del mundo/ es el que lleva de un verso hacia otro verso”.

Además de poeta, Martín López-Vega es autor de dos excelentes libros de viaje, *Cartas portuguesas* y *Los desvanes del mundo*. Como capítulos, sugerentes capítulos, de esas obras pueden considerarse el prólogo y las palabras previas a cada una de las partes de este muy viajado *Equipaje de mano*: unos poemas vienen de Amsterdam, donde en una pequeña librería inglesa descubrió con asombro los *Love poems from the Japanese*; otros, de esa sucursal del paraíso que es la librería Barnes & Noble del Citicorp Center, en Nueva York; Claude Roy fue rastreado en muy diversos lugares, no sólo entre los azorinianos puestos del Sena, como sería de esperar: Braga, Estrasburgo e incluso en Oviedo... Para Martín López-Vega ningún viaje parece ser un verdadero viaje si no vuelve con algún poema propio, en que dejar constancia de sus

asombros y sus melancolías (los ha reunido en los libros *Travesías* y *La emboscada*) y con un buen puñado de versos ajenos que han dicho antes y mejor lo que él quería decir.

Las cinco partes iniciales de *Equipaje de mano* espigan, caprichosamente, en siglos de literatura y en docenas de autores. Los poemas de “Tinta china” –Li Po, Tu Fu, Wang Wei– “nos hablan de viajeros que beben juntos mientras llega la noche, saboreando el fugaz vino del instante, diciendo adiós al compañero que han encontrado por casualidad en el camino, y a quien saben que será difícil volver a ver”.

“Lunas de papel” reúne una mínima muestra –tanka y haiku– de la evasiva lírica japonesa: “Rocío que se evapora, / un fantasma que desaparece, / luz de un relámpago: otra cosa no somos”. Mayor sorpresa ofrecen, quizá, los “Poemas de la India”, que en las versiones de López-Vega prescinden de exotismos y vagas mitologías para aproximarse a la concisión de la poesía popular: “Si me quieres, / ¿qué son todos los dones del mundo para mí? / Si no me quieres, / ¿qué son todos los dones del mundo para mí?”. La poesía griega –de Safo a la *Antología Palatina*– se antologa en “Los dones de las musas”. Muchos de estos poemas nos son ya conocidos, pero no nos cansamos de releerlos: cada nueva versión nos permite verlos con otra luz. Poesía popular y anónima, poesía tradicional de muy diversos pueblos, son los “Cantos a la orilla del agua”, cantos de indios norteamericanos, de beduinos, cantos angoleños y unos versos croatas, “Noche de bodas” que al autor le tradujo “de viva voz Ivana Zima una noche en Estrasburgo” (literatura y vida, calle y biblioteca, se entremezclan de grata manera en casi todas las páginas): “Te lo daré todo / durante la vida toda: / pero sobre todo esta noche”.

Las siguientes cinco partes están dedicadas cada una a un poeta: el norteamericano Kenneth Rexroth, los portugueses Eugénio de Andrade y Jorge de Sena, el



francés Claude Roy y el israelita, de origen alemán, Yehuda Amichai. Son todos ellos poetas viajeros, gustosos de las más diversas lenguas y países. Bastantes de los poemas que López-Vega selecciona no desentonarían entre los propios poemas, sobre todo aquellos que están protagonizados por “la corrosiva melancolía”, que dicen adiós, que sueñan con estar en otra parte.

Termina el volumen con una sección especialmente heterogénea, “Oro de vario tiempo y lugar”, cuyo título podía ser el del conjunto. El tiempo abarca desde el siglo XIV hasta nuestros días; el lugar, los cuatro puntos cardinales. Cada lector encontrará unos versos que estaban a su espera y que le llevarán a otros versos y otros universos.

Equipaje de mano es un libro y no es un libro: es una biblioteca y un mapa del mundo. Lo firma Martín López-Vega, pero no es enteramente obra suya: han colaborado con él poetas de todo tiempo y lugar. Ningún lector lo encontrará por completo a su gusto; ningún lector dejará de encontrar en sus páginas aquellos versos que llevaba buscando, sin saberlo, desde siempre.

José Luis GARCÍA MARTÍN

BUKOWSKI

<http://www.geocities.com/sunsetstrip/5855/homebuck>

Página bilingüe en la que los admiradores de Bukowski encontrarán una selección de sus textos elaborada por un incondicional del poeta. Su celebridad no es excusa suficiente para privar al navegante de una biografía fundamental para comprender su obra. Sin embargo, éste encontrará algunas pistas en el álbum de fotos, en las “Cartas de un viejo indecente” o en la voz rota con la que “Buk” lee algunos de sus poemas. Las valiosas colaboraciones del dibujante Mathias Schultheiss y de la banda de rock Dioxid contribuyen a que la web, con sus más y sus menos, funcione. Eso sí, en blanco y negro.

ANTOLOGÍA

<http://www.ipfw.indiana.edu/cm1/jehle/web/poesia.html>

Es una pena que un enclave tan necesario para estudiosos y amantes de la poesía española caiga en el error, tan común en internet, de descuidar el diseño. En la amplia oferta de la red es poco inteligente optar por un diseño plano carente de cualquier elemento que atraiga la débil voluntad del navegante. Sin embargo, ofrece una buena –aunque escasa– selección de autores y poemas ordenados cronológica o alfabéticamente. Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, Jorge Manrique y Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros, llenan este espacio bilingüe.

BENEDETTI

<http://www.ece.uprm.edu/-miguel/>

En esta iniciativa personal dedicada al uruguayo Mario Benedetti se ofrece una selección de sus cuentos y poemas además de una extensa biografía de uno de los autores más prolíficos y leídos de nuestro tiempo. Sin pretensión de exhaustividad, la selección es buena e incluye algunas de las mejores obras del poeta. No obstante, se echa de menos “Táctica y estrategia”, uno de sus poemas más bellos. N. G

POEMAS

BORIS PASTERNAK

Ed. de V. Toledo. Pavesas-Hojas de Poesía. 64 págs. **MI HERMANA...** Ed. de J. Reina. Alfar. 153 págs. **LA INFANCIA DE...; EL SALVOCONDUCTO; POESÍAS DE YURI...** Trad. de E. Hernández, V. Gallego, S. Ancira y F. Segovia. Círculo de lectores. 316 págs.

Pasternak, que desde años estaba como desaparecido, vuelve ahora, de pronto, a reaparecer. Y lo hace en tres versiones tan distintas como simultáneas, que nos traen, cada una de ellas, tres Pasternak que, sin dejar de ser el mismo, lo son de modo diferente cada vez.

La de Víctor Toledo es una lectura transversal sobre lo que llama *las imágenes pensantes de Pasternak*, que explica la raíz filológica de éste y que permite un interesante acercamiento a él. Algunos de sus textos coinciden con los que traduce Reina Palazón, aunque sus versiones difieren claramente: así, en el primer poema de *Mi Hermana, la Vida*, escrito en el verano de 1917 y que alude a un poema de Lermontov, que es casi un continuo intertexto a lo largo de la obra de Pasternak, Toledo traduce como "la espiga" lo que Reina Palazón interpreta como "el coloso". Lo que deja atónito no sé si al texto pero sí al lector, que ignora por cuál de ambos sentidos decidirse. Toledo, al no circunscribirse a un libro solo, ofrece una mayor amplitud de registros. Sin embargo, en "Jardín lloroso", deja sin traducir la última estrofa, aunque, en "Tema y variaciones", acertada en la condensación del verso, y en "Definición de la poesía" también. Los dos textos de Antonio Colinas –que enlazan con el que publicó en su libro *El sentido primero de la palabra poética*– tienen el mérito de incidir en el significado de la obra y de trazar una anatomía del espíritu de su autor: según Colinas, "la vida de un solo hombre es más fuerte que la de los sistemas políticos" por más que en su historia se produzca el inevitable cruce entre "lo terrible y lo provisional".

Reina Palazón se centra en un solo libro y asume todas sus dificultades y riesgos: opta por traducir manteniendo la rima –operación de la que no siempre sale triunfante– y no renuncia a reproducir la naturaleza fonética y simbólica de una palabra tan rica y tan compleja como la que infor-

ma la escritura de Borís Pasternak. Roman Jákobson describió lo que llama su "estilo esencialmente metonímico" y la morfología de su a veces oscura gramaticalidad. Reina Palazón no llega a tanto, pero su prólogo –como el de Toledo– da una idea –me atrevería a decir que muy exacta– de su historia y de sus mecanismos: constituye, más que un ensayo, una maniobra de aproximación, que deja al aire la estructura del libro y de la lengua y que lo explica en su totalidad. Una cita de Voznesiensky funciona aquí a manera de prólogo, y unas notas a algunos de los poemas, una entrevista con su hijo Eugeni, una cronología de sus datos biográficos más relevantes y un apéndice con el texto ruso completan una edición en la que no todo es igual de valioso y en la que hay no pocos versos que tal vez convenga revisar. "Tristeza", "Mi hermana, la vida", "Espejo", "Balachov", "Estrellas de verano", "Lecciones de inglés", son los mejor vertidos. Sin embargo, sus mejores hallazgos no están en los poemas sino en los versos: en ese becqueriano –y albertiano– "huésped en la tristeza" de "La Suplente"; en adjetivos como "pretormentosa", o en secuencias como "el falso testimonio del amor". La ortografía no siempre se respeta y, en "Romanovka" (página 69) la pa-

EL VIENTO

Yo he muerto, pero tú aún respiras.
Y el viento, con su queja desdichada
desde las lejanías infinitas
hace temblar al bosque y a la dacha.
No sacude los pinos uno a uno
sino que los agita a todos juntos
como si fuesen cascos de veleros
meciéndose en los muelles de algún puerto.
Y no lo hace por simple atrevimiento
sino porque desea encontrar dentro
de la tristeza las palabras justas
que necesita tu canción de cuna.



todos los meandros de este texto mayor que sólo puede ser comparado con su lírica. El epílogo de Enrique Vila-Matas –con el que no se puede sino coincidir– es una radiografía de la obra y la personalidad de Pasternak, al que critica el "excesivo peso lírico" de su primera prosa y en el que elogia más la singularidad que supone *El salvoconducto* que el melodrama que es *El doctor Zhivago*. En éste Vila-Matas –como Nabokov y como cualquiera que tenga uso de razón– censura el exceso de situaciones estereotipadas.

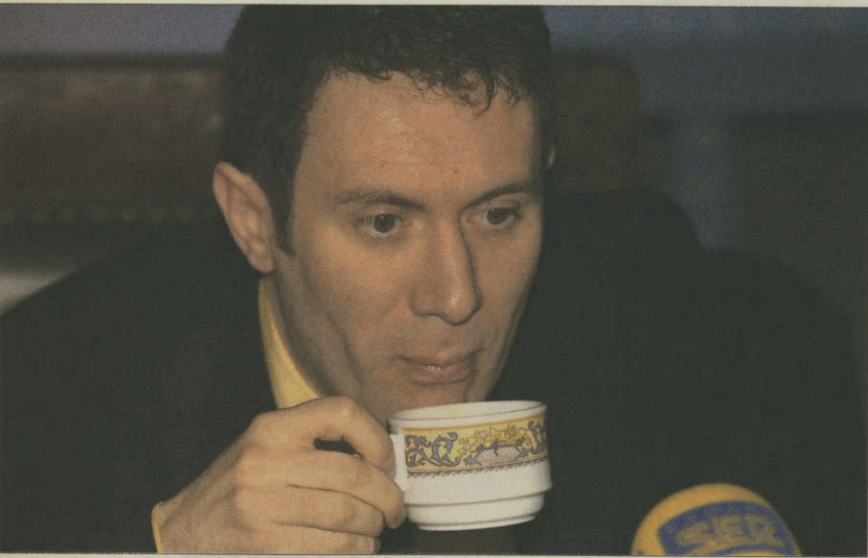
En cuanto a la poesía las versiones de Ancira y de Segovia superan –y con mucho– a las de Toledo y Reina Palazón: mantienen la rima con más brillante resultado y reproducen o recrean algo similar a la emoción: poemas como "Marzo", "Noche Blanca", "Declaración", "El viento", "La boda", "Otoño" –con su "Dejé que mi familia se alejara. / Los amigos partieron hace tiempo. / En la naturaleza y en mi alma / la soledad extiende su gobierno"– la primera estrofa de "Agosto", las últimas de "Encuentro" y de "Separación" y el coloquialismo de "El alba" constituyen versiones excelentes, dignas de figurar en un manual. Pasternak empieza a tener entre nosotros cierta suerte: la tuvo también antes, cuando Vicente Gao casi por vez primera lo vertió. Pasternak es un símbolo de muy distintas cosas: entre ellas, del kantiano que, como Ortega en Marburgo, nunca dejó de ser. Se ve en él la huella de Rilke, de Scriabin y de Tolstoi, amigos los tres de su padre y a los que desde niño trató; pero se ve también la influencia de la poesía rusa del Siglo XIX y, sobre todo, la del neokantianismo de Cohen y de Natorp, con quienes estudió. Pasternak es la música de la inteligencia, pero también su exactitud dramática.

Jaime SILES

LA MUERTE DE TADZIO

LUIS G. MARTÍN

Alfaguara. Madrid, 2000. 284 páginas, 2.300 pesetas



M.R.

En la mayoría de los relatos breves contenidos en el volumen *Los oscuros* (1990), así como en su primera novela, *La dulce ira* (1995), era ya palmario el gusto de Luis G. Martín (Madrid, 1962) por los personajes excepcionales, agitados por oscuras pasiones y de acentuada singularidad. *La muerte de Tadzio* confirma aquella tendencia tratando de desarrollar un tipo ya conocido cuya excepcionalidad, sin embargo, le ha sido conferida por el espléndido relato literario en que cobró vida. Tadzio es, en efecto, el adolescente polaco cuya belleza fascinaba a Gustav Aschenbach en *La muerte en Venecia*, la extraordinaria novela corta de Thomas Mann publicada en 1913 y llevada al cine, con el mismo título, por Luchino Visconti en 1970. La narración de Mann –y, a su zaga, también la adaptación cinematográfica– concluía con la portentosa escena en que Aschenbach muere en la playa mientras contempla a Tadzio, que camina lentamente por una estrecha lengua de tierra que se interna en el mar. En la novela de Luis G. Martín, el relato está puesto en boca de un Tadzio anciano, decrepito y a punto de morir –también a consecuencia de la peste, como Aschenbach–, y se organiza como una larga y minuciosa carta dirigida a un tenor, Fornari, en la que Tadzio desvela las más

El resultado de esta visión reductora es una novela limitada, en la que ciertas consideraciones estéticas parecen más postizas que surgidas espontáneamente de la naturaleza del personaje

hondas intimidades de su existencia para justificar la petición que se ha propuesto hacer a Fornari.

El Tadzio adolescente es aquí, pues, una referencia, un punto de partida, porque lo que cuenta es el desenvolvimiento del personaje, su biografía externa y su evolución espiritual después de la muerte del subyugado Aschenbach. Hay que decir, además, que tan operante es en *La muerte de Tadzio* la base literaria inicial –la novela de Mann– como su versión fílmica, y que es preciso tener en cuenta ambos precedentes para entender el sesgo que Luis G. Martín ha dado al personaje. En los dos casos, el punto de vista de la narración –dejemos aparte la modalidad de la omnisciencia autorial utilizada por Mann– es el de Aschenbach; de él parten siempre las miradas, las acciones,

las impresiones. En cambio, Tadzio es una presencia casi siempre distante, objeto de atención visual –ni siquiera se oyen sus palabras–, como recalcan muchas escenas, y de modo especial la última. *La muerte de Tadzio*, por el contrario, está narrada por el propio personaje, de modo que no sólo se ha seleccionado de su historia posible una franja de vida distinta, sino un procedimiento narrativo opuesto al de las obras precedentes: el relato homodieético, la expresión máxima de la subjetividad. A pesar de todo, y para decepción de quienes creen que la técnica lo es todo, en ningún momento alcanza *La muerte de Tadzio* la compleja profundidad de la novela alemana. Ni siquiera lo que podría parecer más afín a la narración en primera persona, como la expresión de estados de ánimo y de percepciones sensoriales, logra en estas páginas la sutileza que advertimos en *La muerte en Venecia*. Y no porque Luis G. Martín no sea un buen escritor. Lo es, a pesar de que no siempre sus elecciones léxicas son las más adecuadas: *romance* “idilio” (pág. 55), *divertimento* (pp. 79, 209), *apercibirse* “darse cuenta” (pp. 102, 167), *disturbar* (pág. 133), *pesquisar* (pág. 141), *fatigante* (pág. 214). Y lo es aunque su prosa se resuelva a veces en meandros sinuosos: “Crear que todo ha de repetirse y que los actos de la voluntad son siempre una ilusión porque lo que finalmente hacemos es aquello que debe ser hecho para que se cumpla lo predestinado hará desfallecer al hombre joven, porque sabiendo que su tenacidad no es en verdad tal, sino fuerza del destino, dejará de actuar y esperará a que ocurra aquello que ha sido dispuesto” (pág. 175). La insuficiencia de *La muerte de Tadzio* con respecto a su precedente literario se deriva de la trivialización del asunto, iniciada ya en la versión de Visconti y llevada aquí hasta extremos que pulverizan el profundo idealismo estético que rezumaba la obra de Mann. Dicho de otro modo: el deslumbramiento ante la belleza –de una belleza, por así decir, asexual, o percibida al margen del sexo–

que experimenta Aschenbach tenía en la adaptación de Visconti una hechura abiertamente homosexual, y en *La muerte de Tadzio* se acentúa al construir la vida posterior del adolescente como un itinerario repleto de relaciones homoeróticas, de modo que el paralelismo entre el Tadzio viejo y el anciano Aschenbach es sólo aparente, porque la imprevisista fascinación senil que, como una novedad tardía en su existencia, experimenta el personaje de Mann, sería impensable en este Tadzio moderno, cuya ejecutoria es, en este sentido, amplia y dilatada. A esto me refiero cuando hablo de la trivialización de la historia, que supone, además, una reducción correlativa de las dimensiones que, como personaje, ofrecía Aschenbach.

El resultado de esta visión reductora es una novela limitada, en la que ciertas consideraciones estéticas parecen más postizas que surgidas espontáneamente de la naturaleza del personaje, cuya condición de músico tiene muy poco que ver con sus acciones y con su percepción del mundo, al contrario de lo que sucedía con la índole intelectual de Aschenbach, suficiente por sí sola para explicar desde los pensamientos del personaje hasta su percepción del paisaje veneciano. Partir de un personaje ya creado para desarrollarlo tiene sus riesgos. Sin duda Luis G. Martín se percataba de ello y, a pesar de todo, decidió arrostrarlos. Lo ha hecho con habilidad, valiéndose de una escritura firme, de indudable madurez expresiva. Es cierto que no ha querido escribir una nueva versión de *La muerte en Venecia* –lo que habría sido descabellado–, pero el mantenimiento de los nexos con aquella obra y el empeño en establecer una serie de paralelismos y contraposiciones hacen inevitable el cotejo y no benefician al relato de este prometedor escritor, cuya capacidad para desarrollar historias se ha visto en este caso un tanto menguada por el pie forzado escogido como arranque para componer *La muerte de Tadzio*.

Ricardo SENABRE

¡ESA LUZ!

CARLOS SAURA

Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2000. 266 páginas, 2.400 pesetas

La guerra civil del 36 ha producido una cifra asombrosa de fabulaciones que supera con largueza los mil títulos. En ellos hay de todo: crónicas documentales, relatos líricos, posturas partidistas y distanciadas, belicismo y antimilitarismo, explicaciones políticas y antropológicas... Ni siquiera falta una vigorosa recreación surrealista, la de E. F. Granell. Podría pensarse que el asunto está agotado y no es así, pues no cesan de aparecer nuevas obras que vienen a decir cómo todavía afecta a nuestro pueblo.

Una actitud próxima a esta última incita al conocido cineasta Carlos Saura a pasarse a la novela. ¡Esa luz! presenta la suma de intereses que propiciaron una alteración de la legalidad republicana. Iglesia, burguesía alta y media y ejército son los culpables. En el otro lado, hubo abusos criminales, pero también un idealismo desbaratado por la intransigencia de los poderosos. Saura, de este modo, hace un relato de muy explícito compromiso, en una línea de literatura de denuncia como hace tiempo que no se veía en nuestras letras. Ello comporta una conciencia política y moral muy claras, y muy de celebrar en una época de notable relativismo y de autocomplacencia de los artistas, pero también un enfoque simplificador poco creativo.

La masa de novelaciones en torno a la guerra mencionada plantea, a cualquiera que se proponga incidir de nuevo en ella, el difícil reto de superar lo ya dicho en algún sentido, sea en la novedad anecdótica, en la intensidad de las vivencias, en la dimensión ideológica o, en fin, en la innovación artística. En ninguno de estos terrenos descuella Saura y, al contrario, comete algunas graves torpezas.

El argumento reconstruye la escisión en la vida de un matrimonio joven, Diego y Teresa, él periodista de izquierdas, ella mujer sensible. Diego se entrega con fervor en Madrid a la causa republicana y Teresa, obligada a refu-



MERCEDES RODRÍGUEZ

El cineasta Carlos Saura hace un relato de muy explícito compromiso, en una línea de literatura de denuncia como hace tiempo que no se veía en nuestras letras

giarse en la Zamora rebelde, paga cara su independencia. El relato alterna sucesos de la guerra a cargo de un narrador externo, pero implicado en los hechos ("vemos", dice con frecuencia), y comentarios personales de ambos personajes, más abundantes y retrospectivos los del hombre, expulsado al exilio después de la lucha. En ambos medios, abundan las notaciones testimoniales de los horrores del momento.

Pero tanto los apuntes costumbristas como las actitudes personales suenan a lo esperable. Y tampoco la forma ni la prosa les aportan riqueza expresiva. La alternancia de voces es convencional y, a la postre, resulta mecánica. La prosa, funcional, aunque correcta, se limita a redactar sin fuerza unos sucesos. Pero hay una limitación mucho mayor que las precedentes, el reduccionismo del conjunto de la historia.

Saura quiere hacer un alegato contra las fuerzas que llevaron a cabo la sublevación militar, la instigaron o apoyaron. Por aquello de un mínimo de ecuanimidad, denuncia las violaciones de la dignidad humana entre los republicanos o las querrelas entre sus distintos partidos políticos. Pero donde centra su denuncia es en el conjunto de la derecha, en el fanatismo religioso o ideológico

que desemboca en la venganza cainita. Es una lástima que todo este sector esté concebido con un maniqueísmo completo. Hay buenos buenos y malos malísimos. La familia de Teresa comprendía ambas actitudes. Los dichos y hechos de la hermana falangista, y la estupidez de los jerarcas locales son simplificaciones extremas. Se trata de personajes de cartón piedra. Y hasta la propia Teresa no deja de ser víctima del autor quien, al quererla retratar tan íntegra y noble, hace de ella un modelo de imprudencia, de terquedad y de gratuita obcecación.

La novela vale por su nítido compromiso con la libertad y por su denuncia de algunos males españoles, en especial la complicidad de la religión con el poder y la intolerancia ideológica. También posee ¡Esa luz! pasajes de dolorida intensidad, casi dados por la materia humana puesta en unas circunstancias extremas. Se lee bien y logra un grado estimable de noble entretenimiento. Pone el dedo en la llaga de heridas no del todo cicatrizadas, aún vigentes, me temo, y más de lo que parece, en nuestra sociedad. Estos méritos morales no se acompañan, sin embargo, de relevantes cualidades literarias.

Santos SANZ VILLANUEVA



LAURA RESTREPO

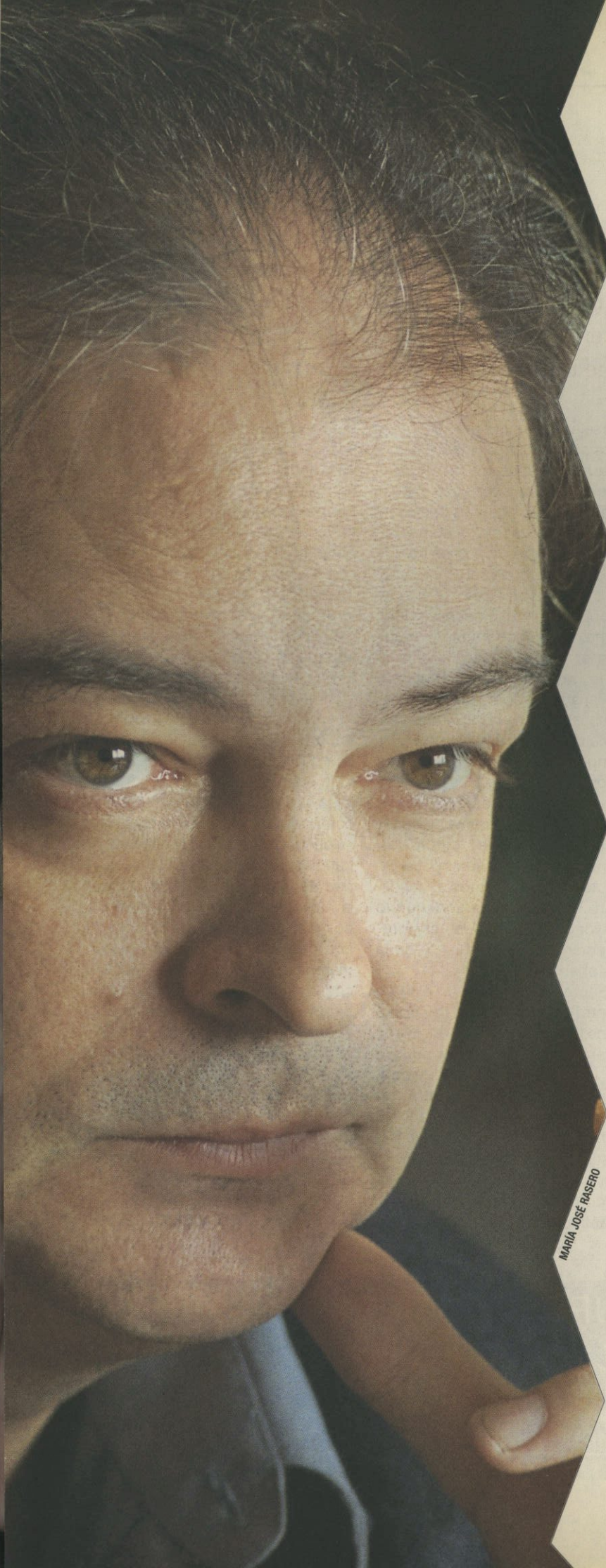
La novia oscura

Una extraordinaria novela bajo el signo del deseo, "una lectura irrefutablemente placentera" (Gabriel García Márquez)



ANAGRAMA





MARIA JOSÉ RASERO

CARA A CARA

ÉXITO, COMPROMISO, CINE,

E. VILA MATAS

Juan Manuel de Prada, narrador de insultantes juventud y talento, y Enrique Vila-Matas, novelista de culto, se enfrentan hoy a un puñado de preguntas, cara a cara. Los riesgos del éxito temprano y las exigencias del mercado; la felicidad de escribir, las fronteras de la novela y la imposibilidad final de la lite-

¿Conciben la literatura como una carrera de largo recorrido? ¿De qué manera el éxito precoz, los premios, las modas y las carreras por las ventas pueden transformar o incluso han transformado sus manera de plantearse la escritura?

—**Enrique Vila-Matas:** Decía Simenon que escribir no es una profesión, sino una vocación de infelicidad. Plenamente de acuerdo en lo primero y en desacuerdo con lo segundo, al menos en lo que respecta a mí, porque yo soy muy feliz escribiendo. Ahora mismo, sin ir más lejos, se me escapa la risa y me lo paso muy bien reflexionando sobre la encrucijada en que me encuentro: ser o no ser un *Bartleby*. Por una parte, si es verdad como dicen algunos que ya nunca podré superar mi último libro, quedaría rondando que me retirara y pasara a ser el escritor que, escribiendo sobre los que no escribían, dejó de escribir. Por otra, si es verdad que he escrito tan buen libro, tengo en realidad una excusa inmejorable —pues to que escribo bien— para seguir escribiendo.

»En cuanto a lo de las carreras por las ventas, yo he practicado siempre —y ahí está mi trayectoria para demostrarlo— una literatura puramente aparente que —ya lo decía Schopenhauer, el fenómeno no es ni mucho menos nuevo— “va al galope a través del ruido y de los gritos de aquellos que la practican y presenta cada año millares de obras

en el mercado, pero al cabo de unos años uno se pregunta dónde están, qué ha sido de su renombre tan rápido y ruidoso”.

—**Juan Manuel de Prada:** Sinceramente, creo que siempre he mantenido mi trabajo al margen de presiones editoriales y de ese tontorrón aquelarre del éxito. Incluso cuando mi editorial me daba la tabarra para que acabase pronto un libro que aprovechase el tirón del premio Planeta no les hice ni puñetero caso y me dediqué al libro que me apetecía escribir. Un libro, por lo demás, muy poco comercial, que ni siquiera se adaptaba al canon estricto de la novela, extremo este que ponía muy nerviosos a algunos ejecutivos de la editorial. En líneas generales, me da la impresión de que la intromisión de las leyes del mercado en el ámbito literario ha distorsionado el trabajo de los escritores más descaradamente mercenarios, pero quienes aman su vocación resisten el envite sin inmutarse.

Tramas mestizas y contaminadas

Sus últimos libros parecen confirmar la muerte de la novela, o al menos su renovación, al haber optado por un híbrido de varios géneros: en él hay ficción y hay ensayo y biografía... ¿creen que es inevitable, que la novela está agotada? ¿Por dónde estiman que van a ir los tiros narrativos ahora? ¿Queda aún algo nuevo que contar?

MINISTRA, TRANSGRESIÓN

J. M. DE PRADA

ratura; el compromiso del intelectual y lo que cabe exigirle a la nueva ministra de Cultura; las razones del nuevo "baby boom" y las luces y sombras del cine español son algunos de los temas abordados. Los dos coinciden ahora con un libro de género híbrido, *Las esquinas del aire* (Prada) y *Bartleby y compañía* (Vila-Matas)

-De Prada: Quedaría uno como un pretencioso enterrador y un descubridor de finisterres si hablase de "muerte de la novela". Yo no creo en la muerte de los géneros, por la sencilla razón de que tampoco creo demasiado en su existencia compartimentada. Más bien creo en la literatura como una forma de interpretar la realidad, una materia indistinta en la que el escritor se zambulle para rescatar el tesoro o la ganga de sus obsesiones. La historia de la novela es la historia de una contaminación; quizá porque carecía de una legitimación clásica en el estricto sentido de la palabra, la novela siempre ha tendido a invadir los moldes adjudicados por la tradición a otros géneros. Y creo que este proceso de contaminación genética se agigantará en los próximos años, a medida que el público lo vaya aceptando. No debemos olvidar, por otro lado, que la pura narración que nos ofrecían las novelas de antaño nos la ofrecen hoy el cine o la televisión. Evidentemente, ya no queda nada nuevo por contar (quizá no quede nada nuevo desde tiempos de Homero); restan, eso sí, infinitas formas de contarlo.

-Vila-Matas: El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio el autor de novelas convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le basta con aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de ocultamiento. Para mí, escribir es una actividad de alto riesgo, pues

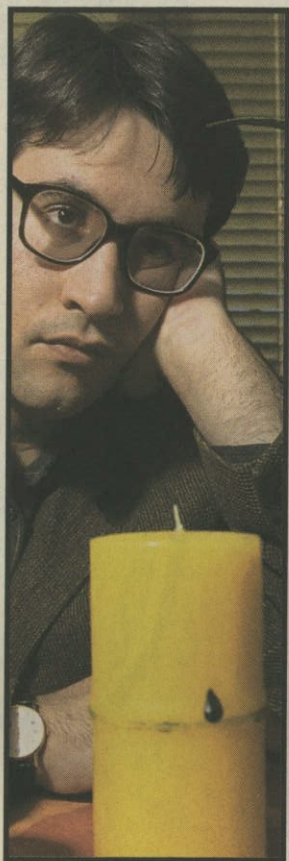
de no serlo me aburriría. Me aburre, por ejemplo, toda esa novelística tan en boga en España —nuestra narrativa se parece cada vez más a una galería de copias de cuadros— que se niega a enterarse de que la primera función del arte es *extrañar*, romper los hábitos de la percepción y volver nuevo y diferente lo viejo. Me atrae en estos momentos un género que —como *Los anillos de Saturno* de Sebald o *Microcosmos* de Magris o *El arte de la fuga* de Pitol— mezcla la narración con la experiencia y con la realidad traída al texto como tal, algo así como el tejido de un tapiz que se dispara en muchas direcciones: materia ficcional, documental, autobiográfico, ensayístico, histórico, epistolar, libresco... Me atraen las estructuras o tramas mestizas que, como me ha sucedido en *Bartleby y compañía*, dan gran libertad creativa.

El modelo Borges y los adelantos de las agentes

Primero fue el "boom"; luego, los autores españoles volvieron a apasionar en Latinoamérica, y ahora son los hijos del "boom" quienes aquí copan los premios, obtienen las mejores críticas, interesan a los editores... ¿es moda o algo más? ¿Qué se está cocinando allí que aquí ignoramos?

-De Prada: Lo que más me sorprende de este nuevo —aunque todavía tímido— auge de la literatura

MERCEDES RODRÍGUEZ



M. R.

Juan Manuel de Prada (Baracaldo, 1970) estudió Derecho, aunque comenzó desde muy joven a colaborar en Prensa y a concurrir a todo concurso literario que cayera en sus manos. Columnista impetuoso y brillante, se dio a conocer como narrador con *Coños* (1995), un curioso libro de relatos de claras resonancias ramonianas. La crítica también aplaudió su segundo libro de cuentos, *El silencio del patinador* (1995), pero la consagración le llegaría con su primera novela, *Las máscaras del héroe* (1996), ambientada en la vida bohemia y canalla del Madrid del primer tercio de siglo. En 1997 conquistó el premio Planeta con *La tempestad*. Su última obra, *Las esquinas del aire*, aparecida hace dos meses, es una biografía novelada en torno a Ana María Martínez Sagi.

A De Prada, “la imagen mesiánica del escritor, encaramado en un púlpito desde el que pronuncia catequesis” le produce “un horror incalculable”

hispanoamericana es que, a diferencia de lo que ocurrió en tiempos del “boom”, en los que el lector europeo parecía buscar un tipo de novela menos “civilizada” o premeditada, más agreste o desaforada, en las novelas de estos nuevos jóvenes autores descubro un grado de sofisticación y artificio (en el sentido borgiano de la palabra) que nos hace parecer a los europeos el colmo de la naturalidad. Sinceramente, me parece que lo que aportan estos jóvenes trasatlánticos es el hastío que les producen sus padres; su elección —muy conscientemente planeada— parece ser la de negarlos mediante una literatura mucho más calculadamente literaria, incluso libresca. Todos, en cierto modo, me parecen discípulos del modelo Borges, detractores tácitos del modelo García Márquez. La elección me parece acertadísima; no puedo disimular mi simpatía hacia esa actitud.

—**Vila-Matas:** El mercado interior en España se puso por las nubes, los agentes elevaron el nivel de los adelantos y entonces, dado que la tendencia era la lectura de textos en lengua española, los editores ampliaron el mercado en Hispanoamérica, donde volvían a poder cobrarse las importaciones y donde las políticas neoliberales desprotegerían y siguen desprotegiendo a las editoriales autóctonas. Ya lo decía Félix de Azúa en estas mismas páginas: hoy lo que nos orienta sobre el sentido del mundo es el mercado. Con todo, bienvenido sea este desembarco de autores hispanoamericanos. Primero llegaron los que ya vendían mucho en Francia o Alemania: Isabel Allende o Luis Sepúlveda. Más tarde, el sexo y exotismo de Zoe Valdés. Después, Abilio Estevez, los premiados por Alfaguara, y también una vistosa colección de autores en la estelara rancia del realismo mágico. Poco a poco, van llegando por fin las obras de los narradores para mí más interesantes: autores que, por su sentido de la ruptura y el riesgo, avan-

zan con el discreto aire fresco de los rezagados. Aira, Fresán, Villoro, por ejemplo.

»Pero se produce un hecho divertido, lo ha señalado recientemente Constantino Bértolo en la revista “Guaraguao”. Seguimos pensando que todo pasa por España, que somos el centro. Una vez más hemos vuelto a insistir en una versión españolcentrista del asunto, sin tener en cuenta que en la realidad mundial de ahora tal visión es más un sueño (imperial) que un hecho factible. Ya no somos la metrópoli. Basta viajar a México, por ejemplo, para comprobarlo. Allí la literatura regional castellana —esa tan jaleada por algunos críticos mesetarios— no es más que el bochornoso espectáculo de la provincia. Es muy posible que, como apunta Bértolo, la nueva lectura de lo latinoamericano se esté gestando en territorio de los Estados Unidos.

¿Bartleby o grafómano?

Quizá sean antitéticos. Uno defiende a los bartlebys que renuncian a la escritura en una muestra de suprema lucidez. Otro es tildado de grafomaniaco enfermizo: ¿No sienten la tentación de cruzar al otro lado? ¿Por qué renunciarían a escribir?

—**Vila-Matas:** Ni definiendo ni atacando a los bartlebys. Se dan a veces lec-

“Yo soy muy feliz escribiendo. Ahora mismo se me escapa la risa y me lo paso muy bien reflexionando sobre la encrucijada en que me encuentro: ser o no ser un bartleby”, dice Vila-Matas

turas superficiales de mi libro, lecturas que se quedan en lo puramente anecdótico de la cuestión. Porque más allá de las historias de los bartlebys lo que plantea el libro es el tema de la imposibilidad material de la literatura, eso de lo que tanto habla Kafka en sus Diarios. O, por decirlo de otra forma, mi libro, a caballo entre lo narrativo y lo ensayístico, plantea la cuestión de fondo más relevante de toda la modernidad: ¿Quién soy yo para escribir? ¿Y quiénes son los otros para leerme?

—**De Prada:** Quiero pensar que no lo somos. He crecido aprendiendo de un escritor como Vila-Matas, desde aquella lejana *Impostura*. La idea que se tiene de mí como de un escritor compulsivo, fatídicamente encadenado a la escritura es falsa; si fuese rico por mi casa escribiría de forma mucho más lúdica y estreñida. Pero también mentiría si dijese que mi ritmo de producción me impone sufrimientos y quebrantos. La renuncia a la escritura, ese fantasma que gravita sobre el futuro de cualquier escritor, es algo que contemplo sin pavor: el día que haya contado todas las cosas que quiero contar dejaré de hacerlo. Lo que no estoy dispuesto es a repetirme patéticamente.

De alguna forma, bien distinta, ambos están comprometidos con su tiempo. ¿Qué manifiesto firmarían hoy y por qué? ¿Creen que tiene sentido que el intelectual entre en acción o la sociedad no lo necesita? ¿Tiene derecho el escritor a permanecer impasible ante la realidad?

—**De Prada:** La imagen mesiánica del escritor, encaramado en un púlpito desde el que pronuncia su catequesis, me produce un horror incalculable. Creo, en efecto, que el escritor debe pronunciarse sobre aquellos aspectos de la realidad que lo subleven o irritan, pero eso no justifica ciertos transportes jeremíacos,

“Está bien jalearse a Almodóvar y alguna tontería de Amenábar, pero no me parece tan bien que nos olvidemos de Erice, que es el mejor”, dice Vila-Matas

ciertas beaterías laicas tan del gusto de los firmantes de manifiestos. Sólo he firmado uno, en defensa de un amigo torpe e ignominiosamente defenestrado por quienes ostentaban el poder; creo que la amistad es la única justificación a estas formas gregarias de la mala literatura. El escritor debe enfrentarse en soledad a los asuntos que le desagradan; los escritores en comandita suelen deparar un espectáculo deplorable.

—**Vila-Matas:** Soy de izquierdas de toda la vida, lo soy con las mismas cazarreírías que alguien puede decir que es de derechas de toda la vida. Mentalmente, puedo colocar bombas en muchos sitios. Mentalmente, soy un activista del Situacionismo, un militante fervoroso de las teorías de Guy Debord. Mentalmente, cambio todos los días la estatua de Cambó que hay en Barcelona y coloco en su lugar a Durruti.

»Tengo algo de escritor comprometido, en el sentido en que Sartre definió esa categoría: “un autor que se interesa por los hechos de los demás”. Pero como escritor estoy básicamente comprometido con las palabras, con la búsqueda de la moral, la forma, el placer de un texto bien hecho; quiero decir con esto que, por ejemplo, en una descripción bien hecha, aunque sea obscena, siempre hay algo moral: la voluntad de decir la verdad. Podría ser que sólo en las palabras mismas hubiera un compromiso con esa verdad. Y ahí nos encontramos con una paradoja, pues tal vez la verdad esté en lo que sospecha CasiWatt, el narrador de *Bartleby y compañía*: que incluso las palabras nos dejan, y con eso está dicho todo.

¿Qué les parece la nueva ministra de Cultura? ¿Qué hay que exigirle y cuáles son las primeras medidas que debería asumir?

—**De Prada:** Mi primera impresión, a decir verdad, ha sido algo

muy parecido a la impavidez, pues no tengo el gusto de conocer a Pilar del Castillo. Sin embargo, el temor a que fuesen elegidas otras funestas personas que se barajaban me obliga a estar esperando. Creo que lo que urge es devolver el latín, las Humanidades y el conocimiento de nuestra propia historia a las escuelas; parece que últimamente la educación consiste en criar analfabetos funcionales conectados a Internet. En materia cultural, le pediría que actuase sin sectarismos, pero también sin los bochornosos complejos que han exhibido otras gentes subalternas de ese mismo Ministerio. La única normalización lingüística que se me ocurre es aquella que deja al lenguaje hablar por la boca del pueblo, sin someterlo al corsé de unas leyes impuestas. Que dejen a la gente hablar en libertad.

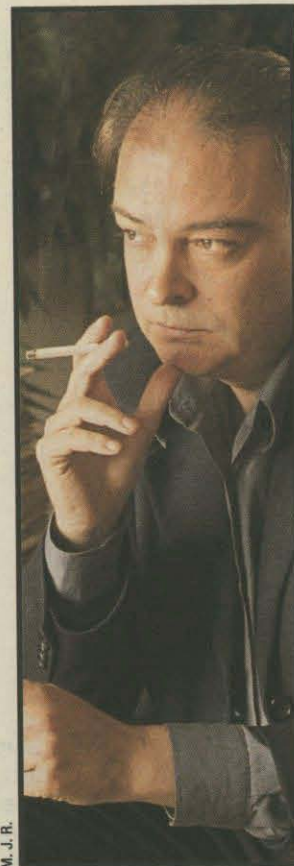
—**Vila-Matas:** Me siento en minoría absoluta ante Bandera Roja. Bromas aparte, debo decir que mis relaciones con las diversas naciones que me consideran su súbdito son muy parecidas a las que tenían con la sociedad los *hijos sin hijos* de un antiguo y querido libro mío. Al igual que ellos yo soy alguien a quien su propia naturaleza aleja de la sociedad y que, en contra de lo que pueda pensarse, no necesita ninguna ayuda, pues si quiero seguir siendo de verdad sólo puedo alimentarme de mí mismo.

Prada: “Si fuese rico por mi casa escribiría de forma más lúdica y estreñida. La renuncia a la escritura, ese fantasma que gravita sobre el futuro del escritor, es algo que contemplo sin pavor”

Ambos son autores fascinados por el cine. Ya sea en “Fotogramas” o en “Nickel Odeon”, han analizado películas y actores: ¿hay razones para la euforia que vive hoy el cine español? ¿Cuáles son las principales virtudes y carencias del joven cine español de los Amenábar, Bajo Ulloa, Benito Zambrano, Fernando León?...

—**Vila-Matas:** ¿Se acuerdan ustedes de Víctor Erice? Es el mejor director de cine español. Es uno de los pocos artistas que nos quedan y no hace mucho le impidieron que realizara *El embrujo de Shangai*, adaptación de la novela de Marsé. Creo que dice mucho del estado real del cine español de ahora. Está bien jalearse a Almodóvar y alguna tontería de Amenábar, pero no me parece tan bien que nos olvidemos de Erice. Que esto suceda confirma mi impresión de que el noventa por ciento de lo incluido en el arte de los últimos años es la destrucción teórica y práctica de un posible concepto de arte.

—**De Prada:** La euforia que aureola al mediocre cine español me parece una muestra de desquiciamiento o ceguera colectiva que da un poco de risa. Por cada película española meritoria se estrenan decenas de bodrios. Por cada obra maestra (y *Solas*, desde luego, es una de las grandes obras maestras del cine español, sin duda la mejor opera prima desde *El espíritu de la colmena*) se estrenan un número nada desdeñable de películas que son el fruto de una empanada mental considerable. En general, percibo en el cine español una perfección técnica cada vez más notable, que encubre un pavoroso vacío en cuanto a conocimiento de la verdad humana. Pero, por lo que se ve, el envoltorio despiستا al público.



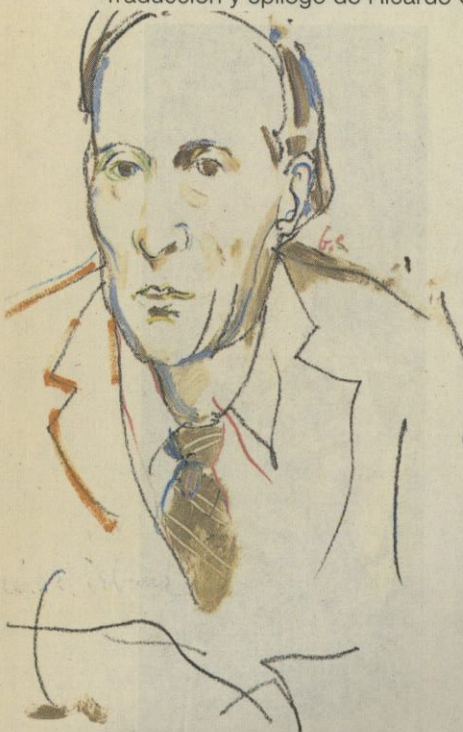
M. J. R.

También los padres de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) quisieron que estudiara Derecho, seguros de que no iba a ganarse la vida escribiendo. Sin embargo, a los dieciocho años comenzó a trabajar en la revista cinematográfica “Fotogramas”. En la actualidad colabora habitualmente en *Prensa*. Novelista de culto, entre sus obras destacan: *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973); *La asesina ilustrada* (1977); *Al sur de los párpados* (1980); *Nunca voy al cine* (1982); *El viajero más lento* (1992); *Hijos sin hijos* (1993); *Lejos de Veracruz* (1995); *Suicidios ejemplares* (1995); *Historia abreviada de la literatura portátil* (1996); *Extraña forma de vida* (1997) y *El viaje vertical* (1999). Acaba de publicar su última novela, a vueltas con el ensayo y la biografía, *Bartleby y compañía*.

DE LA TIERNA EDAD

VALÈRY LARBAUD

Traducción y epílogo de Ricardo Cano. Igitur. Tarragona, 2000. 181 páginas 2.300 pesetas



Posiblemente Valéry Larbaud (1881-1957) será ya siempre la imagen de un ideal perdido. El escritor cosmopolita, abierto a todos los vientos desde la solidez de su propia cultura. A Larbaud se le asimila con su hoy famoso heterónimo A. O. Barnabooth, rico, melancólico y poeta. Pero es difícil concluir en esa imagen de diletante feliz, cuando sabemos que en 1935 Larbaud sufrió una hemiplejía que le dejó afásico y postrado hasta su muerte, veintidós años después.

A Larbaud gusta uno imaginárselo, con el canotier puesto, y un apertitivo en la mesa, escribiendo bajo una palmera a uno de sus numerosos amigos o tomando notas sobre un libro o un autor que acaba de descubrir... En realidad la obra creativa de Larbaud —menor en el mejor sentido de la palabra— es breve si se compara con sus muchas traducciones y sus libros de ensayo y crítica. *Las poesías de A. O. Barnabooth* de 1908 y la novela *Fermina Márquez* de 1911 son para muchos estudiosos el cenit —temprano— de la obra propia de Larbaud. Que publicó, además, otros dos libros de narrativa: *Enfantines* de 1918 (traducido ahora como *De la tierna edad*) y *Amantes, felices amantes*, en 1923. La obra creadora de Larbaud (acaso a pesar del propio autor) no dejó de moverse

en el clima estético y mundano del postsimbolismo, al que cabe añadir, superficialmente, algún atisbo vanguardista. Lo que no dejaría de inquietar a quien —muy atento a las novedades literarias— era consciente del fuerte caudal novedoso de la modernidad (*el modernism anglosajón*) a principios de los años 20. *Enfantines* (bien traducido por Ricardo Cano Gaviria, aunque yo hubiese preferido el título *Infantinas* con su anfibología) nos lleva a un delicado mundo de chicas adolescentes, exactamente por la vía contraria de Nabokov. Con todo es indudable que Larbaud —como Juan Ramón o Lewis Carroll, en sesgos distintos— gustaba del encanto de las niñas.

Así como *Fermina Márquez* fue enseguida traducida al español, *Enfantines* es uno de los libros de Larbaud que, injustamente, permanecía aún inédito en nuestra lengua. Se trata de un tomo de ocho relatos centrados —aunque en diferentes épocas— en los “retratos de niñas”, mezclados a lo que parece autobiografía del múltiple narrador. Dice el traductor en su Epílogo (siempre admirativo con Larbaud) que este fue uno de los primeros *infantólatras* del siglo XX, en el que la adolescencia y la juventud han ocupado trono desde Cocteau o Gide —que más pensaban en masculino— a Fournier o Radiguet cuyos libros de protagonista varón sueñan más en la hembra. Ya he mencionado a Nabokov, verdadero y más atrevido seguidor de Larbaud en la infantolatría femenina. Y es que nuestro encantador Valéry ve el pecado pero lo apaga en el recuerdo de su propia infancia o con su seguro —aunque no pacato— conservadurismo. *De la tierna edad* es, así, un libro melancólico y bello.

Traductor de Butler, de Gómez de la Serna, de Giraldez, de Gabriel

Miró, de D'Ors y sobre todo del *Uli-ses* de Joyce (primera traducción a una lengua extranjera, publicada en 1929 y que contó con la revisión y el aprobado del propio Joyce) es posible que —a partir de 1924, cuando abandona la vía creativa— Larbaud sintiese un singular vértigo, en parte debido al erudito (le interesa tanto lo ajeno, tan vasto, que abandona lo propio) y en parte al comparatista que, lúcidamente, propende a verse en desventaja. El título de uno de sus libros ensayísticos lo aclara muy bien: *Ese vicio impune, la lectura*. Su primera edición es de 1925. Pero lo que en ese tomo era “territorio francés”, se extendió después al universo del inglés y del español. Otro de sus títulos, *Bajo la invocación de San Jerónimo* —patrono de los traductores— habla explícitamente de su interés por internarse en otras voces y otras culturas. Se me ocurre aquí un parangón entre Larbaud y nuestro Jaime Gil de Biedma, en cuanto creadores que —en un momento dado— abandonan la creación. ¿No lo hicieron ambos —Jaime Gil más indolente, desde luego— desde la conciencia de la enormidad de la literatura que está alrededor y que ellos, cultos y ávidos lectores, conocen?

Al fin nos quedan dos imágenes distintas y complementarias de Larbaud (*De la tierna edad* pertenece a la primera). De un lado el joven, rico y melancólico Valéry, no poco esteta y aún algo decadente, que entiende la literatura como una extensión del lujo. De otro, el hombre cuarentón y más que —cerca de su crisis— lee, traduce, toma notas y redacta prólogos... Lo bueno es que no habrá porqué elegir. El esteta y el intelectual —primase quien primara— fueron siempre el mismo. Un exquisito viajero múltiple.

Luis Antonio de VILLENA

LA NOCHE DE LAS REINAS

CLAUDE PUJADE-RENAUD

Traduc. de M^a C. Llerena. Edhasa Barcelona, 2000. 425 págs. 3.500 ptas.

Las acciones domésticas de los grandes personajes históricos con frecuencia orientan el devenir de los pueblos. Pujade-Renaud sitúa la acción de su relato en la época en la que España inaugura nueva dinastía y época: la de los Borbones. Felipe V, ocupado en mantener su nuevo reino, hace que ejerza la regencia su esposa, María Luisa de Saboya, una adolescente que confía en su camarera mayor, la princesa de los Ursinos, a la que Pujade-Renaud retrata en primera persona y a través de las distintas voces que toman la palabra a lo largo de la novela. Llega la deseada paz de Utrech en 1713, pero muere la reina y Felipe V vuelve a contraer nupcias con Isabel de Farnesio. La acción de la novela comienza en 1714, en el castillo de Jadraque, donde se produce un encuentro que transformaría el rumbo de la política española.

La joven y nueva esposa de Felipe V tomará una decisión determinante: obligar a la princesa de los Ursinos a encaminarse al exilio. Toda la novela es un largo recorrido por la historia del reinado de Felipe V y su corte, desde esa noche aciaga, poblada de nieve en la que la anciana princesa repasa alucinada su vida, en la primera parte del relato, hasta la historia de la familia y los infantes, en la segunda.

Claude Pujade-Renaud tiene en su haber un número considerable de novelas y de libros de relatos, pero hasta ahora no había sido traducido al castellano. En esta novela, muy bien documentada en la reconstrucción de los ambientes y en la verosimilitud de los caracteres psicológicos, tanto de los personajes reales como de los secundarios, echamos en falta el título original en francés, *La noche la nieve*, que hace que cobre sentido esos dos fundamentales leif motiv que recorren temática y estructuralmente la narración. Aquí se ha preferido traducir erróneamente el título por *La noche de las reinas*, en ese encuentro de dos mujeres poderosas, que a la manera de una “cornice”, abren y cierran la novela y una historia.

Beatriz HERNANZ

RETRATO DEL ARTISTA CACHORRO

DYLAN THOMAS

Traducción de Miguel Martínez Lage. Mondadori. Barcelona, 2000. 186 páginas, 1.700 pesetas

"Me porté como un gamberro durante toda la comida", reconoce el narrador y protagonista de "La pelea", una de las diez piezas de esta colección de relatos, la única que publicó el poeta de Swansea Dylan Thomas, concretamente en 1940, a 13 años de su prematura muerte acaecida poco antes de cumplir los 40 años. Un protagonista que no oculta su condición de *alter ego* del autor: amén de llevar su propio nombre en narraciones como "Los melocotones" o "Patricia, Edith y Arnold", en "La pelea" es presentado como un poeta, algunas de cuyas composiciones también se transcriben. En otros momentos se le pinta como "canijo, desgarrado, pelirrojo" (pág. 80), "noctámbulo empedernido y solitario" (pág. 96), e incluso con el distanciamiento de la tercera persona narrativa de "Por donde corre el Tawe" se dice del "joven señor Thomas" que "carecía por el momento de oficio y beneficio, aunque próximamente, muy pronto, iba a partir a Londres para intentar hacer carrera como periodista [...]. No tenía un centavo, y con cierta vaguedad confiaba en poder vivir de

las mujeres" (págs. 101-102).

La sustancia narrativa de este volumen se corresponde, pues, con su verosímil fuente autobiográfica y con el relato elegíaco de las aventuras de un adolescente galés, escritor en ciernes, que incluyen refriegas, gamberradas, juegos, borracheras y romances, tal y como cabía esperar de un título, *Portrait of the Artist as a Young Dog*, donde Thomas se permite un guiño hacia el lector. El "young dog" que Martínez-Lage prefiere traducir como "cachorro", significa también algo así como "pillabán", lo que se compadece muy bien con la etopeya del protagonista; pero el título remite a la novela de aprendizaje de Joyce que Dámaso Alonso tradujo, oculto bajo capa de un tal Alonso Donado, como *Retrato del artista adolescente*.

Dylan Thomas, también denominado por su propio deseo el "Rimbaud de Cwmdonkin Drive", no gustaba de reconocer ninguna influencia del escritor dublinés, pero no cabe dudar de ello, y no sólo por el deliberado paralelismo entre ambos títulos. El presente libro tiene mucho que ver con las primeras narracio-

nes de Joyce reunidas en *Dubliners*. El "señor Thomas" del relato "La vieja Garbo" anda también "en busca de color local" (pág. 153), si bien menos interesado en encontrarlo exclusivamente en las calles de Swansea que en los espacios abiertos de su península. Hay aquí mucho costumbrismo de nuevo cuño, muy diferente, por supuesto, del decimonónico, pues todo se remite a la educación sentimental del protagonista. No falta, en este contexto, la caracterización magistral de ciertos tipos característicos. Nada extrañas resultan aquellas concomitancias. Siempre se ha ponderado en Thomas, sobre todo en su poesía, la dicción enfática de quien maneja, como el propio Joyce lo hacía, un idioma metropolitano desde los aldeanos de otra lengua, posición periférica y mestiza que les permitía a ambos, como a nuestro Valle-Inclán con el castellano, manipular creativamente el inglés en términos inconcebibles para un autor nacido en las entrañas geográficas del idioma.

No todos los cuentos de esta magnífica colección intensifican el autobiografismo mediante el artificio

de la primera persona. Además de los ya mencionados "Patricia, Edith y Arnold" y "Por donde corre el Tawe", el último, excelente y más extenso de todos estos relatos disocia la voz narrativa del protagonista. Y de nuevo en este texto, titulado "Un sábado de calor", Thomas rinde un homenaje a *Ulises*, concretamente al episodio decimoquinto, que corresponde al homérico de Circe y fue bautizado por Middleton Murry —en remedo, a su vez, de Goethe— como la Walpurgisnacht, la noche esperpéntica y obscena en la que Fausto se da cuenta del profundo abismo en el que ha caído. Al igual que Stephen Dedalus, acompañado de Leopold Bloom, se emborracha en el burdel de Bella Cohen, el joven poeta solitario celebra junto al señor O'Brian y otros calaveras galéses el cumpleaños de una moza "española o francesa, o gitana" (pág. 169), a quien dedica la lectura de un poema de Tennyson, en otro quiebro paródico a costa de la literatura como los que eran tan caros al autor de *Finnegans Wake*.

Darío VILLANUEVA

El libro de bolsillo

BIBLIOTECAS DE AUTOR

Miguel de Unamuno
Amor y pedagogía
Vida de Don Quijote y Sancho
La agonía del cristianismo

ANTROPOLOGÍA

Marvin Harris
La cultura norteamericana contemporánea.
Una visión antropológica

BIBLIOTECA ARTÚRICA

Chrétien de Troyes
El Caballero del león

BIBLIOTECA DE FANTASÍA Y TERROR

H. P. Lovecraft y A. Derleth
Los que vigilan desde el tiempo y otros cuentos

Algernon Blackwood
Culto secreto y otros relatos

HISTORIA

J. H. Elliott
El Viejo Mundo y el Nuevo
(1492-1650)

Isaac Asimov
El imperio Romano

Robert Graves
Los mitos hebreos

Héctor Pérez Brignoli
Breve historia de Centroamérica

Michel Chaveau
Cleopatra

LITERATURA

Julio Cortázar
Los relatos, 3: Pasajes

F. M. Dostoyevski
El doble

Isaac Asimov
Estoy en Puertomarte sin Hilda y otros cuentos

Valero Manfredi
La Torre de la Soledad

Valero Manfredi
Talos de Esparta



Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid

CULTURA Y MODERNIDAD

JOSEP PICÓ

Alianza. Madrid, 1999. 301 páginas, 2.900 pesetas

Si se suprimiera el título y el subtítulo –*Seduciones y desencantos de la cultura moderna*– quedaría un libro excelente: un recorrido sociológico en clave de ensayo por temas y autores de la predilección del autor. El libro tiene un título moderno y un subtítulo posmoderno. Al no guardar relación, uno acaba la lectura sin estar ni seducido ni desengañado, sino tan sólo desconcertado. En todo el libro no hay una definición o caracterización seria de lo que se entiende por modernidad, mientras que se analizan diversas formas de cultura sin atributos. En cuanto a su estructura, tiene la de una memoria o apuntes académicos reciclados, reescritos con soltura y claridad, pero al borde del esquematismo, con recorridos históricos galopantes y un manejo excesivo de fuentes secundarias. El soporte de todo es una antigua evidencia, la de 1988, cuando publicó la magnífica antología, *Modernidad y posmodernidad*.

Pero hoy día resulta de una candidez histórica extrema dar por sentado que estamos en una época posmoderna, cuando los avispados padres del invento (Lyotard, Vattimo) no querían ni oír hablar de ello desde hace años.

Conviene empezar a leer el libro por el último capítulo, pues en él se encuentra un buen resumen de lo que ha hecho y un espléndido apunte de lo que podía haber hecho. Advertimos una asimilación de cultura a "cultura moderna", y para mostrar su desarrollo el autor se refiere al "período clásico", al Renacimiento, la Reforma y la Ilustración, pasando a los siglos XIX y XX, que es lo que realmente le interesa. Pero queda sin analizar (no simplemente citar) el proyecto moderno en el Renacimiento, la Reforma y la Ilustración, siendo Kant una de las ausencias más llamativas. El resultado es una visión monolítica y tópica de la modernidad como época de la razón, del progreso y de la libertad, que se-

duce con su proyecto emancipador del individuo, pero que desengaña cuando se advierte que es o se transforma en un instrumento de dominio de la naturaleza y el hombre. Ahora bien, si se hubiera analizado a fondo la modernidad, se habría descubierto que hay muchas "modernidades". ¿A qué modernidad aludimos? ¿A la estética, la filosofía, la cronológica, la política...? Y porque, efectivamente, hay muchas, el proyecto moderno es bien plural, lo suficiente para explicar la complejidad en la que estamos. El llamado posmoderno sólo puede afirmarse como plural desde la ignorancia de una modernidad múltiple. Y ésa es la que falta en el libro. Y ya que, en sintonía con ese talante, se abre con una cita muy graciosa de Lope de Vega, quizá no hubiera sido del todo inútil hacer alguna referencia a nuestra modernidad latina.

Desde el (re)conocimiento de esta pluralidad y de la existencia de una razón crítica es difícil aceptar la

tesis de que la modernidad es la culpable de la globalización e incapaz de entender y responder al multiculturalismo. También conclusiones idílicas: "la postmodernidad habría superado así la sociedad de clases". De hecho, y observando la diferente terminología empleada, se advierten ciertos momentos de distancia en el autor, como cuando afirma que "hoy día asistimos en esta nueva fase que algunos llaman postmoderna y otros segunda modernidad..." No es lo mismo.

Junto a ello, hay que resaltar el mérito nada desdeñable de que sabe utilizar los más variados registros, ya sea a propósito de autores (Simmel, Weber), pero también en el ámbito del arte, la literatura, la historia después de la Segunda Guerra Mundial, los medios de comunicación, el multiculturalismo, las nuevas clases medias y la cultura de consumo. En fin, ¡qué buen libro, si tuviera una buena tesis!

José Luis MOLINUEVO

GAUCHE DIVINE

VARIOS AUTORES

Lundberg. Madrid, 2000. 135 páginas, 3.900 pesetas



Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y José María Castellet

La España rudimentaria de 1960 encendió un milagro. Un grupo de jóvenes catalanes cristalizó el primer fogonazo de sociedad civil tras la guerra del 36. En Barcelona la vida política y cultural estaba marcada por dos ejes, el tradicional vinculado al catalanismo cristiano y el marxista clandestino girando en torno al PSUC. En medio de una atmósfera que rezumaba dogmatismo se enredó un grupo de gente brillante y original que en mala hora recibió el cuño de *gauche divine*. El adjetivo se le ocurrió a Joan de Segarra para designar a las personas congregadas para asistir a la

presentación de Tusquets, la editorial liderada por Beatriz de Moura.

Si se siguen los criterios de Ortega y Gasset y Julián Marías en torno a la idea de generación, puede apreciarse que el fenómeno social que constituyó la *gauche divine* reúne los requisitos para distinguir en ella la cristalización de un grupo que marcó a toda una generación. Sus miembros estaban en la veintena y les unía su vocación transgresora y de reforma social pese a su profundo individualismo. El espacio de la *gauche divine*, desprovista de ayuda institucional, se dio en restaurantes baratos de Barcelona, en la Playa de Aro, en Cadaqués y en la discoteca Bocaccio, su auténtico epicentro.

La *gauche divine* fue, sin embargo, mucho más que veraneo en la Costa Brava. Sirvió para que arquitectos como Correa, Milá, Bofill y, en definitiva, la Escuela de Arquitectu-

ra de Barcelona hicieran red con la Escuela de Diseño Eina, con modelos, editores, escritores y filósofos. Mientras en el Melitón de Cadaqués jugaban al ajedrez Man Ray y Duchamp. Al calor de la *gauche divine* se editaron revistas como *Siglo XXI*, y se trabajaba con una libertad ejemplar para la época.

El papel de los fotógrafos fue clave, sin ellos se hubiera ninguneado al grupo. Acierta M. López al señalar que tres fotógrafos excelentes como Colita, Oriol Maspons y Xavier Miserachs con textos de Rosa Regás y Olivia María Rubio, constituyeron homenaje y desagravio a un grupo generacional que supo sentar un principio de sociedad civil. El prólogo de Rajoy redondea, junto con la exposición fotográfica organizada por su ministerio, un libro para la historia. **B. SARABIA**

VIDA DEL LAZARILLO DE TORMES CASTIGADO

ED. GONZALO SANTONJA

Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. Madrid, 2000. 72 páginas

La incidencia de la censura inquisitorial en la cultura española, sobre todo del Siglo de Oro, es uno de los temas preferidos de nuestros historiadores. Como no podía ser menos, la que controla libros e impresos despierta especial interés, dada la significación y alcance de éstos. Estamos ante un fenómeno de gran complejidad, que ha de tener en cuenta circunstancias de tiempo, materias, derecho, censores, criterios, etc. Sin embargo, la mayoría de los críticos ha adoptado a este respecto una postura severamente condenatoria, construyendo una bibliografía que, con excepciones, constituye un capítulo de nuestra leyenda negra, que se apoya en datos y razones ciertas, aunque no siempre bien calibrados y contextualizados.

En este sentido me parece ejemplar la aportación de G. Santonja cuando, en la bien estructurada "Introducción" del libro que reseñamos, bosqueja una minihistoria del tema, referida al *Lazarillo de Tormes*. Como es sabido, la salida a escena de esta singular novelita fue todo un éxito editorial. Tenemos cuatro ediciones de 1554, es posible que exista alguna anterior, y nos consta el entusiasmo que la sociedad culta de la España del Emperador, imbuida de humanismo europeo, sintió por las venturas y desventuras de Lázaro, que mirando desde su infancia por su interés, y despreciando la honra convencional, vive como pregonero de vinos y esposo de la barragana de un clérigo toledano. A vueltas de anécdotas risibles, los lectores de entonces veían en el anónimo librito toda la carga acusatoria que contenía contra la hipocresía de la España de la época.

Esas sátiras que ponían en solfa principios esenciales de todo el vivir nacional encontró de inmediato una condena sin distinciones en el *Índice de libros prohibidos* de F. de Valdás (1559). Sin embargo, ya era imposible evitar la divulgación de la novela, que corría clandestinamente por todos



Sobre la tradición textual del *Lazarillo* véanse las noticias de A. Blecua y F. Rico en sus respectivas ediciones (Castalia, 1974 y Cátedra, 1988), con sus textos y notas. Como curiosidad ilustrativa, recomiendo el facsímil del ejemplar de Barcarrota, Junta de Extremadura, 1996. Para cuestiones más generales, sigue siendo imprescindible F. Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (Barcelona, 1972). Como iniciación al estudio de la censura de libros en nuestra historia, recomiendo el panorama general que ofrece A. Márquez, *Literatura e Inquisición en España. 1478-1834* (Madrid, 1980), con erudición selecta y puntual

los ambientes, en ejemplares impresos casi siempre fuera de España. Los hechos obligaron, pues, a buscar una alternativa a esa radical e inoperante prohibición. Dicha alternativa fraguó en el *Índice y catálogo de libros prohibidos* del Arzobispo de Toledo Gaspar de Quiroga (1583). En él, junto a prohibiciones de obras completas, aparecen muchas otras en que se vetan sólo determinadas ediciones, o parte de ellas, o fragmentos inconvenientes. Esa es la práctica de los "índices expurgatorios", que permiten la circulación de impresos a los que se les han extirpado noticias, máximas o relatos de moral dudosa.

Tal es el caso del *Lazarillo de Tormes*, cuya prohibición en el catálogo de Quiroga se hace en estos términos: "Lazarillo de Tormes, primera y segunda parte, no siendo

de los corregidos e impresos del año 1573 a esta parte" (fol. 67b). Como se ve, lo que prohíbe Quiroga son las ediciones íntegras del *Lazarillo* original, permitiendo la lectura de las ediciones corregidas—"castigadas"—, hechas por disposición inquisitorial. Y aquí está, a mi ver, la aportación fundamental de Santonja: con visión objetiva y matizada hace ver el cuidado que pusieron ciertos inquisidores en no podar de los libros sino lo necesario, manteniendo en lo posible sus valores esenciales.

Así, apoyándose en la edición "castigada" de 1573, hace ver la preparación del "corrector" Juan López de Velasco (m. 1598), humanista, científico y funcionario real, que hace su labor con cierta medida—suprime, desde luego, los tratados del mercedario y el buldero, y otros pasajes breves, pero importantes—. En cualquier caso, creo que ninguna de las amputaciones del "expurgador" iguala, ni mucho menos mejora, el original. López de Velasco se limita, por lo general, a suprimir lo que considera necesario, y a dar "lecciones más fáciles" para uso y consumo de lectores poco preparados. Pero ahí está su obra, y la edición que nos da G. Santonja—echo de menos en ella las explicaciones habituales sobre criterios de elaboración, tradición textual, notas histórico-culturales, etc.—, en la que podemos comprobar un capítulo apasionante de la historia de nuestra literatura, que no puede ni debe escribirse sólo en blanco y negro. Los grises dan relieve, profundidad y fondo a las mejores pinturas.

Cristóbal CUEVAS

Premio Anagrama de Ensayo



CARLOS MONSIVÁIS
Aires de familia (Cultura y sociedad en América Latina)

Ganador

ALBERT FORMENT

José Martínez:
la epopeya de Ruedo ibérico

Finalista



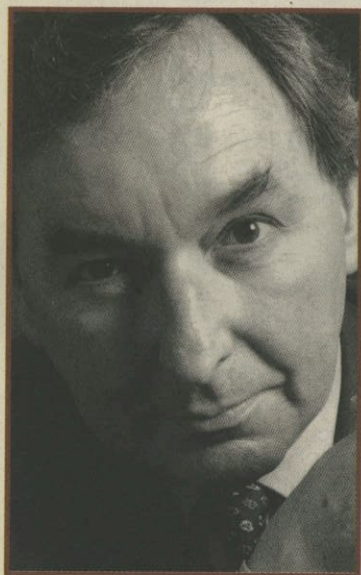
ANAGRAMA

ELOGIO DE LO VISIBLE

JEAN CLAIR

Traducción de M. D. Aguilera. Seix Barral. Barcelona, 1999. 257 páginas, 2.900 pesetas

Haciendo uso de herramientas metodológicas tan diversas como el psicoanálisis de Sigmund Freud, Jean Clair nos explica cómo la ciencia avanza linealmente en sus conocimientos, esto es, borrando sus huellas. A la ciencia sólo le interesa el resultado, el avance



El arte, en palabras del historiador francés Jean Clair, posee un valor de canje entre lo visible y lo invisible, entre el mito y la historia, entre el tiempo sagro y el día a día profano.

El pasado año se han traducido un par de libros de Jean Clair, pseudónimo de Gerard Regnier (París, 1940) director del Museo Picasso de París, actualmente enfrentado con los herederos por motivo de la venta a Citröen del uso comercial del nombre de Picasso. En traducción de Lydia Vázquez se publicó *Malincolia. Motivos Saturninos en el Arte de Entreguerras* (en Visor), un repaso a la iconografía de la melancolía —en la tradición de Panosky, Saxl y Klibansky (que aún vive)— especialmente en la “pintura metafísica” italiana, donde Clair se plantea algunas cuestiones relacionadas con el compromiso político. Sobre este tema de la melancolía en el arte prepara el autor una exposición para el Gran Palais de París para el año 2003.

En el libro que tratamos, aparecido en Gallimard en 1996 y ahora traducido por M. D. Aguilera, el historiador francés —que acaba de publicar el catálogo razonado del pintor Balthus— se plantea el mecanismo de la visión y de la representación. El subtítulo del libro indica la línea de referencia de toda la obra: “Fundamentos imaginarios de la ciencia”. Haciendo uso de herramientas metodológicas tan diversas como la lingüística de Ferdinand de Saussure o el psicoanálisis de Sigmund Freud, Jean Clair nos explica cómo la ciencia avanza linealmente en sus conocimientos, esto es, borrando sus huellas. A la ciencia sólo le interesa el resultado, el avance. La ciencia se niega a mirar atrás como no debería haber hecho Orfeo ni la mujer de Lot.

En cambio el arte no deja de estar mirando y reconstruyendo todo su pasado, y a ello se ha dedicado especialmente el siglo XX. Los mecanismos de la representación, es decir, la interpretación de “lo que vemos” en la anatomía, en la física, en la astronomía o en el psicoanálisis se basa en la imaginación. ¿No

interpreta el controlador aéreo una pantalla como desea el psicólogo interpretar un test de manchas? ¿Cuáles son sus procesos y mecanismos neuronales?

¿Qué se entiende cuando no se entiende? ¿Qué no se comprende cuando se comprende? De estas dos preguntas acosado marcha el pensar como guiado por dos mojonos de lindero, dos límites de todo método o forma de caminar gnoseológica. El asombro es el comienzo de todo pensar, parece que llegó a pensar Aristóteles: el mundo del pensamiento se abre, se alumbra, salta la chispa, cuando el hombre empieza a entender *que él no ha entendido nada*.

Lo primero es saber qué es lo que no sabes, el reconocimiento del desconocimiento de ciertos temas. Aplíquese a los arquitectos de laboratorio o de revista, que nunca se han encontrado con los problemas a pie de obra, que son los propios de la construcción. ¿O no se dedica la arquitectura a la construcción?

¿Observa el crítico desde su orilla la marcha y navegación de las obras de arte? Según Achille Bonito Oliva, comisario de la Bial de Venecia en 1993, antes de ser comisario de la misma Jean Clair, esa es la función no del crítico sino del historiador del arte, un parásito: “no hay figura más parasitaria en todo el sistema de las artes que la del historiador. Trabaja asegurado por el tiempo, que ya es pasado y que ya ha garantizado a los artistas su grandeza. La figura del crítico de arte es por el contrario una figura heroica, si es un crítico militante. Se atreve al peligro y asume la responsabilidad”. Éstas son las palabras de un crítico más que militante sujeto, por supervivencia y espectáculo, a la propaganda, es decir un crítico abriendo marketing.

En las antípodas de este pensamiento se encuentra el de Jean Clair. En esta batalla escenificada,

donde se atribuye el papel heroico, están los términos cambiados de lugar. ¿No es el crítico el parásito de cada día, y el historiador crítico (el que objetiva, y por lo tanto juzga) un elemento de higiene, de limpieza y reestructuración?

En cualquier caso hay que recordar a Clair que tampoco coincide la sinceridad subjetiva (la verdad personal) con la adecuación objetiva (la verdad de las cosas). La mirada implica una selección del entorno, una previa interpretación o enfoque del mundo y una capacidad de penetración. En la puesta en marcha de ésta —como saben los enamorados— se revelan las intenciones (en selección y enfoque) de la mirada. En palabras de Machado “El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas:/ es ojo porque te ve”. Como Tycho Brahe o como Kepler los historiadores de arte leen un firmamento de creación. Son observadores que levantan acta, son notarios que escriben un protocolo de lo que sucede, algo que otros teólogos de la escritura o científicos a veces no llegan a ver. La recepción de una obra del pasado está sujeta a *un horizonte de expectativas* en permanente cambio, y se va transformando con el tiempo, y con ello va encontrando otro lugar distinto al que tenía anteriormente.

No hay actividad humana que pueda compararse a la de mirar y seleccionar el firmamento compuesto por las obras de arte a la hora de establecer distancias entre unas y otras, tanto de artistas diferentes como entre las obras de un mismo artista. El criterio de calidad es algo mercurial, se escapa entre los dedos, y preferir es querer solidificarlo. Mientras el arte en palabras de Clair posee un valor de canje entre lo visible y lo invisible, entre el mito y la historia, entre el tiempo sagro y el día a día profano.

Kosme de BARAÑANO

UN MUNDO DESBOCADO

ANTHONY GIDDENS

Traducción de Pedro Cifuentes. Taurus. Madrid, 2000. 117 páginas, 1.800 pesetas

Giddens aborda una reflexión sobre el mundo actual caracterizado por su globalización, entendida ésta como una capacidad de comunicación electrónica y de transferencia económica universal que tiende a transformar la concepción del Estado-nación

Anthony Giddens, Tony para colegas y amigos, empezó a hacerse un hueco en el encorseado ambiente de Cambridge, la mejor universidad inglesa, con la publicación en 1971 de *Capitalism and Modern Social Theory*, vertido al español por la editorial Labor y reeditado varias veces. Con treinta y tres años recién cumplidos tuvo el atrevimiento de revisar la teoría social contemporánea, desde la reconsideración de tres figuras claves en la constitución de la sociología: Marx, Durkheim y Max Weber, para desde ahí sentar la tesis según la cual entre la sociología crítica o marxista y la sociología burguesa existe un prometedor territorio. Aunque éste sea un texto académico, construido con el apoyo no sólo de lecturas de los clásicos sino también de autores vivos como Goldthorpe o Dahrendorf, el estilo Giddens se aprecia ya con nitidez: tomar de aquí y allá, ser ecléctico, no dejarse encajonar y cultivar el olfato a base de lecturas y viajes.

Nacido en un barrio obrero de clase media baja situado al norte de Londres, su padre trabajaba para el metro londinense. Giddens descubrió la sociología en 1968 dando clase en el campus de Los Angeles de la Universidad de California. Las protestas estudiantiles, el movimiento hippie, las drogas psicodélicas, la belleza corporal que rezuman las playas californianas le hicieron ver un mundo complejo y adelantado a su tiempo que ya no podía ser desentrañado sólo con los instrumentos de la izquierda marxista y estructuralista ni con el positivismo experimental de los funcionalistas.

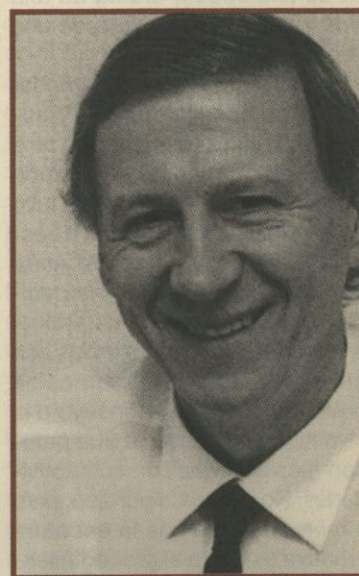
Mientras tanto ocurrió un pequeño milagro en Cambridge. Los ingleses han cultivado con mimo la antropología, la historia y la filosofía social pero la sociología ha sido vista hasta hace nada con cierto desdén. Hasta 1969 no fue

en Cambridge una asignatura con plaza en los planes de estudio. Cuando contrataron a Giddens en 1970 le dieron un simple puesto de "lecturer" y así estuvo muchos años. Giddens no caía bien entre los profesores de toda la vida de los colleges de Cambridge, ni tampoco de los de Oxford. Empezó a publicar mucho, muy rápido y sobre casi todo. Tan pronto escribía un manual para estudiantes como un texto sobre el materialismo histórico o sobre el amor y el erotismo en la sociedad postindustrial. Sus publicaciones le dieron fama internacional, dinero y conferencias en todo el mundo. Por otro lado su gusto por los coches caros y extravagantes se recibió en Cambridge como un gesto snob fuera de lugar. Por si esto fuera poco Giddens ha parecido siempre tener quince años menos. Pese a todo, pese a que se decía en las cenas académicas que tenía una legión de ayudantes que le ayudaban a preparar los libros y que en vez de escribir dictaba, Giddens consiguió en 1985 la primera cátedra de sociología de la Universidad de Cambridge. Para ello tuvo que ganar al favorito del establishment académico, Geoffrey Hawthorn, el cual una vez derrotado se despachó con un artículo contra Giddens que ha quedado como una excelente muestra del resentimiento escolar. El ruido de la cátedra más la habilidad de Giddens para hacer llegar a estudiantes y gran público su visión de la sociología y de los problemas contemporáneos llamó la atención de un Partido Laborista, hundido por Margaret Thatcher, que buscaba rehacerse con el apoyo de nuevos y brillantes intelectuales.

Para entender al Giddens actual —más de treinta libros publicados— hay que contemplar su papel en el Nuevo Laborismo. En 1994, con su volumen *Más allá de la izquierda y la derecha* y, poco después,

con *La tercera vía*, sienta las bases de su teoría del "centro radical", una perspectiva desde la cual izquierda y derecha se contemplan como concepciones políticas exhaustas que hacen necesario un nuevo espacio político y social en la era de la globalización. Fascinado, Tony Blair hace suyo el pensamiento postpartidista de Giddens y se establece entre el político y el intelectual una relación que retroalimenta sus mutuos intereses. Nombrado director de la London School of Economics (LSE) —cercana a los laboristas desde su fundación hace un siglo— en enero de 1997 Giddens ha sido capaz de seguir escribiendo libros (son ya más de treinta los publicados) y de continuar fascinando a un público cada vez más heterogéneo aún cuando desde posiciones académicas tradicionales se le acuse de superficial. *Un mundo desbocado* es la transcripción de cinco conferencias pronunciadas en Londres, Hong Kong; Nueva Delhi y Washington, grabadas y emitidas por la BBC el año pasado. En ellas, con una escritura amena carente de aparato bibliográfico, aborda una reflexión sobre el mundo actual caracterizado en primer lugar por su globalización, entendida ésta como una capacidad de comunicación electrónica y de transferencia económica universal que tiende a transformar la concepción del Estado-nación. Tras analizar el riesgo ecológico y el fundamentalismo, sobre todo el nacionalismo étnico, como consecuencias indeseadas de la globalización, Giddens se refiere a sus efectos sobre la familia y la vida privada. Se cierran estas páginas con un elogio al triunfo de la democracia y una expresión de fe en un porvenir de mayor cultura cívica y en los albores de una "democracia de las emociones".

Bernabé SARABIA



Para entender al Giddens actual hay que contemplar su papel en el Nuevo Laborismo. Nombrado Director de la London School of Economics en 1997, ha sido capaz de seguir fascinando a un público cada vez más heterogéneo

UMBRAL PRESENTA A UN NOVELISTA

LA SEGUNDA VIDA

Gran lector de la novela universal, Ramón Tamames, novelista él mismo, decidió un día rendir homenaje y sacar provecho a una de las ficciones que más le han fascinado dentro de la literatura española, la de Leopoldo Alas, Clarín, el gran escritor entre dos siglos que se consagra ante todo por su novela *La Regenta*, crónica de una época, drama de una vida y denuncia absoluta de una sociedad.

Ramón Tamames podría haber hecho un ensayo literario y sociológico sobre este libro que ama pero, yendo más lejos –Ramón siempre va más lejos–, un día tuvo la venturosa y atrevida idea de escribir *La segunda vida de Anita Ozores*, el libro que me ha pedido que le prologue.

Podríamos preguntarnos, en principio, por qué Tamames ha preferido la novela al ensayo o la investigación, géneros que parecen más acordes con sus actividades. No sabemos por qué, pero a mí me parece que la escritura creativa es quizá el procedimiento más buido para penetrar en otra escritura, con lo que llegaríamos al tema de la intertextualidad. Capricho, inspiración o reflexión, la idea de continuar *La Regenta* en una segunda parte, no diríamos si paralela o sucesiva, le permite al autor no sólo esta introspección analítica en el libro sino, insólitamente, el desarrollo de una nueva novela que se nutre en principio de la literatura, con lo que estamos ya en la pura literareidad de nuestro tiempo.

Esta Anita Ozores nace y se alimenta de la anterior, pero Tamames, en un último e inesperado giro de tuerca, salta de la literatura a la vida para darnos, con ambición y bizarría de novelista adolescente, un fresco de la sociedad de la Restauración y alejados. Así, al primer acierto o audacia de escribir otra *Regenta*, tan descomedido como escribir otro *Quijote*, se añade el hallazgo



Francisco Umbral se ha transformado en el presentador de un novelista llamado Ramón Tamames. El economista ha decidido recrear *La segunda vida de Anita Ozores* (Sial), *La Regenta*, y “le roba a Clarín” su personaje “para hacer pasar por los bellos ojos de aquella mujer todo lo que Ramón quiere decir, crear, recrear, inventar, historias, cronificar, sobre la España de entonces”. “Sobre un mapamundi de novedades, inquietudes y descubrimientos que marcan la época –destaca Umbral–, Tamames cataliza, como gran sociólogo que es, la Europa venidera, la de ahora mismo”.

de pasar de la literatura a la vida.

Tenemos así que Ramón Tamames, en un nuevo gesto de brillante osadía literaria, le roba a Clarín el personaje de Anita Ozores para hacer pasar por los bellos ojos de aquella mujer todo lo que Ramón quiere decir, crear, recrear, inven-

tar, historiar, cronificar, sobre la España de entonces. Esta nueva Anita Ozores, aunque tenga mucho de la anterior, es sobre todo un catalizador que utiliza el novelista para servirnos el retrato de un tiempo, de unos personajes, de un largo momento de la

historia de España en el que hoy creemos o descreemos, pero que fue inconfundible y dejó cosas, a veces válidas, para la convivencia española.

He aquí un indudable acierto del novelista: servirse de un personaje de otro para crear un per-

LLAMADO RAMÓN TAMAMES

DE ANITA OZORES



MERCEDES RODRÍGUEZ

por otra parte, nuestro hombre es un intelectual muy reclamado por la realidad histórica de España y de cada momento, y así es como no ha podido prescindir del dato histórico, de la acuarela epocal, de la reminiscencia absolutamente delimitada.

Y con esto volvemos a la intertextualidad ya aludida. Tamames ha escrito una novela a medias con Clarín. Una novela que es y no es *La Regenta*, como es y no es *La segunda vida de Anita Ozores*. Este apasionante juego literario lo han practicado poco nuestros escritores actuales, jóvenes y viejos, y he aquí que viene a llevarlo a sus últimas consecuencias un aficionado, y perdón por la palabra, pues Ramón, después de estas cuatrocientas páginas, viene a ser un profesional del género como la copa de un pino.

Yo no sé si Ramón se ha propuesto hacer literatureidad expresamente o le ha salido así por la fuerza de su empeño, ese arranque un poco ingenuo de corregir a Clarín, digamos, y redimir a muchos de sus personajes —por supuesto a la protagonista—, en un impulso moral de vieja tradición española, pues ya encontramos a Zorrilla redimiendo a Don Juan en su *Tenorio*, y llevándole al cielo, como encontramos a Calixto recreando en pasión mística su deseo de Melibea, o encontramos a Don Quijote transformando en alta y purísima dama a la moza de puercos del Toboso.

Puesto a jugar a las audacias y a llevar su novela hasta las últimas consecuencias, en cuanto a resurrección de un texto con nuevas posibilidades, Tamames no duda en poner en pie a Clarín, incorporarlo a su novela, hacerle contertulio de Anita Ozores, de la que quizá, incluso, se enamora.

Esto del autor enamorado de su heroína en un plano de realidad literaria o de literatura realista es lo que en otro momento hu-

La Anita Ozores de esta novela es una precursora de la nueva mujer que habría de aparecer en España, primero en casos aislados en la política y la literatura

biéramos llamado vanguardia y, de hecho, sólo a partir de Pirandello se juega de manera tan desenvuelta con la complicidad entre personajes y autor.

La Anita Ozores de esta novela es una precursora de la nueva mujer que habría de aparecer en España, primero en casos aislados en la política y la literatura, Blanca de los Ríos, María Zambrano, Dolores Ibárruri, Carmen de Burgos, etc.

En determinado momento, Ana emprende la conquista de Madrid, abandonando su vetusta Vetusta, como entonces era propio de los últimos románticos españoles, encaminados a la literatura, a la política, al periodismo, al arte. Ana escribe artículos, se relaciona con los intelectuales madrileños, se ilustra de amistades y de amores hasta constituir una antología biográfica de la que sólo encontraríamos parecido en la George Sand francesa.

Por lo que se refiere a la vida amorosa, sexual, sentimental de la protagonista, aquí también Ramón ha dejado correr al novelista que lleva dentro, jugando siempre con la realidad y la ficción, añadiendo literatura a la literatura y narrando unas historias a veces convencionales, a veces realísimas, pero siempre muy entroncadas en el tardorromanticismo que ya hemos aludido.

Don Benito Pérez Galdós, en su largo prólogo a la edición de *La Regenta* de 1901, que es uno de

los ensayos más valiosos que se han escrito sobre esta novela, nos dice, lleno de la malicia y zumba que le caracterizaba no sólo literariamente, sino también personalmente, que el único problema de la Ozores era discernir si debía perderse por lo clerical o por lo laico. Quiere decirse que Don Benito daba por perdida a esta señora de todos modos, con lo que, muy sutilmente, deja un poco colgado a Clarín en cuanto a su dramatización y puesta en escena, digamos, de los conflictos místicos de la heroína, así como de sus sublimados amores profanos.

La *Regenta* es rehén todavía de la España barroca, católica, y tridentina. Contra estos antecedentes personales y sociales es contra los que Ana Ozores lucha en la novela de Clarín, creyendo que lucha contra sí misma. Lo que hay en Clarín, por lo tanto, es la denuncia de un proceso inquisitorial, digamos, que se desarrolla solamente en la ciudad de Oviedo, a través del tiempo y con la complicidad de todos. La Ana Ozores de Ramón Tamames camina también hacia la purificación personal, pero dando un largo rodeo por la Europa de la época, de modo que no renuncia al cielo ni a la tierra.

Sobre un mapamundi de novedades, inquietudes y descubrimientos que marcan la época, Tamames cataliza, como gran sociólogo que es, la Europa venidera, la de ahora mismo, pero al hacerlo mediante un personaje inventado o coinventado se opina de novelista y no tenemos sino darle la razón, ya que el juego en que nos mete es muy arriesgado, muy literario, y otros con más profesionalidad y malicia no se han atrevido a intentarlo. Estos son los grandes méritos de *La segunda vida de Anita Ozores*. En cuanto a los defectos, que los señale un crítico profesional, que para eso cobran.

Francisco UMBRAL

sonaje de alguna manera nuevo, y, por otra parte, utilizar a este singular ente literario como huso donde hilar toda la historia, la vida e incluso la sociología que el autor llevaba dentro y estaba reventando, digamos, por soltar.

El tapiz histórico no es sólo un ejercicio literario, en este libro, sino, como ya ha quedado claro, una recreación del sociólogo que, al mismo tiempo, mantiene el alarde casi circense de llevar a pulso una novela de estilo clásico o incluso neoclásico.

Tamames, ese novelista de indecisa dedicación, decide en este libro ficcionalizar la vida, dar suelta a todos sus apetitos creadores y concretar unos personajes, a veces híbridos, que suponen la realización plena del novelista y sus ambiciones creadoras. Pero,

ARCADI ESPADA

"CATALUÑA ES UN PAÍS MEDIOCRE Y CANSADO"



En *Raval, del amor a los niños* (Anagrama)

Arcadi Espada narra e investiga un caso de pederastia que tuvo lugar en Barcelona en 1997. En él hubo inculpados, víctimas, padres encarcelados, familias destrozadas y una desproporcionada y manipuladora intervención de los medios. Años más tarde se descubrió que la policía, los jueces y la prensa actuaron con negligencia convirtiendo a los inculpados en víctimas.

R: La duda desarma.

P: ¿Cómo hizo para volver a su vida sin que el caso Raval le afectara?

R: Yo soy un profesional, señora.

P: ¿Es posible que un falso culpable recupere algún día su inocencia?

R: No. El falso culpable descubre cómo envenena la verdad cuando se tiene en solitario. Ese experimento acaba para siempre con cualquier atisbo de inocencia. Por otro lado, cuando son los medios los que dictan sentencia no hay prescripción posible: en manos de un juez una sentencia es todavía una opinión; en manos del periodismo es un hecho.

P: ¿Es el ser humano injusto por naturaleza?

R: El ser humano es injusto por razones de supervivencia.

P: ¿Y culpable hasta que se demuestre lo contrario?

R: En nombre de la bondad, la autoridad policial, judicial, psicológica y mediática se exigió a un grupo de ciudadanos que demostraran su bondad. Eso fue lo más humillante del caso Raval.

P: ¿Por qué nos gusta tanto encontrar culpables, aunque sean falsos?

R: Ya sabe aquél que dice que iba uno por la autopista escuchando la radio y dijeron que un loco iba en dirección contraria, y cuando oyó eso se echó las manos a la cabeza: "¡Un loco, dicen, pero si vienen a cientos!"

P: Está de moda el voyeurismo, el saber más de los demás que ellos mismos. ¿Por qué nos empeñamos en disfrazar el morbo de sociología?

R: A mí el voyeurismo me parece una afición noble y virtuosa y mucho más explicable que el coleccionismo de mariposas. Y ahora que lo pienso, éste es el problema de *Lolita*: a Nabokov le interesaban más las mariposas.

P: ¿Por qué algunos periodistas morbosos se sienten obligados a justificarse?

R: Porque no son periodistas.

P: ¿Quiénes son sus maestros columnistas?

R: Montaigne.

P: ¿Y sus maestros de investigación?

R: Bernal Díaz del Castillo, Montaigne, Renard, Proust, Léautaud, Baroja, Pla, Paul Johnson, Ferlosio, Kapuscinski.

P: ¿Qué le ha enseñado su experiencia en el Raval?

R: Sólo lo supe después de que lo escribiera Ferlosio. Quizá aprendí a distinguir entre el exhibicionismo de la tolerancia y el silencio de la compasión.

P: Escribió un libro "Contra Cataluña": ¿Quedó indemne?

R: Más fresco que una rosa.

P: ¿Cuáles son los efectos benéficos de la política lingüística de la Generalitat?

R: La política lingüística de la Generalitat no tiene ninguna importancia. Ni buena ni mala. El catalán es un mero dialecto del castellano, o viceversa, según quien mande.

P: ¿Se puede cambiar la historia de un país como Cataluña impunemente?

R: Se puede cambiar. Cataluña encaró el final del franquismo con fundadas esperanzas de marcar el paso del regeneracionismo español. Hoy es un país mediocre y cansado.

P: ¿En qué está trabajando ahora Arcadi Espada?

R: Escribo artículos y trabajo en un nuevo libro.

P: ¿Qué libro tiene sobre la mesilla de noche?

R: Un ensayo sobre las relaciones entre Goethe y sus editores. Consuela saber lo que le pasó a Goethe.

P: ¿Y sobre la mesa de trabajo?

R: Dos libritos franceses sobre el vino y los escritores. Y es que nunca bebo trabajando.

P: ¿Cuál es la peor de sus manías? ¿Y la mejor?

R: Un caballero sólo tiene hábitos.

P: Usted no se casa con nadie. Denos la receta para ser libres.

R: Se trata de casarse con la buena.

P: Sus libros tratan siempre temas molestos. ¿Qué le escuece a Arcadi Espada?

R: La verdad acaba siendo un prurito. Pero me trato con Gelidina.

P: ¿Es usted tan irritante como cuentan?

R: Depende de la zona.

Cristina JARAMILLO

Pregunta: En el primer párrafo de su libro sobre el caso Raval advierte de los peligros que implica involucrarse demasiado en el periodismo de investigación. ¿Dónde está el límite?

Respuesta: El límite está en la piel de los otros. Cada vez que desde Capote, oigo decir a un periodista que se ha metido en la piel de alguien deduzco que algo huele mal.

P: ¿Qué medidas tomó usted para no traspasarlos?

R: Atender otra vez a Stephen Frears: "El periodismo se ocupa de la gente en un momento muy corto de sus vidas".

P: ¿Es la duda el único arma para permanecer imparcial en estos casos?

HOY SE INAUGURA EN EL THYSSEN LA COLECCIÓN MEADOWS

VUELVEN LOS GRANDES MAESTROS ESPAÑOLES



Algur H. Meadows (a la derecha) en la entrada al Museo Meadows, acompañado por el primer director del centro, William B. Jordan, a finales de los años 60

ARTE

Meadows, pasión en privado³²⁻³⁴ Juan Genovés³⁵ Juan Vida o la melancolía³⁶ Pérez Villalta, sobre lo imaginario³⁷ Ramón Gaya, libros de viaje³⁸⁻³⁹ Tracey Moffatt, los sueños⁴⁰ "Los días felices", de Balthus, por Jean Starobinski⁴⁴⁻⁴⁵ San Pedro en lágrimas⁴⁶

Es una de las colecciones más importantes de arte español fuera de nuestras fronteras y parte de ella, procedente de Estados Unidos, acaba de llegar a Madrid, al Museo Thyssen-Bornemisza. Adquiridos por Algur Hurtle Meadows desde la década de los 50 hasta su muerte en 1978, las veintisiete obras maestras que desde hoy se cuelgan en el edificio del Paseo del Prado, reúnen a pintores como Velázquez, Ribera, Murillo, Goya, Picasso, Miró... Los principales nombres de nuestra historia del arte están aquí representados, desde el siglo XV hasta principios del XX. La Colección Meadows, formada por más de medio millar de obras, permanecerá en Madrid hasta el próximo 27 de agosto.

MEADOWS PASIÓN EN PRIVADO

Fundación Thyssen-Bornemisza. Paseo del Prado, 8. Madrid. Hasta el 27 de agosto





Picasso: *Naturaleza muerta en un paisaje*, 1915. Óleo sobre lienzo, 62,3 x 75,5

COLECCIÓN MEADOWS

La historia de la Colección Meadows es una curiosa fábula sobre las virtudes y los excesos del puro entusiasmo por el arte. Su fundador, Algur H. Meadows (1899-1978) fue un clásico *self-made man* que desde los empleos más humildes saltó al mundo de las finanzas y en pocos años llegó a fundar y dirigir su propia compañía petrolífera, la General American Oil Company de Texas. Desde muy pronto fue un millonario humano, un verdadero filántropo: en 1948 creó la Meadows Foundation, que durante décadas ha financiado programas de servicios sociales, salud y educación, así como un famoso premio a la excelencia en las artes, por valor de cientos de millones de dólares. La pasión de Meadows por la pintura española nació, casi por azar, cuando su empresa iniciaba unas prospecciones petrolíferas en nuestro país, a comienzos de los años 50. Algur comenzó a viajar regularmente a Madrid; él y su esposa Virginia (quien debió de ser la instigadora de la pasión) descubrieron el Museo del Prado y, acaso con el loco sueño de emularlo, se lanzaron a adquirir obras atribuidas a El Greco, a Velázquez, a Goya. Compraban en colecciones particulares, al parecer sin ningún asesor competente, sin encomendarse a Dios ni al diablo. Al morir su mujer, en 1961, Meadows quiso fundar un museo de arte español en su memoria y para ello donó su colección a la Southern Methodist University de Dallas. Pero cuando el Museo abrió sus puertas, en 1965, los expertos revelaron que más de la mitad de los cuadros no eran lo que pretendían ser, sino falsificaciones o piezas falsamente atribuidas. Sorprendido y desolado, Meadows reaccionó con inteligencia y generosidad: puso al frente de la institución a un experto hispanista, William B. Jordan, e invitó grandes cantidades para reemplazar las obras rechazadas. Cuando su creador murió en 1978, el Meadows Museum, sostenido por la Meadows Foundation, ya acogía una de las mejores colecciones de pintura española fuera de España: más de medio millar de obras exce-

lentes desde el medievo hasta nuestro días.

Ahora el Museo afronta el cambio a un edificio de nueva planta, y esa próxima mudanza ha permitido que vuelvan a España por unos meses sus mejores piezas. La exposición del Thyssen (que en septiembre irá al MNAC de Barcelona) reúne veintisiete cuadros, veintisiete obras maestras de la pintura española, que a cada paso es inevitable comparar con las del Museo del Prado. Así sucede desde el comienzo del recorrido, con dos maestros del gótico tardío, el aragonés Martín Bernat y el castellano Fernando Gallego. El *San Blas entronizado como obispo*, de Bernat, emula al *Santo Domingo de Silos en-*

tronizado de Bartolomé Bermejo, que está en El Prado, mientras que las cruces de la espléndida tabla de Gallego (*Acacio y los 10.000 mártires del Monte Ararat*) evocan la cruz que domina su *Piedad* de El Prado. Más allá encontramos a dos pintores de Felipe II: Antonio Moro, con su *Retrato de Alejandro Farnesio*, y Luis de Morales, con una de sus *Piedades*, una obra morbosa y necrófila, de refinamiento casi decadentista.

El recorrido nos conduce después al primer naturalismo barroco, inspirado por Caravaggio o Gentileschi, de Juan Bautista Maino; su *Adoración de los Pastores* puede medirse con la obra del mismo tema y formato



Arriba, Velázquez: *Una Sibila*, 1644-48. Óleo sobre lienzo, 64,7 x 58,2. A la izquierda, Goya: *Retrato de Francisco Sabatini*, 1775-79. Óleo sobre lienzo, 82,3 x 62,3

mayor que se exhibe en El Prado. Nos lleva a Ribera, representado por un retrato. Y, por supuesto, a Velázquez, con esa magnífica *Sibila*, cuyo sugerente *profil perdu* evoca la figura de Apolo en *La fragua de Vulcano*. Vienen luego los sucesores de Velázquez en la corte madrileña, Carreño y Claudio Coello. Y, en fin, Murillo, con una *Inmaculada* y con sus mártires Santa Justa y Santa Rufina, donde el retrato mundano de las jóvenes de la aristocracia sevillana se disfraza de imagen devocional.

Entre las piezas de la exposición destacan cuatro cuadros de Goya, y especialmente su *Corral de locos*. Esta terrible escena de un asilo, de mágico juego de luces plateadas, pertenece a la serie de pequeños cuadros sobre hojalata que el pintor comenzó en enero de 1794, convaliente de la enfermedad decisiva que cambiaría el curso de su vida, y donde reinaban, como el propio pintor explicó, "el capricho y la invención". En riguroso contrapunto con la franqueza y la soltura de Goya, su contemporáneo Vicente López nos ofrece su minucioso *Retrato del Barón Mathieu de Faviers* (1812), quizá una de las piezas más fascinantes de la exposición.

El viejo legado de la pintura española inspiró hacia 1900 todo un estilo a la moda, mundano y cosmopolita. Aquel verano tardío se refleja en el elegante autorretrato (1901) de Raimundo de Madrazo y también en la figura del torero *Segovianito* de Zuloaga, labor de epígono que hace el balance final de un gran pasado. Por entonces, el arte avanzado ya seguía otro camino: la *Naturaleza muerta en un paisaje* (1915) de Picasso, estrictamente coetánea de la obra de Zuloaga, abría la puerta a un mundo nuevo. Ese Picasso, como el paisaje urbano de Juan Gris y la tela surrealista de Miró que constituyen el brillante epílogo de esta exposición, revelan el increíble esfuerzo y la increíble exaltación que debió suponer, para aquella generación de pioneros, levantar el peso, la carga opresiva de la tradición pictórica española, y tirarlo por la ventana.

Guillermo SOLANA

EL MOVIMIENTO QUIETO DE JUAN GENOVÉS

Galería Marlborough. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 24 de junio

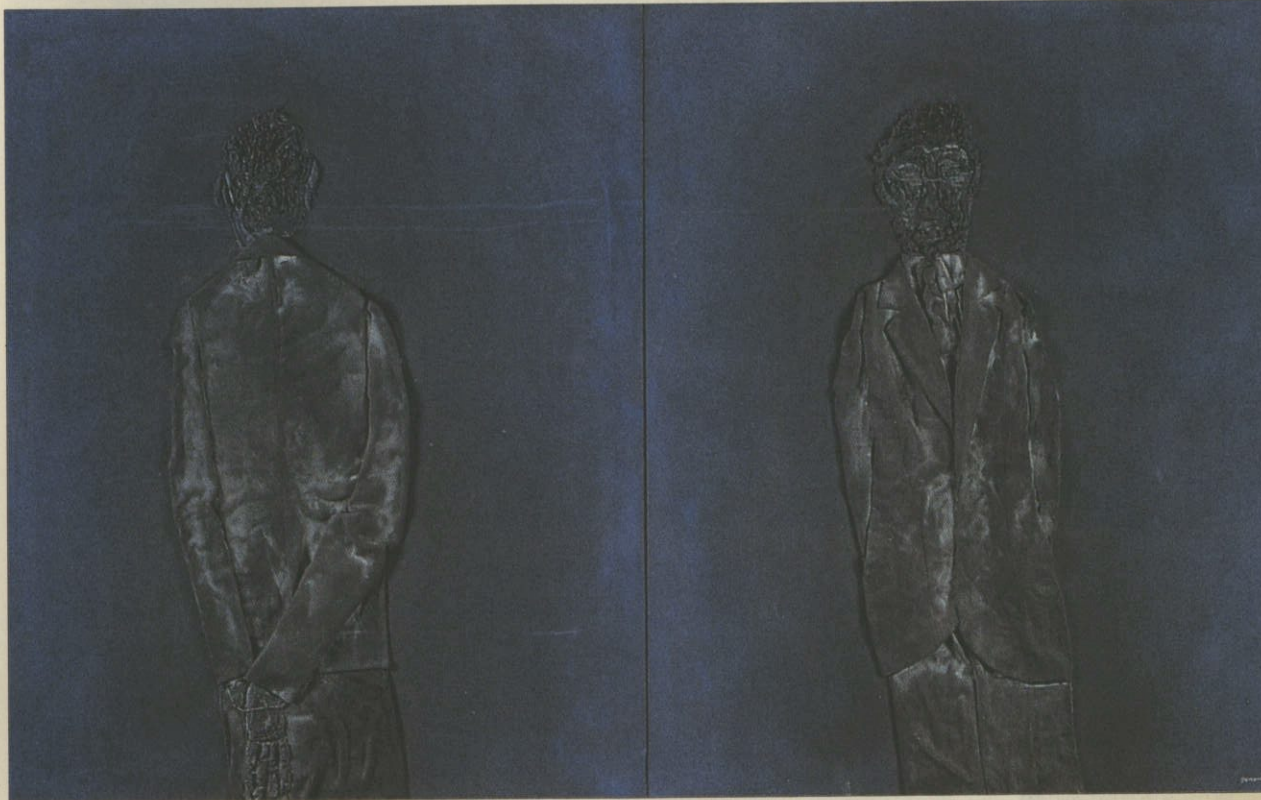
Hacia falta establecer una mirada retrospectiva nueva, globalizadora y abierta, sobre el desarrollo del proceso pictórico de Juan Genovés (Valencia, 1930), uno de los artistas fundamentales de la vanguardia española de posguerra. Urgía esta mirada atrás que, sin olvidarse del presente, ahora le dedica quien es su marchante desde 1966, Marlborough, porque el proceso de la pintura de Genovés no ha tenido verdaderamente un seguimiento crítico, sino que la opinión general sobre su obra está fijada sobre su producción de los años sesenta, desarrollada dentro de la neofiguración-expresionista, rebelde, crítica, ejercida desde el compromiso social y político en favor de las libertades. Todo ello arranca del asombro e impacto social formidable que produjo una de sus exposiciones primeras: la que le dedicó en 1965 la Dirección General de Bellas Artes en sus salas de la Biblioteca Nacional. Organizada por sorpresa y como una provocación "desde dentro" de la misma Dirección General (lo que le costó el puesto oficial a su comisario, Pepe Escasi –según él mismo había previsto–), fue, sin embargo asumida por el ministerio correspondiente, en una hábil coartada de autojustificación del propio sistema represivo, que llevaría al año siguiente a Genovés a la Bienal de Venecia. Desde entonces su pintura ha venido siendo valorada desde aquella relevancia política, inclusive desde parámetros de la estética del "realismo real" socialista.

Así, el primer mérito de esta retrospectiva breve e intensa es el de mostrar las mutaciones de estilo que se han venido produciendo en la práctica pictórica de este artista singular, iniciado entre 1960-1963, dentro del Grupo Hondo, en una poética neofigurativa de lenguaje expresionista que aceptaba aportaciones de materia y de procedimiento propias del informalismo, y que se mostraba conceptualmente próxima a criterios existencialistas, para desembo-

car hacia 1965 en el realismo crítico-social, que mantenía el propósito declarado de "problematizar a un mismo tiempo la representación icónica y la realidad representada". Así lo testimonian los primeros lienzos de esta exposición, divididos en dos formas de trabajo: "hombres solos" (figuras compuestas como "encolados" de trajes, ropas viejas y pintura) y "multitudes" (sus famosas imágenes, prácticamente mo-

unas veces se ordena en franjas verticales diferenciadas por el color, y otras veces –en la *Serie negra*– se inspira en los tonos grises y en la plasmación espacial cinematográfica. Produjo también entonces alguna serie hiperrealista, sobre fondos blancos, a la que pertenece *El abrazo*, el célebre acrílico de 1976 cuya imagen sirvió de bandera a las solicitudes de amnistía. Ya en los ochenta, realizó una inquietante y un punto "me-

espacios blancos, puntos y ráfagas de colores primarios y reaparición de pequeñas figuras (pintadas como sombras, con gran efecto de realce óptico) y, de nuevo, "multitudes" que se ordenan en círculos o que se desplazan en líneas rítmicas. El espacio blanco –llevado a "la nada"–, el movimiento quieto –detenido para siempre–, la estructura geométrica, la secuencia elemental, la narrativa abstraída...; ésas son las



Personaje a cara y cruz, 1963. Acrílico sobre tela, 116 x 192

nocromas, de muchedumbres que corren por el espacio del cuadro, vistas desde la distancia, desde el círculo frío de un objetivo fotográfico o de un telémetro, y que se ordenan con procedimientos tomados de los medios cinematográficos: secuencia, lenguaje paralelo y alternancia de planos).

El Genovés de los setenta fue mucho más colorista y cada vez se preocupó más de los problemas plásticos y expresivos del espacio pictórico que se produce entre figura y figura. Ese espacio

tafísica" serie de *Paisajes urbanos* despoblados, desiertos en la noche, a los que pronto se añadieron nuevas *Escenas urbanas*, de gran desolación sentimental (la pintura como arte de crear sentimientos). Y en los noventa, tras una *suite* de *Panoramas* o paisajes urbanos "vistos muy desde arriba, en picado" y otra serie de pinturas abstraídas y ricas en textura –de recordatorio informalista–, la obra de Genovés asombra al sintetizarse de manera progresiva muy acusada. Fondos amplios,

características de la etapa actual del arte de este pintor, que (de temperamento valenciano) comenzó siendo acusadamente barroco, y que ahora trabaja en una pintura "minimizada" –dice él–, un arte que se pinta reduciendo elementos, y cuyo fuerte argumento narrativo tiene la magia no de empezar o de terminar en el cuadro, sino de "estar", es decir, de ser y existir fundamentalmente, de manera trascendente, como pintura.

José MARÍN-MEDINA

JUAN VIDA O LA MELANCOLÍA

Galería Almirante. Almirante, 5. Madrid. Hasta el 15 de junio. De 200.000 a 1.200.000 pesetas

Juan Vida nació en Granada en 1955 y sus primeros pasos como pintor (a finales de los setenta) están documentados como un esfuerzo por conectar con lo internacional, o al menos, como una serie de gestos pictóricos que querían romper con el cerco de lo conocido por todos, con el cerco de la provincia y de sus arquetipos. Aquel pintor granadino comenzó, así, en los primeros

ochenta, siguiendo el camino de una abstracción radical, inspirada en los expresionistas abstractos norteamericanos y en la obra de José Guerrero. Juan Vida necesitaba (como muchos de sus contemporáneos) ser moderno a toda costa y hacía una pintura deudora con la obra de otros: aprendía renunciando, razón por la que, quizá, su pintura se hacía aún más provinciana.

El camino recorrido por su obra desde entonces se define ahora mejor que nunca. Las nuevas pinturas, sobre lienzo y papel, permiten comprobar tal proceso; un camino que va haciéndose con paso firme desde principios de la pasada década y cuyo desplazamiento ha consistido en un progresivo arrinconamiento de las ataduras formales propias del que sólo buscaba ser moderno.

La liberación que ha sufrido la obra de Juan Vida se transparen-

ta aquí de manera que ésta se ve definitivamente dotada de una forma propia mediante la cual una narrativa del fragmento aparece, a modo de collage involuntario o muy sintético, sobre fondos anegados de pintura y de texturas matéricas. El lenguaje de Juan Vida sigue siendo dual en su aplicación pictórica. Los fondos de sus obras (vistas evocadas de tierras de cultivo, arrabales, perímetros de viejas fábricas, salinas, estanques, ríos, bosques, montes, caminos...) se construyen a partir de un cuidadoso ejercicio de acumulación de masa en el lienzo o en el papel. En estas últimas obras tales fondos, aunque conservan cierta cualidad espacial, de paisaje, en definitiva, son empujados un poco más hacia lo abstracto y lo irreal por detalles como esos punteados de colores vivos, o las manchas circulares que aparecen en algunas obras.

Sobre ellos vuelven a estar (como ha sucedido durante los últimos diez años) los detalles reconocibles de la memoria, rescoldos poéticos de una serie de temas universales que en este caso tienden también más a lo indefinido y borroso. Así, las figuras humanas habituales en su obra de los noventa, los paisajes de las fábricas abandonadas y de los pueblos andaluces, se han visto sustituidos en buena parte por nuevos temas relacionados con la vida de los animales salvajes. Y, sin que estas nuevas representaciones dejen de ser las ilustraciones de libro escolar, los simulacros de inocencia que eran, si hay aquí un cambio, un viraje que no es sólo de asunto figurativo.

Estos animales vuelven a ser de cromó infantil, de cómic, de lámina de enciclopedia, de paisaje de caza, pero en ellos la habitual narrativa fragmentada de Vida ha desechado en buena parte ciertos aires metafísicos (Hooper, De Chirico) para subrayar una emoción quizá más auténtica: la de lo irremediabilmente melancólico.

FIGURACIÓN

Centro de Arte Joven.
Avda. América, 13. Madrid.
Hasta el 31 de mayo

El año pasado los responsables del Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid llevaron a cabo la iniciativa de crear un ciclo de exposiciones que recogiese las últimas tendencias de la figuración. Tras una primera muestra de artistas valencianos y una segunda de aires nortefios, la mirada se posa ahora a la ciudad de Madrid. No un Madrid cuna de artistas, ni un Madrid como tema iconográfico, sino un Madrid escenario, como el lugar donde trabajan los artistas. Se trata, pues, de definirlo como un lugar de paso, "una estación de tránsito, por donde circulan los que van y vienen", en palabras de Guillermo Solana, comisario de la muestra.

Han sido siete los artistas seleccionados. Siete pintores muy diferentes que mantienen sin embargo un denominador común: sus pinturas responden a un permanente diálogo entre figuración y abstracción. Interesantes me parecen las propuestas de Alberto Reguera (Segovia, 1961) y Javier Riera (Avilés, 1964) cuyos paisajes en clave romántica nos acercan a ese concepto de sublimidad, casi extática, tan propia de un Friedrich o un Turner. Mientras el primero se enfrenta a fuertes cargas matéricas, el segundo utiliza enérgicos trazos de capas diluidas. La obra de la guipuzcoana Susana Riberdito (1962) se inserta en la figuración española de los 80, con rasgos similares a la pintura de Hernández Pijuan en el tratamiento de las líneas pero con sugerentes composiciones de colores encendidos. Una obra fresca y viva. Los cuadros de Antonio Rojas (Tarifa, 1962) remiten a ese aliento metafísico de sus perspectivas imposibles y sus distancias inverosímiles. Teresa Moro (Madrid, 1970) mantiene en sus objetos cotidianos esa mirada atenta y cautivadora. El furioso cromatismo de Abraham Lacalle (Almería, 1962) y la permanentemente quietud y sintetización de color y línea de Pedro Morales (Ciudad Real, 1966) completan esta muestra que destaca por la inteligente selección de propuestas tan dispares y, a la vez, tan cercanas.



A la izquierda, *Naturaleza de invierno*, 2000. Técnica mixta sobre lino, 195 x 175. Abajo, *Naturaleza reservada*, 1999. Técnica mixta sobre lino, 195 x 195



Abel H. POZUELO

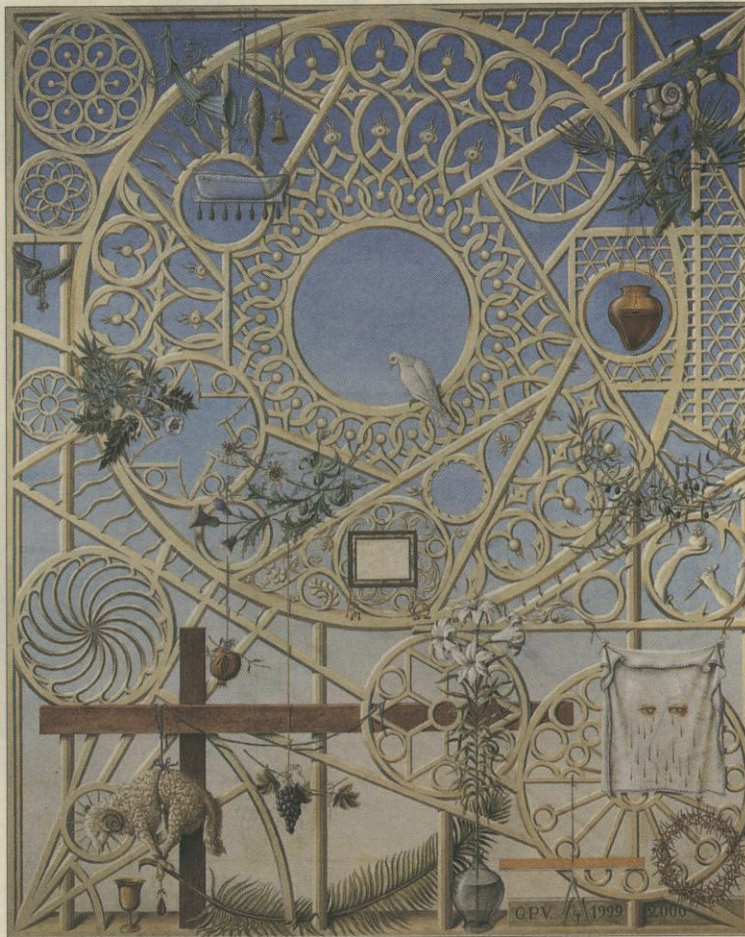
Javier HONTORIA

PÉREZ VILLALTA, SOBRE LO IMAGINARIO

Galería Soledad Lorenzo. Orfila, 5. Madrid. Hasta el 10 de junio

Uno de los ingenios más eficaces para entender a Guillermo Pérez Villalta es, sin lugar a dudas, el suyo propio. Aquel que ha desplegado a lo largo de su extensa trayectoria tanto en los textos de sus catálogos –raramente presentados por autores distintos a él mismo, y, de ser así, casi siempre por personas que le son afectivamente cercanas– como en otras colaboraciones escritas o en su participación en actos públicos. Él achaca esta actividad al vacío crítico que hubo de soportar su generación en aquellos momentos ya más que lejanos en que se formaban como artistas y adquirieron una primera presencia pública. No se lo discutiré yo, y menos en la medida que alguna responsabilidad me corresponde en esa oscuridad; sí añadiré, sin embargo, que esa es una tarea que ha compartido al menos; y sólo mencionando a quienes trabajaban en Madrid, con Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Manolo Quejido y Chema Cobo. Bien podríamos afirmar, por más que la definición resulte algo superficial, que han sido los artistas de la narración quienes mejor nos han contado su propio hacer.

Más importante me parece el hecho de que en las distintas derivas y en las crónicas de cada uno de ellos se transparentan las diferentes opciones artísticas y personales que cada uno ha elegido en su madurez; del mismo modo que, reunidas, todavía transmiten algo del impulso común que los aunó allá por los años setenta entre sí y con otros nombres menos dados a la verbalización de sus ideas e igualmente potentes, Santiago Serrano, Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Eva Lootz, Miquel Navarro...



Vísperas de Pascua, 1999-2000. Temple sobre lienzo, 250 x 200

Circunscribiéndome a Pérez Villalta, pueden distinguirse en el transcurso de estos años, tanto líneas de fuerza principales, que ha trazado inexorablemente, como modificaciones y mutaciones que han alterado en profundidad su entendimiento y práctica de la pintura, así como otras disciplinas a las que ha extendido sus maneras de hacer. Del pintor que descubriría la capacidad introspectiva y visionaria de la pintura, casi abandonada en el último tramo de los sesenta y primeros setenta, al que la con-

sidera hoy como un ritual estrechamente unido a lo religioso y simbólico hay, ciertamente, un espacio de la anchura suficiente como para diferenciarlos nitidamente, pero también es lo bastante amplio para que no se difuminen los rasgos que le son propios, aquellos que conservan su claridad de juicio estético y que le mantienen en una modernidad que, si bien juega a contrapelo muchas veces de sus coetáneos, no les es, sin embargo, cronológicamente lejana. Pérez Villalta no es para nada

un pintor a la antigua, sino un artista que permanentemente ha absorbido y transpirado el pensamiento propio del arte, sin acepción de fechas ni consideración ortodoxa de sus categorías.

Mucho de lo que he ido describiendo cabe encontrar en su exposición en Soledad Lorenzo que es, por otra parte, continuación sin huecos ni intervalos de la inmediatamente precedente, realizada en 1997 y, a mayor límite, consecuencia de su trabajo en la década que ahora concluye. Invenciones, construcciones arquitectónicas, paisajes, fábulas, cuadros "religiosos", bestiarios... son los motivos principales que aborda el artista. Nada hay que añadir, por innecesario, al dominio técnico adquirido en su manejo del temple vinílico sobre lienzo –técnica de la que se sirve mayoritariamente en esta ocasión–, tampoco a su reiterada "cita" o aplicación de motivos procedentes de otros pintores –pocos como él, por no decir ninguno, son capaces de emparejar a Giotto o Pisanello con Walter de María o Sean Scully– ni, por último, aunque haya obras específicamente dedicadas a su embrujo, a su pericia y reverencia con los juegos mentales de la perspectiva. Apuntaré, eso sí, la exacerbación de sus construcciones ornamentales, que alcanzan aquí la lógica del delirio y, también, cierta obsesión, más reciente, por el preciosismo en la factura de las formas y en su acabado pictórico, dimanantes de su fascinación por el arte bizantino y por el neogótico decimonónico, que han ocupado plaza junto al neomoderno, el kistch, el pop, que les precedieron.

Mariano NAVARRO

De venta en: Barcelona Vip's, Crisol, El Corte Inglés, Fnac, librerías de museos y quioscos; Bilbao Librería Urretxindorra Burgos Librería Hijos de Santiago Rodríguez, Librería Luz y Vida; Madrid Vip's, Crisol, El Corte Inglés, Fnac, librerías de museos y quioscos; Murcia Librería González-Palencia; Oviedo Librería La Palma; Palma de Mallorca Librería Fundación La Caixa, Librería



EL PERIODICO DEL ARTE

Casal Solleric; Salamanca Galería Artis, Librería Cervantes; Santa Cruz de Tenerife Librería Canarias; Santiago de Compostela Librería Abraxas; Sevilla Librería Antonio Machado, Librería Giralddillo; Valencia Librería Museo BBAA San Pío V, Librería Railowsky; Valladolid Librería Sandoval, Librería Rayuela; Zaragoza Almer Publicaciones, Librería General.

La publicación imprescindible en el mundo del arte

RAMÓN GAYA

LIBRO DE VIAJES

IVAM. Centro Julio González. Guillem de Castro, 118. Valencia. Hasta el 2 de julio



A modo de retrospectiva, la exposición que lleva por título *El pintor de las ciudades* propone un recorrido por la obra pictórica de Ramón Gaya, en la que también se dejan ver sus omnipresentes acentos literarios. De entrada, una primera sala recapitula la trayectoria del pintor, entendi-

da como una sucesión de viajes a través de la pintura y las ciudades que le sirvieron de telón de fondo existencial; obras acompañadas siempre de unos versos, aquí también sostenidos en las paredes.

Conocedor de la luz y el color desde una edad muy temprana, Ramón Gaya (Murcia, 1910) em-

Autorretrato con metrónomo, 1979. A la derecha, Ponte Vecchio, 1962. Gouache sobre papel, 46 x 62

prendió su dedicación a la pintura de la mano de los pintores murcianos Pedro Flores y Luis Garay, con los que llegaría a París en 1928, no sin antes apreciar la obra de los impresionistas franceses, así como la pintura de Picasso, Braque y Matisse, a través de las reproducciones de que le mostraran los pin-



En esta exposición se da cabida en salas sucesivas a una pintura pendiente de las representaciones de paisajes, figuras y bodegones, los géneros que vertebran la obra de Ramón Gaya



Cernuda, María Zambrano y Gil-Albert, entre otros, serían la avanzadilla con los que compartiría un viaje por el desasosiego de los encuentros y desencuentros de otra vanguardia que estallaba en pedazos según se aproximaba el fatal desenlace de la Guerra Civil. La contienda española y el exilio empujarían a Ramón Gaya a emprender un peregrinaje por Méjico, Cuernavaca y Roma. A estas ciudades se sumarían después otras muchas como París, Venecia, Florencia, Londres, Barcelona, Murcia, Valencia y Barcelona, hasta completar un vasto mapa en el que el pintor ha ido, pincelada a pincelada, esbozando su apartado diario de viajes.

Sobre un fondo apenas gris que va expandiéndose por todas las paredes de la sala, a través de sus ciudades, se da entrada a un libro de viajes en el que Ramón Gaya hace parada, mostrando sus invariables puntos de vista y sus recovecos más vistosos. La pintura desnuda de Gaya se inicia aquí, por tanto, como la de un peregrino, a veces eremita, consciente de la humildad de su propia obra. De este modo, errante por la pintura, la única

ciudad en la que echó raíces —esa vieja ciudad, silenciosa y solitaria, entendida como una forma de conciencia y no otra cosa, como señala Andrés Trapiello, hospedero de la exposición—, el artista va mostrando su insistente viaje de ida y vuelta por los mismos temas y géneros. Desde una primera etapa afectada por el cubismo, de la que cabe destacar *Retrato de mi padre* (1926) y la acuarela *Mujer sentada* (1927) —obras esenciales en la exposición—, se da cabida en salas sucesivas a una pintura pendiente de las representaciones de paisajes, figuras y bodegones, géneros que vertebran la obra de Ramón Gaya. Temas intimistas y homenajes a Rembrandt, Velázquez, Tiziano y Rubens, acompañados de sonetos del propio Gaya, van abriendo un abanico de obras a través de las que se airean sus obsesivas visiones de una realidad figurada por una luz que abunda en sombríos tonos, marrones y parduscos, aún en sus acuarelas más azules, las últimas, que no son otras que las de sus siempre próximas ciudades.

José Luis CLEMENTE

tores ingleses Tryon, Japp y Hall. Tras una breve estancia en la capital francesa, en la que entra en contacto con Corpus Barga, Francisco Bores, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Mathilde Pomès, Jean Cassou, Jules Supervielle, Max Jacob, Juan Vicens, Fabián Castro y Esteban Vicente, desen-

gañado por los trasiegos de las vanguardias del momento, regresa a España y se establece en Madrid, a las puertas del Prado, lugar de culto y refugio para un pintor que había cerrado los ojos a los estallidos de la vanguardia parisina.

En España, sin embargo, Jorge Guillén, Juan Guerrero Ruiz, Luis

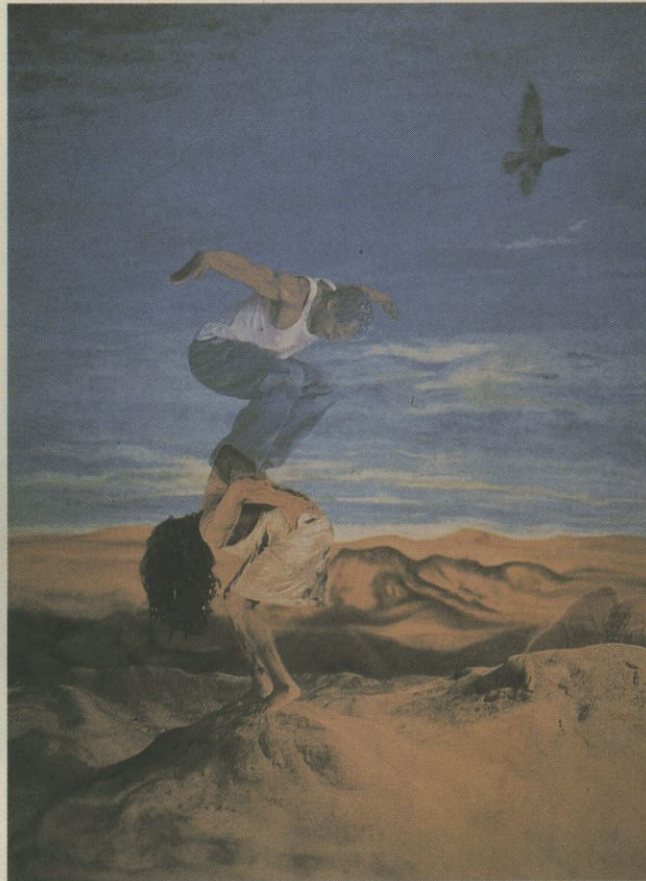
TRACEY MOFFATT, LOS SUEÑOS

Galería Helga de Alvear. Doctor Fourquet, 12. Madrid. Hasta el 30 de junio. De 740.000 a 10.175.000 pesetas

Podemos felicitarnos, y felicitar a Helga de Alvear, por esta primera exposición individual en Madrid de Tracey Moffatt (Brisbane, Australia, 1960). No sólo por el acierto de contar con esta gran artista, que se ha situado a un altísimo nivel expositivo y crítico a escala internacional, sino porque se trata de una exposición absolutamente maravillosa que nos trae las últimas producciones de la fotógrafa y cineasta australiana.

La obra de Moffatt es compleja, con múltiples derivaciones. Técnicamente muy elaborada, se somete a un proceso de planificación minucioso y a una laboriosa ejecución que persigue la excelencia plástica. Composición, iluminación y valores cromáticos, entendidos desde una perspectiva clásica, son aspectos de la obra fundamentales para ella. Sus fuentes visuales son ricas y diversas, aunque ella subraya su deuda con la historia de la pintura y de la fotografía y con las antiguas películas americanas. Y si la construcción de la ficción visual es importante, no lo es menos la construcción de la ficción narrativa. Las historias que, más que narrar, insinúa fragmentariamente, son historias traumáticas, de desarraigo, en las que se entremezclan la injusticia social, o el trágico destino personal, con la imponente presencia de una naturaleza (real o recreada) indómita, mágica y peligrosa, y en las que hay siempre algo enigmático, incomprendible, onírico.

Este elemento onírico se intensificó en su anterior serie, *Láudano*, un entrecortado relato de frustraciones sexuales y de claustrofóbicas alucinaciones. En estas últimas fotografías que ahora presenta, lo onírico se adueña por completo de la escena. Son sueños, cuentos infantiles y leyendas a partir de los cuales Tracey Moffatt despliega su inventiva visual en la más "pictórica" de sus series. Deliberadamente pictórica, pues ya en la construcción de los es-



Dos obras de la serie *Invocations*, 2000. Arriba, foto-serigrafía sobre papel, 147 x 122. Abajo, foto-serigrafía, 122 x 147



cenarios los fondos son pintados (algo que ya había hecho a menor escala en *Something more*, 1989) e incluso pintó sobre los cuerpos de los actores, y las referencias a cuadros determinados son evidentes (con citas de los simbolistas y de Goya), aunque sin dejar de lado su particular aire cinematográfico, también con citas concretas (en esta exposición homenajea a Hitchcock y a Walt Disney).

Pictórica también por el acabado de las obras, con el aspecto de dibujo al pastel que les da la impresión en serigrafía de las copias, técnica que ya había utilizado en *Láudano* y con la que asumía la estética de la fotografía pictorialista de principio de siglo.

Son obras cuya contemplación produce una incertidumbre visual (qué es real, qué está pintado, qué está montado o retocado) muy adecuada para la irrealidad de lo representado. Moffatt nos sitúa ante el enfrentamiento de lo demoníaco y lo angélico, de la vida y la muerte, de la inocencia y la perversidad; la amenaza del mal se cierne sobre el desvalido durmiente. Es de nuevo la tragedia tan querida por la artista, ya no cotidiana sino casi podríamos decir mítica. La tragedia es el género mayor del teatro y, tratando de una obra artística tan teatral como la de Tracey Moffatt, se puede afirmar que nos encontramos ante un arte mayor, de escritura brillante y sabia puesta en escena.

Pero, aparte de las fotografías, la exposición nos depara un genial vídeo en el que, a través de un montaje rapidísimo de secuencias, Moffatt nos da su versión de cómo ha visto el cine a los artistas. El pintor o el escultor en su estudio, la reacción, generalmente de incompreensión de los otros y la desesperación del artista son los tres "capítulos" del vídeo, que se cierra con una orgía de destrucción de obras de arte verdaderamente memorable.

Elena VOZMEDIANO



JOAQUIM MIR

Jardín. Óleo sobre lienzo, 52 x 62. Se trata de uno de los cuadros de Joaquim Mir (Barcelona, 1873-1940) que se exhiben en el Castillo de Maya, en Pamplona. Cuarenta y cinco obras, en su mayoría paisajes mediterráneos, realizadas entre 1896 y 1940, se pueden ver hasta el 14 de mayo.



Montaje de Blasco en Marta Cervera

ISIDRO BLASCO

Galería Marta Cervera. Madrid. Plaza de las Salesas, 2. Hasta mediados de junio. De 120.000 a 1.000.000 pesetas

Con las imágenes de edificios cortados de Gordon Matta-Clark en la retina, Isidro Blasco (Madrid, 1962) ha construido recientemente una serie muy interesante de montajes escultóricos. Sin embargo, al contrario que el malogrado hijo de Roberto Matta, el interés de Blasco no tiene que ver con lo arquitectónico sino con lo escultórico. Así, lo que aquí puede verse no es el mero testimonio de lo construido por el artista, sino la reconstrucción del ámbito privado y público de su actividad diaria en esa Nueva York en que vive y trabaja. Sus esculturas parten de trozos de fotografías, en buena parte digitales, tomadas de tal espacio (las habitaciones del apartamento, el ascensor, el edificio, la entrada al mismo, la acera, la calle...). Estos recortes, una vez fortalecidos con cartón y yeso, se ensamblan mediante ligeros listones de madera formando estructuras tridimensionales que reproducen, filtrada, la arquitectura original. Mediante tales construcciones, el artista nos coloca ante un sistema de equivalencias donde lo artificial y ficticio evocan el espacio de lo real, consiguiendo una sólida recreación de lo que habitamos a partir de la idealización poética. **A. H. POZUELO**

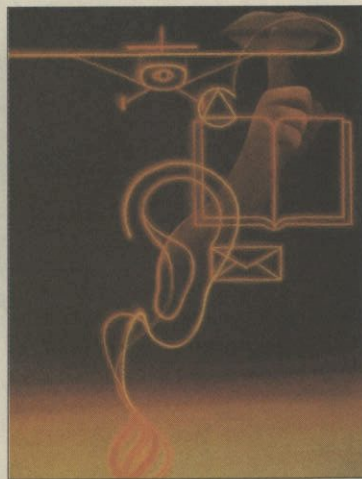
JOËL MESTRE

My name's Lolita Art. Madrid Salitre, 7.

Hasta finales de mayo. De 60.000 a 575.000 pesetas

Siguiendo su habitual línea de reforzar la figura de los más prometedores valores de la escena valenciana, la galería My name's Lolita Art presenta ahora la obra última

de Joël Mestre (Castellón de la Plana, 1966), una obra que ya se pudo apreciar, el pasado año, en la colectiva *De la Valencia Metafísica* y que ahora se nos desvela con mayor amplitud. Mestre reflexiona, desde una perspectiva irónica y sin drama alguno, sobre el ritmo frenético que imponen los "seres" que pretenden desbancar al hombre de su posición en el mundo. Nuestra sociedad ha sido invadida por un inmenso conjunto de signos que nos persigue a donde quiera que vamos. Una de sus obras, *Como párpados en las orejas*, que da título a la exposición, muestra, en un sutil y difuminado dibujo, la mano paciente de un escritor de pluma. A punto ya de desvanecerse, la mano ha sido cubierta por el dibujo fluorescente, como simulando un neón, de un ojo insertado en una oreja de fuerte carácter infográfico. No niega Mestre su predilección por la pintura metafísica, por el hermano de De Chirico, Alberto Savinio, aunque también se aprecian reminiscencias de ese pop que tanto arraigó en Valencia. **J. HONTORIA**



Mestre: *Los favores de Ariel*, 2000

RUIZ ORTEGA

Galería Heinrich Ehrhardt. Madrid. San Lorenzo, 11.

Hasta el 27 de mayo. De 130.000 a 670.000 pesetas

La trayectoria de Roberto Ruiz Ortega (Sestao, 1967) está marcada por logros desde sus comienzos, aunque quizá su galardón más significativo sea el Premio L'Oreal de 1995. Cuando hablamos de este artista vasco radicado en las cercanías de Santander,

es obligado mencionar su jugoso cromatismo, la expresión vital de la línea en la que alterna la reflexión y la intuición en la búsqueda constante de la esencia de la pintura. Esto le emparenta ideológicamente con Antonio Saura que percibía un regreso de la pintura, circunstancia que también afirma Ruiz Ortega, expresionista que juega a construir una realidad con vigencia y en constante mutación, inundando el soporte de sentimientos telúricos

en los que el aparente caos cromático deja paso a la acumulación de sensaciones. Consigue así el artista, con el chorreo de los pigmentos —la técnica cuenta con un indudable componente del expresionismo abstracto norteamericano—, ofrecer una cosmogonía en la que hay más de los sueños que de la plasmación de una realidad de corte naturalista, sin utilizar excesiva materia. Porque lo que el artista vasco persigue, en los siete cuadros de la exposición, todos pintados en el año en curso, es hacer con el barrido de la superficie a brochazos, la reconstrucción de una situación plástica en la que tampoco se renuncia a la elaboración de un discurso en el que la mano es movida por el subconsciente como espacio mental en el que fragua inicialmente esta pintura. **Carlos GARCÍA-OSUNA**

EL DIBUJO ANTIGUO

Sala Artur Ramón. Barcelona. Palla, 23.

Hasta el 10 de junio. De 150.000 a 5.000.000 pesetas

La Sala de Arte Artur Ramon presenta su IV edición de la serie *Raíz del Arte*, una serie, iniciada en 1991, que tiene como objeto el dibujo antiguo; esto es, del siglo XVI al XIX, del último Renacimiento hasta el Romanticismo, con tres

ámbitos: dibujo catalán, español e internacional. Por lo que respecta a la actual exposición, se presentan dibujos de Teodoro Ardemans, Vicente López, Valerio Mariani da Pesaro Jacob Jordaens, Luca Giordano, Gustave Doré, etc.

Sin embargo *Raíz del Arte*, no es una serie de simples exposiciones, sino más bien un proyecto con la voluntad de recuperación y estudio de una disciplina, el dibujo antiguo, complejo y a menudo descuidado. La



Paisaje con árbol, de Lluís Rigalt

aportación de *Raíz del Arte* consiste en que se presentan obras inéditas, dicho sea de paso, de una gran calidad, que no han pasado por el mercado de arte y, sobre todo, que se ha realizado un trabajo de análisis y atribuciones con la colaboración de estudiosos y expertos. Concretamente en la actual edición, se ha contado con el asesoramiento, entre otros, de los profesores José Millicua y Alfonso E. Pérez Sánchez. Curiosamente es una iniciativa que proviene del ámbito privado aunque más bien debiera ser más propia de instituciones públicas. **Jaume VIDAL OLIVERAS**

MANUEL VILARIÑO

Galería Anexo. Pontevedra.

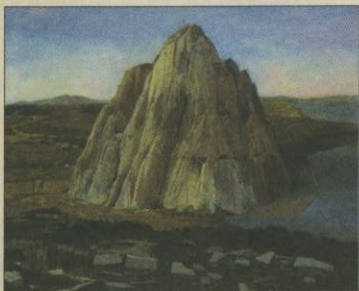
Charino, 10.

Hasta el 20 de mayo.

De 400.000 a 700.000 pesetas

Se dice que emboscar equivale a escudarse en una ocupación cómoda para distanciarse del cumplimiento de otra, pero se intuye lejanía en esta acepción a la hora de enjuiciar la realidad del fotógrafo Manuel Vilariño (La Coruña, 1952), quien en su serie *Emboscadura* habla de ocultarse, de acechar para atacar por sorpresa, desde un estilo propio, desnudo en su forma, arropado en su contenido. En esencia es poesía, componiendo en imágenes su visión del mundo, una

ficción que esquiva referencias espaciales para ofrecer unos fondos sin restricciones, ya sean de resplandeciente color blanco o bañados en una desvestida oscuridad. Busca lo invisible, el pasado originario y lo hace desde el silencio, coqueteando con lo sagrado, con lo íntimo, con la muerte. Sus obras se podrían incluir bajo el género de naturaleza muerta, hoy alejada de su tradicional condición de "forma menor", en tanto que advertimos un similar sentido narrativo, una elección rigurosa de objetos o seres regida por unos códigos semánticos, y una manera de disponer los elementos en el campo de visión coherente con sus postulados estéticos. Si a estas premisas les sumamos una rica finalización producto de un calibrado golpe de luz —nunca hay lugar para que actúe el azar— y una alta capacidad de ingenio, llegamos al corazón de su trabajo, a la profunda potencia del superviviente. **David BARRO**



El gólgota o el peñón, de Luis Mayo

LUIS MAYO

Galería Rafael Ortiz. Sevilla.
Mármoles, 12.
Hasta el 3 de junio.
De 50.000 a 325.000 pesetas

Era habitual encontrarnos en la pintura de Luis Mayo (Madrid, 1964) con un paisaje urbano que se estructuraba en imposibles escenarios donde el patrimonio de lo ambiguo posibilitaba un campo significativo difícil de establecer —las ciudades parecía resurgir de una hecatombe o simplemente desarrollaban los límites embrionarios de un futuro que, en aquellos momentos, era totalmente incierto—. Más tarde, la decoración se hizo inmediata, los encuadres paisajísticos adoptaban las siluetas cotidianas de un entorno cercano. La actual comparecencia del pintor madrileño en la galería sevillana permite el encuentro, todavía, con una pintura que responde a

muchos de sus típicos planteamientos: un paisaje tradicional que se ve invadido por una serie de elementos que rompen el discurso lineal de la representación para ofrecer esos esquemas de ambigüedad manifiesta tan del gusto del artista. Al mismo tiempo, Luis Mayo se nos decanta por una serie de obras, de dispar naturaleza significativa y variada filiación artística, donde se hace patente el supremo interés de este autor por los juegos simbólicos de imágenes contrapuestas. Y todo con la pulcritud formal, con la perfecta adecuación de fondo y forma, con el manejo ilusorio de una realidad que gusta aliarse con imágenes mediáticas de un significado simbolista clásicamente planteado.

Bernardo PALOMO

SUE WILLIAMS

Galería Joan Prats. Barcelona
Rambla de Cataluña, 54.
Hasta finales de mayo.
De 450.000 a 9.000.000 pesetas

La pintora norteamericana Sue Williams (Chicago, 1954) ha pasado por etapas muy diferentes antes de llegar a una abstracción gestual como la que practica ahora. Poco queda de aquella figuración combativa contra el sexismo en el arte que la dio a conocer a principios de la década de los 90. Ésta es su primera muestra individual en España, aunque ya pudimos ver algunos de sus trabajos en la colectiva de obras del Whitney Museum organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 1997. En la presente exposición se incluye una serie de dibujos a la tinta, en los que todavía aparecen esbozados algunos fragmentos de desnudos eróticos. En sus telas recientes, Sue Williams abandona las referencias a la realidad para refugiarse en una pintura gestual, llenando de arabescos amarillos, rojos, azules, beige o negros, la tela cubierta de pintura blanca. Es un trabajo elegante y no exento de lirismo, que lleva la huella de diferentes estilos, desde el automatismo de André Masson, hasta la escritura simbólica de Miró, pasando por la pintura abstracta de sus maestros, los norteamericanos Willem de Kooning y Philip Guston. **Marie-Claire UBERQUOI**

FERNANDO TENA

The Air Gallery. Dover, 32. Londres. Hasta mediados de mayo

La trayectoria artística de Fernando Tena abarca ya diez años de entusiasta trabajo, de investigación y de continuo avance hacia la excelencia pictórica. Con exposiciones individuales en Miami, Palm Beach, Nueva York, Caracas y Los Ángeles, cubre ahora una nueva etapa en su periplo internacional con esta muestra en Londres. En ella se da cumplida cuenta de la explosión de formas y colores que se ha producido en la última etapa creativa del artista, que ha dado un vertiginoso salto a la abstracción expresionista. Vertiginoso si tenemos en cuenta que en su última exposición Tena cultivaba, con una muy considerable habilidad para el dibujo, el hiperrealismo. Semejante mutación no es caprichosa. Por el contrario, es signo de un meditado proyecto artístico desarrollado con consecuencia y madurez. El mismo artista lo explica: "Para empezar a ser un pintor, hay que saberlo todo sobre el realismo, sobre el color, sobre la forma, y sobre la manera en que la luz los pone de manifiesto. Sólo cuando se ha aprendido esto se puede emprender la vía de la abstracción".

Tena se ha zambuido en la abstracción con ansias de experimentación, fascinado por las

innumerables posibilidades de expresión que le ofrece. Libre de prejuicios, oponiéndose a los dictados del "estilo reconocible", ha probado, haciéndolas propias, todas las técnicas clásicas del expresionismo abstracto y del informalismo.

Ha utilizado ambos extremos del pincel, espátulas, dedos, esponjas y trapos para crear las texturas más contrapuestas, las composiciones más diferentes, los cromatismos más discordantes. Tanto es así que, a primera vista, la exposición podría parecer una colectiva de artistas. Tal es la imaginación y la riqueza de propuestas de Fernando Tena.

Como elemento de enlace, aparece la memoria, algo más que una fuente de inspiración. "Algunas veces —afirma el artista— me gusta especialmente un cuadro y no entiendo por qué hasta que recuerdo algún momento o algún incidente de mi niñez que, a pesar de que había sido casi olvidado, he asociado con los mismos colores, con las mismas formas". Es la memoria visual, por tanto, la que da un sentido personal a sus obras. Visualidad en estado puro.

R. C.



Law's Gravestone. Óleo sobre lienzo, 81 x 130



Óleo sobre lienzo, 148 x 200.
Museo Hirshhorn, Washington (EE.UU.)

1945

BALTHUS

Los días

Tonalidades frías y tonalidades cálidas: su oposición constituye el gran asunto de la pintura. He oído a menudo a Balthus afirmar este principio, fundamental para él. *Los días felices* (1945) aporta una prueba decisiva: este

admirable cuadro, desde el punto de vista técnico, propone y resuelve un desafío que rara vez ha sido afrontado con tal atrevimiento. En la escena representada, la luz del día entra por la izquierda, iluminando friamente diversos ob-

jetos que se encuentran en una habitación: una cortina, la esquina de una mesa sobre la que se ha dispuesto una vasija, el respaldo de un canapé, el borde del gesticulante cojín desde el que se eleva la cabeza de la figura prin-

cipal. La dirección de la luz exterior queda marcada por la sombra de la vasija y por la del pie de la mesa estilo Directorio. Pero hay otra fuente de luz en el cuadro. Es, en el fondo de la habitación, la chimenea donde llamea un gran fuego



felices

de las grandes tenazas, apoyadas oblicuamente, y la de la esfinge que se erige ante el hogar. Las dos luces, en un eje diagonal, se encuentran precisamente sobre el cuerpo de una jovencísima muchacha. Ésta, recostada sobre el canapé, deja caer una pierna a tierra. El rostro recibe la luz exterior mientras que el reverso del espejo en el que se observa transversalmente y la pierna que deja plegada sobre el canapé pertenecen al territorio en el que se difunden las tonalidades de las brasas de la chimenea. Sobre la tela, la punta de la chinela alcanza la esfinge y la extremidad de las tenazas, en un punto ardiente.

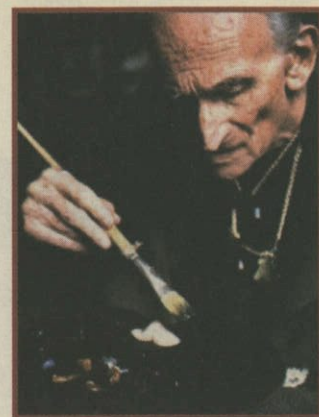
Pero ¿qué pensar del título que el pintor ha dado a este cuadro? *Los días felices*, en un chocante plural, suena a título de un relato o de un capítulo de una novela. No queramos aquí buscar una fuente precisa, pero recordemos el papel que desempeña, en la obra de Balthus, alrededor de la treintena, el ciclo de dibujos y de pinturas inspirados en *Cumbres borrascosas* (1847) de Charlotte Brontë. El personaje masculino que anima el fuego en *Los días felices* se adentra en el contexto de las representaciones que Balthus ha hecho de Heathcliff, el violento héroe que fue para él objeto de un evidente proceso de identificación. En la novela, el fuego del hogar es un actor permanente, cargado de potencialidades a la vez protectoras y destructoras: es algo perteneciente a la vida salvaje a duras penas domesticada,

que mantiene alguna relación con la fuerza salvaje de los páramos. Y tiene un evidente sentido erótico.

En casi todos los cuadros de Balthus, un acontecimiento tiene lugar. Algo pasa. El recuerdo que el espectador guarda de la obra no es di-

ferente del que habría conservado de una escena dramática, de un momento de una ópera, de un gesto efectuado en un relato mítico o en un sueño. Este aspecto dramático, tan señalado en ciertas obras célebres del pintor (*La montaña*, *La calle*, *El pasaje del Comercio*, *Saint-André des Arts*, *La habitación*), inscribe los grandes cuadros de Balthus, con su carga simbólica, en el registro de la "pintura de historia", que fue durante un largo período de tiempo la forma más noble de este arte. "El pintor no dispone más que de un instante", decía Diderot. Pero su consejo se refería a la retención, en una acción, del instante de paroxismo, que la explica y la resume por entero. Balthus, con su enorme paciencia y su instinto adivinatorio, hace surgir momentos que diríamos rescatados del olvido y dotados de presencia plena. Momentos en los que el suceso fatal coincide con la configuración misteriosa de una situación de la que los actores no parecen tener conciencia. *Los días felices* no representa el momento álgido de una acción sino el momento que contiene su huella o su presentimiento. Si hemos de basarnos en el título del cuadro, evocador de una duración, el instante puesto en escena no es más que un episodio en una sucesión de días. Corresponde a nuestra imaginación completar el relato. El poeta Pierre Jean Jouve, en una de sus *Prosas*, propone esta lectura, donde la evidencia y la conjetura se confunden: "...Una niña enciende el primer fuego, abriendo atrevidamente su vestido con la pierna". Historia de primera adolescencia, cuando el destino hace un recodo. La niña de rostro demasiado ancho, contemplando oblicuamente su exagerado aderezo, nota sin duda la ondulación serpentina de su collar: está absorbida por su propia imagen. El adolescente que da la espalda al espectador está absorbido por la turbulencia de las llamas. ¿Cuál es la historia común de estos dos personajes? La pregunta debe quedar en suspenso. Es probable que se encuentren en un estado de hipnosis. Me parece seguro que cada uno de ellos intenta leer los signos de un destino diferente. Las jornadas felices pueden ser tocadas por el mal. Tienen su melancolía.

Jean STAROBINSKI



Balthus (o Conde Baltasar Klossowski de Rola) nace en París en 1908 en el seno de una familia polaca de la aristocracia, de padres pintores. Autodidacta, luchó contra todo academicismo y corriente de moda, aprendió copiando a Poussin en el Louvre y a Piero de la Francesca en Arezzo. Siempre apoyado por Bonnard y Derain, amigos de la familia, tuvo en Rilke a su mentor. Fue descubierto por Artaud en su primera exposición en la Galería Pierre (1934) y admirado por quienes se convertirían en sus mejores amigos: Picasso, Eluard, Camus o Fellini. Desde finales de la década de 1930, el artista estuvo obsesionado con el tema del despertar a la conciencia del sexo de las muchachas adolescentes, un tema habitualmente representado en obras como *El cuarto de estar* (1941-43). Aunque ha pasado la mayor parte de su vida fuera de París y rehuyendo todo tipo de publicidad, Balthus se ha hecho famoso internacionalmente y sus peculiares e intensas obras eróticas le han convertido en una figura de culto en el mundo del arte.

Jean Starobinski es uno de los más brillantes ensayistas sobre el arte de nuestra época. Profesor de literatura francesa en la Universidad de Ginebra, es autor de libros fundamentales como *L'invention de la liberté* (1964), *1789, los emblemas de la razón* (1973) o *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970).

SOBRE EL ARREPENTIMIENTO

Las lágrimas de San Pedro en la pintura del Siglo de Oro. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Plaza del Museo, 2. Bilbao. Hasta el 30 de julio



Murillo: *San Pedro en lágrimas*, h. 1650-55. Óleo sobre lienzo, 148 x 104. A la derecha, José de Ribera: *San Pedro*, 1637. Óleo sobre lienzo, 205 x 112

Como viene siendo habitual en los últimos cuatro años, la Diputación Foral de Vizcaya ha contribuido al enriquecimiento de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao a través del procedimiento de dación como pago de impuestos al que se ha acogido el Banco Bilbao Vizcaya Argentaria.

La obra cedida en esta ocasión ha sido un extraordinario Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-Cádiz, 1682) que perteneció en su día a una colección privada bilbaína. Con motivo de semejante evento, el Museo ha organizado una pequeña

exposición en torno al tema de las lágrimas de San Pedro en la Pintura del Siglo de Oro español, que sirve, a su vez, para presentar otros nueve cuadros de algunos de los maestros más importantes del siglo XVII. La selección de las obras ha sido realizada por el catedrático de la Universidad Complutense Alfonso Pérez Sánchez, quien, junto a la conservadora del Museo de Bellas Artes de Bilbao Ana Sánchez Lassa, es también autor de los textos del catálogo y del comentario de las obras expuestas. Visitar esta exposición es, entre otras cosas,

Con motivo de la llegada del San Pedro de Murillo al Museo de Bellas Artes de Bilbao, el centro ha organizado una exposición en torno al tema de las lágrimas del apóstol

una oportunidad para apreciar la visión de varios artistas del mismo período ante idéntico tema.

La imagen de San Pedro en lágrimas va a ser del gusto de la Iglesia en la España de la Contrarreforma, quien trata de divulgar entre los fieles la idea del arrepentimiento y la penitencia por contraposición al valor de la fe, que era la doctrina en la que se apoyaba la reforma de Lutero en los países del norte de Europa. Si la cabeza de la Iglesia y el origen del papado, así como el más importante de los apóstoles era capaz de negar a su maestro para después arrepentirse, su imagen se verá humanizada invitando a que el más humilde de los fieles pueda merecer el perdón divino. Esta tesis intenta respaldar el sacramento de la confesión, tema de indudable importancia para una iglesia que cierra filas después del Concilio de Trento (1545-63). San Pedro aparece como un hombre ya maduro acompañado por su atributo por excelencia: las llaves, símbolo del poder que le fue concedido por el propio Jesucristo. Otras veces aparece con el gallo, símbolo de su traición.

Luis de Morales (Badajoz, 1515-1556) inicia esta muestra con una obra de la Catedral de la Almudena de Madrid y Francisco de Zurbarán

(Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664), con un cuadro perteneciente al Palacio Arzobispal de Sevilla. Ambos eligen el prototipo en el que el santo aparece enfrentado a la figura de Cristo flagelado, aunque ambos hechos no coincidiesen de forma simultánea en el tiempo. El Greco (Candía, 1541-Toledo, 1614) popularizó este tema gracias a que solía concluir sus "apostolados" incluyendo como colofón el tema de *San Pedro en lágrimas*, como es el caso de la obra que podemos contemplar aquí proveniente del hospital Tavera de Toledo. A José de Ribera (Játiva, 1591-Nápoles, 1652) se le dedica una sala entera con obras de gran monumentalidad como la de la Colegiata de Osuna de Sevilla, el *San Pedro Penitente* de una colección particular y el *San Pedro* del Museo Diocesano de Vitoria. También está representado el Velázquez de su etapa sevillana (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) con una obra dada a conocer recientemente, perteneciente a una colección privada, que se pudo contemplar por primera vez en la pasada exposición de *Velázquez en Sevilla*. Otro *San Pedro* es el de Francisco Collantes (Madrid, 1599-1656) del Forum Filatélico de Madrid. Para finalizar, *San Pedro en lágrimas* de Murillo, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, obra excepcional según Diego Angulo (quien, sin embargo, no tuvo oportunidad de conocerla hasta después de realizar su magnífica monografía sobre el pintor sevillano), es un cuadro de primera época, en torno a 1650-55, en el que se advierte la clara influencia de Ribera quien, tanto en su búsqueda del naturalismo como en su iluminación tenebrista, deja ver el influjo de la obra de Caravaggio, de quien recientemente también pudimos ver una exposición excepcional en este mismo museo.



Javier ALDAMA

GARCÍA VALDÉS DIRIGE LA
POLÉMICA "PLAZA DE LOS HÉROES"

El TNC
estrena el
11 de mayo
la última
obra de
Thomas
Bernhard,
dirigida
por García
Valdés

"BERNHARD
TENÍA
RAZÓN"

Comienza el Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia,
Titirilandia 48-49 Entrevista con Ariel García Valdés, director de "Plaza de
los héroes" 50-51 Exposición "Calderón en escena: siglo XX" 52

QUIQUE GARCÍA

TEATRO

COMIENZA EN SEGOVIA LA XIV EDICIÓN DE TITIRILANDIA

ENTRE ACTORES DE HILO Y VARA

Durante una semana, las plazas, calles, teatros y palacios de Segovia se habilitan para acoger un festival dedicado exclusivamente al teatro de títeres que, tras 14 años de existencia, se ha convertido en una de las mejores plataformas del género. Un género que hoy goza de buena salud y aceptación en nuestro país, tal y como lo confirman la proliferación de otros festivales dedicados al títere que se celebran este mes como el de Sevilla o de Granada.

Este año Titirimundi ha convocado a 36 formaciones, de las que 14 proceden de países como Australia, China, Argentina, Estados Unidos, Rusia, Checoslovaquia, Inglaterra y Francia. Pero a diferencia de otras ediciones, en la de este año las propuestas más innovadoras llegan de la mano de grupos de la Península. Como explica el director de Titirimundi, Julio Michel, "la calidad artística de nuestras compañías es cada vez mejor; si en 1975 el panorama del títere era desolador, estaba considerado como un subgénero que no gozaba del favor del público, hoy se puede hablar de unas 25 compañías de buen nivel. Quizá el principal obstáculo es que el público identifica títere con niños, cuando se trata de un género que está dirigido a todos los públicos".

Joan Baixas, un innovador

Uno de los grandes especialistas en nuestro país es Joan Baixas, que junto con Paca Rodrigo presentan en Titirimundi uno de los espectáculos más atractivos: *Terra prenyada*. Se trata de un montaje inclasificable, cuyos intérpretes se sirven de múltiples objetos, de canciones cantadas a capella y de la pintura, que es ejecutada en directo y con los dedos. También de la Península pero del país vecino son las Marionetas do Porto (Oporto). Llegan con dos espectáculos: *Miseria*, una adaptación de un cuento popular ideado para adultos, que recibió excelentes críticas en su país; y *Exit*, pensado para los jóvenes y que es una especie de video-clip teatral que ofrece una reflexión del mundo contemporáneo. De entre las compañías españolas invitadas destacan también La Fanfarra, Ma-

Del 9 al 15 de mayo, 36 compañías de títeres nacionales y extranjeras ocupan los palacios, calles y patios de Segovia, convirtiendo la ciudad en una alegre fiesta. La décimo-cuarto edición de Titirimundi, el Festival Internacional de Teatro de Títeres, es una ocasión para conocer la riqueza de un arte teatral en el que conviven la tradición más ancestral con las manifestaciones de vanguardia.

ría Parrato y el Retablo, Txo Marionetas y los Titiriteros de Binéfar.

El festival, con un presupuesto de 20.750.000 pesetas, programa espectáculos en calles, patios y plazas, totalmente gratuitos, y otros que se desarrollan en teatros y espacios cerrados y para los que sí se cobra entrada. La recaudación de estos últimos permite al festival pagar el caché de las compañías, lo que no es poco pero aún así necesita del apoyo de patrocinadores.

Respecto a las compañías extranjeras invitadas, hay que destacar la que inaugura el festival: Richard Bradshaw y su Teatro de Sombras. Este profesor de matemáticas, original de Australia, maneja nada menos que 160 marionetas en su espectáculo que, afortunadamente y como él dice, tratándose de sombras "son menos pesadas para transportar en una maleta". Se sirve de historias de humor y fábulas en las que el absurdo se mezcla con las canciones. Muchas de estas historias se cuentan sin palabras y están dirigidas a todo tipo de públicos. Bradshaw, que entre 1976 y 1983 dirigió el Teatro de Marionetas de Australia, una compañía con la que creó nuevas técnicas y piezas que hoy han rescatado otros artistas, es hoy un clásico citado en todos los libros sobre teatro de sombras.

También de sombras pero combinadas con la presencia en escena de los actores es la especialidad del Teatro Teñ, de Rusia. La compañía, que nació en 1991, cuenta en la actualidad con un repertorio de diez espectáculos cuyo formato varía desde la obrita de títeres de un minuto a la gran ópera. En Segovia presenta una versión de

El lago de los cisnes, de Tchaikovsky, que combina el canto operístico más refinado con la farsa callejera y una proyección de video.

Por su parte, marionetas de hilo y vara son las que usan Anima Sonho, dos hermanos gemelos brasileños que trabajan desde hace diez años. Presentan *Bonecrónicas*, un espectáculo dirigido a niños y formado por textos cortos, cuadros musicales, pantomimas mudas y música en vivo. Norwich Puppet Theatre es toda

una institución en Gran Bretaña. Presenta una peculiar versión de *Blancanieves y los enanos*, en la que sólo aparecen cinco de los siete hombrillos.

Un repertorio clásico

Y otra formación inglesa cuya presencia está asegurada en cada edición del festival es la de Rod Burnett, uno de los grandes representantes del tradicional teatro de títeres de cachiporra, protagonizado por el popular Mr. Punch y su familia. Con un repertorio tradicional y muy amplio llega también el chino Quanzhou Teatro, que emplea marionetas de hilo y vara.

Mucho más actual es The Brewery Troupe, la primera compañía afroamericana que consigue el reconocimiento artístico en Broadway, además de destacar en la televisión norteamericana. Fundada en 1973, su espectáculo más conocido es *The Crowtations*, una banda de cuatro elegantes cuervos: el viejo Eddie, conductor de camión en las giras y la voz grave; Otis, que viaja en la parte trasera con su guitarra y su blues; John Jay, o el rey del soul, estrella admirada por legiones de chicas y Junior, rapero y la voz tenor del cuarteto.

Finalmente, originarios de Argentina son El Chonchón, veterana formación que practica los títeres de guante. Su espectáculo, *Juan Romeo y Julieta María*, es una versión de la tragedia romántica de Shakespeare adaptada al lenguaje del guiñol. El público no debe temer la incompreensión de los espectáculos internacionales, pues hay traducción en aquellos en los que el protagonismo del texto lo exige. **R.C.**

Julio Michel: "La calidad artística de nuestras compañías es cada vez mejor; si en 1975 el panorama del títere era desolador, hoy contamos con unos 25 grupos de buen nivel. El problema es que se sigue identificando al títere con un público infantil"



Alé, Hop, Caperucita y el Lobo?, por la compañía española Txo Marionetas



QUIQUE GARCIA

“Sólo es cuestión de tiempo/ que los nazis vuelvan a ocupar el poder/ todos los síntomas lo indican”. Estas palabras, contenidas en la última obra del austriaco Thomas Bernhard, *Plaza de los Héroes*, parecen hoy una profecía sobre los acontecimientos que viviría Austria diez años después de la muerte del autor. La pieza se estrena mañana, 11 de mayo, en el Teatre Nacional de Catalunya. Su director, Ariel García Valdés, revela en esta entrevista las claves de la obra y descubre a un autor que fue y es despreciado en su país.

ESTRENO EN BARCELONA DE “PLAZA DE LOS HÉROES”, DE BERNHARD

“ESTA OBRA
ES UNA
PROFECÍA”

Me gusta adentrarme en el teatro contemporáneo, aunque sea más arriesgado y tenga menos asegurado el éxito. Me gusta hacer obras para ese tipo de público que cree que el teatro es algo más, además de diversión, que el actor es alguien que participa activamente en el montaje y éste es algo que va a hacerle pensar. Si alguien viene a ver otras cosas, se aburrirá con mi teatro, mejor que no venga”.

En efecto, que se siente cómo montando a autores contemporáneos es algo que el director de origen francés Ariel García Valdés no puede negar. Si la temporada pasada se atrevió con uno de los discutibles clásicos catala-

nes —*Galatea*, de Josep Maria de Sagarra— este curso hace resonar en la sala pequeña del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) uno de los textos más polémicos de uno de los autores más controvertidos e indiscutibles del siglo XX: Thomas Bernhard, y la última de sus piezas para teatro, el equivalente dramático a lo que su *Extinción* fue a la novela: “*Heldenplatz*” (*Plaza de los héroes*, *Plaça dels herois* en la versión catalana de Feliu Formosa).

Se trata de un texto especialmente crítico con el nazismo —como toda la implacable obra de su autor—, que se estrenó en 1988 en el Burgtheater de Viena entre un grandísimo escándalo, y que con-

tiene todos los ingredientes del Bernhard más genuino: omnipresencia de la palabra, tendencia al monólogo aliterativo de los personajes, carencia casi absoluta de acción y ninguna amabilidad para con el espectador.

Para García Valdés, todos esos rasgos no son más que motivos que le empujan a montar al autor austríaco: "Un autor verdadero es aquel cuya escritura, puesta al lado de la de otros, es inmediatamente reconocible. Y también aquel que no presenta ninguna contradicción entre su vida y su obra. Y Thomas Bernhard es ambas cosas. Es el único escritor que yo conozco, además, que siempre fue y es despreciado en su propio país".

Una relación amor-odio

En efecto, la relación de amor-odio que el autor experimentó con su país de origen ha quedado más que patente en su literatura. Poco después del estreno de *Heldenplatz* en Viena, por ejemplo, Bernhard le escribe al director teatral Claus Peymann: "No quiero tener nada que ver con el estado austríaco, aunque, contradiciéndome de un modo enfermizo, estoy atado a mi lugar de residencia y enamorado y prendado de este pueblo y de este país".

De hecho, la biografía de Bernhard —su traductor al castellano, Miguel Sáenz, es autor de una muy buena aproximación a la misma— está salpicada de las polémicas, procesos judiciales y escándalos a que le llevó su postura. "Bernhard nunca bajó del carro, nunca trató de ser comprometido, nunca suavizó su voz. Fue totalmente coherente como individuo y artista, y eso me parece admirable. No hay fisuras entre su vida y su obra", comenta García Valdés.

Cuando se habla de la obra del autor austríaco, son constantes las alusiones a otros grandes autores que resuenan como ecos: desde Beckett, a Kleist, o a Chejov... Es evidente, por ejemplo, el paralelismo que existe entre *Heldenplatz* y *El Jardín de los cerezos*, del dramaturgo ruso. En palabras de Ariel García Valdés: "También aquí se habla de la muerte de una época, del fin de una cierta clase social. Es como la obra de Chejov cien años después". La anécdota de *Plaza de los héroes*, que apenas tiene acción, se centra en una familia acomodada de

"Este texto es, sobre todo, una profecía. En él, el autor adivinó lo que pasaría diez años después, cómo tendría lugar la transformación de Austria en un país cerrado y xenófobo. Y tenía razón"

origen judío que tiene que abandonar Austria empujada por las circunstancias que envolvieron la Segunda Guerra Mundial. No sólo abundan los diálogos premonitorios —"apocalípticos", puntualiza el director— sino que el texto entero está cargado de simbologías. Así, por ejemplo, el personaje central se suicida en la plaza que da nombre al texto, la misma en la que Adolf Hitler proclamó el tercer Reich en 1933. Respecto a lo premonitorio de su escritura, son ilustrativas estas palabras, que pronuncia uno de los personajes de la obra: "Sólo es cuestión de tiempo / que los nazis vuelvan a ocupar el poder / todos los síntomas lo indican"; o estas otras: "Me despierto y me enfrento con el miedo / las circunstancias son realmente como eran en el treinta y ocho / en Viena hay más nazis ahora que en el treinta y ocho".

Cualquiera puede, pues, a la vista de lo que está sucediendo en el Austria de Haider, tachar a Ariel García Valdés y a la gestión del TNC de oportunistas. Pero el director se defiende: "Es terrible programar teatro sólo para hablar de lo que ocurre en el mundo, me parece infantil. Y no es que el teatro no deba reflexionar sobre su época, todo lo contrario. Este texto de Bernhard es, sobre todo, una profecía. En él, el autor adivinó lo que pasaría diez años después, cómo tendría lugar la transformación de Austria en un país cerrado y xenófobo", explica. Y tras una pausa añade: "Y Bernhard tenía razón".

Con todo, no se trata de un teatro comprometido, puntualiza el director: "A Bernhard no le gustaría oírme hablar de compromiso. Siempre dijo que él no pretendía protestar, sino hacer lo que para él era necesario. Es lo opuesto al hombre de izquierdas comprometido con las causas generosas. Decía que cada vez que un escritor quiere escribir con buenas causas hace una mala obra. Yo creo que si Thomas Bernhard hubiera sido rico hubiera atacado a los ricos; si pobre, a los pobres; si loco, a los locos".

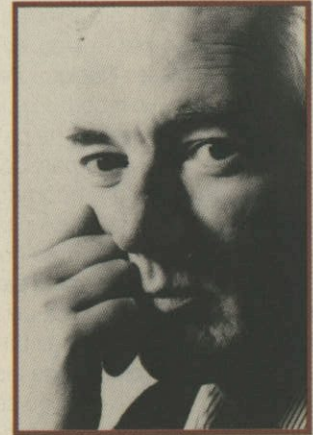
La ausencia de acción en los textos bernhardianos los convierte en piezas de difícil interpretación, que tampoco se lo ponen nada fácil a los actores. García Valdés prefiere verlos como un juego de enigmas que deben desentrañarse: "Bernhard es un autor que te plantea enigmas. Eso no significa que sea complicado, sino que no te lo da todo resuelto. Las ideas hay que buscarlas en el trabajo. Para eso ensayamos, para tratar de resolver la escritura del autor, en este caso uno de los mayores del siglo. El ensayo es la confrontación entre la palabra y los actores. El de Bernhard es un mundo nuevo que a veces deja perplejo, es como un animal que no se deja atrapar fácilmente", dice. ¿Se trata, pues, siguiendo con su metáfora, de capturar al animal, domesticarlo? "No. Más bien de darle vida, medir sus fuerzas", responde.

La palabra como personaje

Siempre atendiendo a que el animal está construido de palabras: "Si hay un personaje esencial es la palabra. Es un teatro en el que el espectador, sobre todo, tiene que escuchar. Es imposible no entender lo que se nos dice, al contrario, la claridad es a veces terrible. Y la palabra tiene su ritmo, sus repeticiones... es como un movimiento musical. ¿Cómo se puede potenciar esto sin caer en el mecanismo de los títeres? Ése ha sido el eje de nuestro trabajo. La clave está en el talento de los actores".

¿Cuáles son los actores que prestarán su talento a estas funciones? Una habitual de los repartos de García Valdés, Rosa Novell, y Jordi Dauder, en los protagonistas; Laura Conejero, Montse Germán, Josep Minguell, Mingo Ràfols y Francesca Piñón. La escenografía —tres espacios, muy distintos entre sí, "entre lo realista y lo abstracto", dice el director—, es de Stefanie Parterkamp. El estreno está previsto para el 11 de mayo.

Care SANTOS



La obra dramática de Thomas Bernhard se compone de una quincena de textos, escritos entre 1970 y 1988, que fueron estrenados, en su mayoría por el director alemán, Claus Peymann, hoy al frente del Berliner Ensemble. Muchas de sus obras provocaron escándalo. Con *La fuerza de la costumbre* (1974) la ciudad de Augsburgo inició un proceso por difamación contra el autor; *El hacedor de teatro* (1984) le supuso querrelas con el Ministerio de Cultura y *El ignorante y el demente* (1972) le valió la ruptura con los organizadores del Festival de Salzburgo. Con *Heldenplatz*, (nombre de la plaza donde Hitler proclamó la anexión de Austria al Tercer Reich ante la ovación de la muchedumbre austríaca) la polémica fue más encarnizada. En complicidad con el autor, Peymann pidió a sus actores que no divulgaran ni una sola palabra del texto antes del estreno. Pero algunas frases, las más explosivas, se filtraron y desencadenaron una controversia nacional. Hubo quienes reclamaron la prohibición de una obra subvencionada por los contribuyentes que los trataba de nazis y débiles.

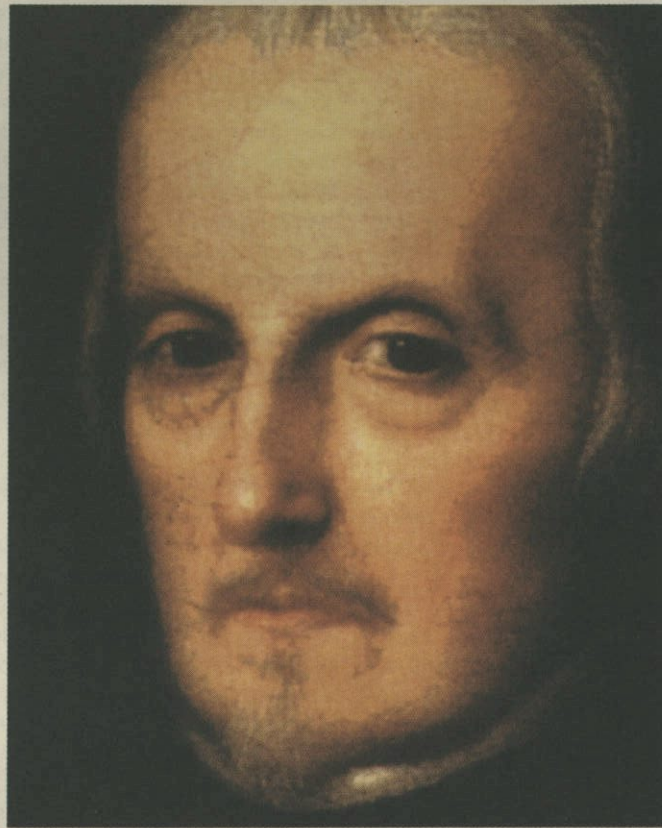
CALDERÓN COMO LABORATORIO

Comisariada por José María Díez Borque y Andrés Peláez, la muestra *Calderón en escena: siglo XX* reúne gran variedad de materiales sobre las producciones teatrales que se han hecho del dramaturgo en la última centuria. Pero además, y como señala Andrés Peláez, actual director del Museo Nacional del Teatro, "no sólo es un recorrido por las vicisitudes por las que ha pasado Calderón en el siglo pasado, sino que es también un recorrido por el teatro de España de los últimos cien años, ya que la obra del dramaturgo ha sido un referente para muchos creadores y les ha permitido la experimentación más absoluta. Viendo la evolución de los espectáculos de Calderón, uno se puede hacer una idea de la experimentada por el teatro. En este sentido, Calderón es un laboratorio".

Calderón oficial

El 80 por ciento de lo exhibido, —que se compone de bocetos de decorados y figurines, vestidos, carteles, programas, fotografías, cuadernos de directores, maquetas de escenografías, cuadros..., y que en su mayoría se muestran por primera vez—, pertenece al Museo Nacional del Teatro y, como explica Peláez, por una razón muy simple: "Desde 1940 a 1975, la representación de las obras de Calderón recayó mayormente en los teatros nacionales u oficiales. Así, los Festivales de España se ocuparon de escenificar los autos sacramentales, tarea en la que destacó José Tamayo. Por su parte, Cayetano Luca de Tena lo llevó al teatro Español, y Luis Escobar, al María Guerrero". El resto del material exhibido procede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (que ha montado cinco "calderones"), del Museo Municipal de Madrid, (que sobre todo ha aportado fondos de los primeros veinte años del siglo), de compañías independientes como Zampanó y Corsario y de préstamos privados, como los cedidos por los pintores

Calderón en escena: siglo XX es el título de la exposición que se inaugura el viernes, día 12, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Un recorrido por los títulos calderonianos producidos en el siglo XX que permite también examinar la evolución del teatro en general.



Calderón arropado por los figurines de Vicente Viudes de *La vida es sueño* (1946) y *El gran teatro del mundo* (1952), dirigidos por Tamayo



José Hernández, Eduardo Arroyo y Antonio Maya o por actrices como Mari Carrillo, que representó en París *La vida es sueño* con un decorado de Emilio Burgos que fue la sensación del espectáculo.

Del diseño de la exposición se ha ocupado el escenógrafo Andrea D'Odorico, que ha creado un ambiente palaciego, casi clerical, tapijando las paredes de terciopelo color berenjena. Respecto a la línea argumental, se ha dividido en seis bloques, tantos como géneros componen la obra dramática de Calderón: autos sacramentales, los dramas del honor, las obras mitológicas, las comedias y los entremeses o teatro breve. Hay un séptimo bloque dedicado a su pieza más famosa y representada: *La vida es sueño*.

Producciones comerciales

El público que asista comprobará, según Peláez, que "hay un Calderón desconocido que casi nunca se ha montado. En nuestro país hay títulos que se repiten temporada tras temporada. Baste decir que la CNTC ha producido para este año, con motivo del IV Centenario, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*, precisamente los títulos más comerciales mientras sus obras más desconocidas y arriesgadas, las mitológicas, han interesado sólo a las compañías independientes".

Fruto de esta muestra e instrumento valioso para estudiosos y aficionados es el catálogo de la exposición, que ha costado dos años de elaboración. Según su coordinador, Díez Borque, "la publicación recoge la presencia de Calderón en el mundo, a través de artículos de gran interés elaborados por los mejores especialistas. Por ejemplo, tras la revolución soviética, la presencia en la URSS de sus obras es sorprendente, especialmente sus comedias de capa y espada. Además, el catálogo ofrece una relación de destacadas puestas en escena en todo el mundo, ofreciendo una lista apasionante que permite comprobar que hay un Calderón para cada gusto".

Liz PERALES

SAURA PRESENTA SU PROYECTO SOBRE
BUÑUEL EN EL FESTIVAL FRANCÉS

TODO CANNES

Luis
Buñuel
ETAPA

Hoy da comienzo el 53
Festival de Cannes, donde
Carlos Saura anunciará su
proyecto sobre Buñuel

MERCEDES RODRIGUEZ

CINE

53 Festival Internacional de Cine de Cannes. Oriente se lleva la palma **54-57** Carlos Saura presenta su proyecto de Buñuel en Cannes. Dos aragoneses en Francia **58-59** Cortos. Dos pueblos y un destino **60**



KEN LOACH Y LOS COEN, EN LA SECCIÓN OFICIAL

ORIENTE SE LLEVA LA PALMA



El actor japonés Takeshi Kitano en *Gohatto*, de Nagisa Oshima

Lars Von Trier, Michael Haneke, los hermanos Coen, Edward Yang, Wong Kar-Wai, Nagisa Oshima, Kean Loach, James Ivory y unos cuantos compañeros más de trincheras cinematográficas han decidido celebrar la llegada de 2000 concursando en Cannes, que brilla con unos niveles de calidad difícilmente superables en su sección competitiva. La Palma de Oro podría tener este año para muchos favoritos un agrisabor oriental.

¿Por qué a pesar de polémicas y chauvinismos varios, Cannes sigue siendo un punto de referencia en el mundo del cine? Lo cierto es que ninguno de los festivales —ni Berlín ni Venecia ni San Sebastián, también de Categoría A— logra reunir —como lo hace Cannes este año— una selección de nombres tan incuestionables como Von Trier, los hermanos Coen, Ken Loach, Wong Kar Wai, Nagisa Oshima, Michael Haneke o James Ivory. Cannes es, además del mayor escaparate del mundo, ese lugar donde se toman decisiones, se impulsan proyectos, se compra y se vende.

La selección oficial de este año, en la que compiten 23 películas, demuestra que en la variedad está el gusto: directores casi noveles se mezclan con viejos conocidos del certamen, co-producciones de todos los colores y metrajés se mezclan con cine francófono y americano, Oriente se mezcla con Occidente. Roland Joffé abre fuego con *Vatel* y el canadiense Denys Arcand, que ganó el Premio Especial del Jurado por *Jesús de Montreal*, apaga la antorcha con *Stardom*.

Mestizaje cultural

Son dos paréntesis que encierran un perfecto ejemplo de mestizaje cultural que el más yanqui de los cineastas galos, Luc Besson, presidente del jurado, tendrá que juzgar, valorar y premiar. Con la ayuda, claro está, de sus compañeros de deliberación, entre los que destaca Aitana Sánchez Gijón, única presencia española en un festival que ha ignorado por completo el cine de nuestro país después de que Pedro Almodóvar ganara el premio al mejor director por *Todo sobre mi madre* en la pasada edición. Si nos atenemos a las cifras, es obvio que este año Cannes apuesta por el cine oriental. Las películas asiáticas que Gilles Jacob y sus muchachos han incluido en la sección competitiva, robándole a Berlín, al menos un año, el título oficioso de certamen descubridor

de nuevos talentos orientales, parecen predestinadas a llevarse, literalmente, la palma. Sin lugar a dudas, la presencia más llamativa de esta benéfica fiebre amarilla se apellida Oshima. Su nombre es Nagisa, y a estas alturas, muerto Akira Kurosawa, es, junto a Shohei Imamura, el último de los grandes maestros del cine japonés, *Gohatto*, cuya producción ha contado con dinero francés, es una historia de samurais situada en el año 1867.





Si tenemos en cuenta que uno de los samurais es nada más y nada menos que Takeshi Kitano, que trabajó con Oshima en *Feliz Navidad, mister Lawrence*, es obvio que *Gohatto* intenta difundir la tradición clásica y moderna del cine japonés. De la que nada —aparte de su duración, de casi cuatro horas: se lleva el largometraje largo, bien largo— se sabe es de *Eureka*, séptima película de Shinji Aoyama, director sólo apto para "conaisseurs" cuya obra no

Los americanos no juegan con desventaja: parten como favoritos un par de seductores que se han metido en el bolsillo varias veces al jurado: los hermanos Coen

acostumbra a cruzar las fronteras del Imperio del Sol Naciente. Hong-Kong se presenta con Wong Kar Wai, su cineasta más heterodoxo y experimental, que ganó el premio al mejor director de Cannes 96 por la espléndida *Happy Together*. *Untitled*, protagonizada por las dos grandes estrellas del cine honkonés, Maggie Cheung y Tony Leung, está inspirada, según la revista francesa "Premiere" (que titula "The Mood for Love") en una canción de Brian Ferry. El taiwa-

nés Edward Yang, reivindicado con fervor por la crítica francesa y británica y completamente desconocido en España, repite en Cannes con *Yí Yí* (compitió en 1994 con *A Confusian Confusion*). La clasificación asiática la cierra China y Corea (país que se estrena en Cannes) con *Chunghyang*, de Kwon Taek Im, y *Guizi Lai Le*, de Jiang Weng. Los exotismos no se terminan en el Lejano Oriente, sino que empiezan mucho más cerca, más concretamente en el Oriente Próximo. El israelí Amos Gitai, que presenta *Kippur*, tendrá la oportunidad de quitarse la espina que Cronenberg le clavó en el corazón el año pasado al no darle ningún premio por la espléndida *Kadosh*. Samira Makhmalbaf, hija de uno de los grandes gurús del cine iraní, se estrenará, con tan sólo 20 años de edad (la cineasta más joven que ha competido en la sección oficial), con *Le tableau noir*, la sencilla historia de una maestra iraní que quiere enseñar a leer a niños iraquís y kurdos. Parece que, últimamente, un festival no es festival si no incluye una película iraní en su programación.

Carne independiente

Los americanos no juegan con desventaja. Parten como favoritos un par de seductores que se han metido dos veces al jurado de Cannes en el bolsillo: los hermanos Coen. Se llevaron la Palma de Oro con *Barton Fink* y el premio al mejor director por *Fargo*. Ahora vuelven a la Croisette con *O Brother Where Art Thou?*, título que homenajea a *Los viajes de Sullivan* de Preston Sturges, y que mezcla alegremente color, sepia y blanco y negro. Sus protagonistas son George Clooney, Holly Hunter, John Turturro y John Goodman.

El resto de los yanquis es pura carne independiente que nunca se ha sentado en las butacas de la imponente sala Lumière. James Gray, cuya espléndida *Little Odessa* convenció a propios y extraños, vuelve después de seis años con *The Yards*, otra tragedia griega sobre la mafia rusa de Nueva York, con Joaquin Phoenix, Mark Wahlberg, James Caan y Faye Dunaway encabezando el cartel. Amos Kollek, que deprimió al per-



Cannes 2000

sonal con su notable *Sue, perdida en Manhattan*, estrena *Fast Food, Fast Woman*, con su musa Anna Thomson como protagonista. Dicen los rumores que Neil LaBute, director de las crueles *En compañía de hombres* (que estuvo hace cuatro años en la sección paralela "Un certain regard") y *Amigos y vecinos*, se atreve a cambiar de registro con *Nurse Betty*, con Renee Zellweger. Y, a pesar de mantener impoluta la nacionalidad inglesa, Kean Loach hace su primera película en América con *Bread and Roses*, sin alejarse, eso sí, de las propuestas proletarias que le han hecho famoso: la lucha obrera de los trabajadores latinos de una fábrica de limpieza de Los Angeles es la diana hacia la que Loach apuntará sus nuevos dardos envenenados. James Ivory, que es americano de nacimiento y británico de adopción, sigue con sus crepusculares retratos de época en *The Golden Bowl*. Hay cosas que no cambian, ni siquiera en el Cannes del 2000. ¿Y el resto del mundo, qué? Bien, gracias. Del norte de Europa llega el que quizá sea uno de los cineastas más esperados e iconoclastas del certamen: se llama Lars Von Trier y acaba de dar por definitivo su musical "à la Demy", *Dancer in the Dark*, la película más cara del cine danés, definitivamente alejada del manifiesto Dogma y cantada y bailada por Björk y Catherine Deneuve. ¿Qué es eso de un musical? Sí, un musical que es a la vez un melodrama, protagonizado por una emigrante checa (interpretada por la deliciosa ex-líder de los Sugarcubes) que pierde la vista.

Rasgos suecos

A Von Trier es difícil hacerle la competencia, pero un par de colegas de un país vecino, Suecia, intentarán arrebatársele la Palma de Oro: Roy Andersson, que no dirige desde hace 25 años, con *Sanger Fran Andra Vaningen* y, sobre todo, Liv Ullman con *Trollossa*, basada en un guión de su genial e incomparable ex-marido, Ingmar Bergman. Los franceses juegan en su campo, pero

Los latinos —que no los españoles— también tienen su hueco, aunque pequeño, en el festival: con *Estorvo*, el brasileño Ruy Guerra es el único hispanoamericano que compite

tienen que ir con mucho ojo a la hora de no marcarse un gol en su portería. Han encontrado al austríaco Michael Haneke, que ha dejado de jugar con psicópatas —recuerden *Funny Games*— para jugar con Juliette Binoche en *Code Inconnu*, su primer filme galo.

Piezas de época

No se han resistido, sin embargo, a fichar a dos de sus más prometedores cineastas, que se atre-

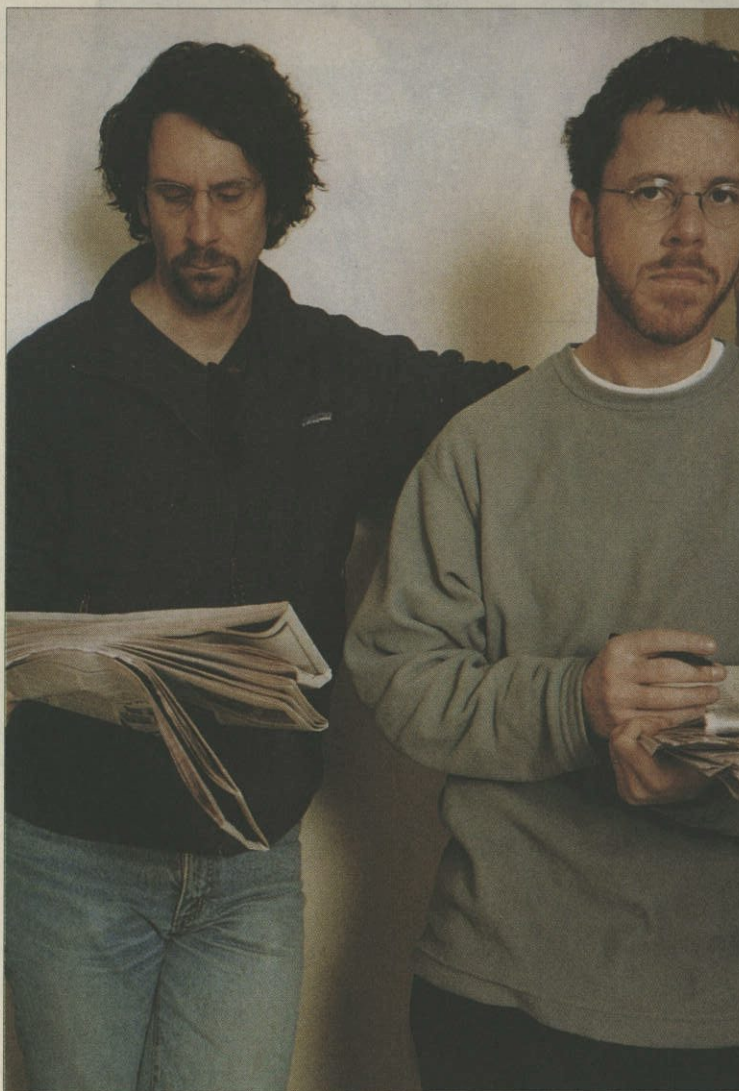
ven, por primera vez, con dos largas piezas de época: son Olivier Assayas (ex crítico de "Cahiers du Cinéma" y autor de, entre otras, *Irma Vep* y *Finale de agosto, principios de septiembre*) de *Les Destinées Sentimentales* y Arnaud Desplechin (que hace tres años se paseó por la Croisette con *Comment je me suis disputé... ma vie sexuelle*) de "Esther Kahn". Se apunta al carro un nombre desconocido, por aquello de tener el

placer de descubrir a los jóvenes cachorros: Domik Moll Harry ha merecido tal honor por haber dirigido *Un ami qui vous veut du bien*.

Los latinos —que no los españoles— también tienen su hueco, aunque pequeño, en Cannes: con *Estorvo*, el brasileño Ruy Guerra es el único hispanoamericano que compite en la sección oficial. Todos los latinos han quedado relegados a "Un certain regard", cuya selección incluye 22 películas: el chileno Miguel Littin (*Tierra de Fuego*), el cubano Juan Carlos Tabío (*Lista de espera*) y, por encima de todos, el mexicano Arturo Ripstein (*Así es la vida*), que presenta película en Cannes por tercer año consecutivo, no podrán regresar a sus respectivos países con la Palma de Oro en su maleta. No serán los únicos, porque Cannes no sólo es un festival que rinde culto al cine de autor. No hay que olvidar que la población de la Costa Azul se convierte, por un breve pero intenso período de tiempo, en el centro comercial del universo cinematográfico. De ahí que el Mercado del Filme aglutine a todos los compradores y vendedores que tengan 800 dólares para registrar su película en la Bolsa de celuloide que allí se organiza.

Talante democrático

Cannes pone sobre el tapete su talante democrático: cualquiera, por modesto que sea, puede poner a circular su producto cinematográfico en las autopistas de fotografías internacionales, al mismo tiempo que la última película de Brian De Palma, *Misión a Marte*, se exhibe, a lo grande y fuera de concurso, en una de las salas del Palais. Poco después, John Waters llegará a esa sala y la llenará de risas excéntricas con *Cecil B. Demented*, la película en la que un cineasta basura secuestra a una gran estrella, interpretada por Melanie Griffith, para convencerla de protagonizar su última obra. Y es que Cannes es una verdadera fábrica de sueños: no hace falta ir a Hollywood para convertirlos en realidad.



Joel y Ethan Coen son ya unos "clásicos" en la sección oficial de Cannes

Sergi SÁNCHEZ

LAS OTRAS SECCIONES

UNA CIERTA MIRADA

La sección "Un certain regard" es un clásico en el festival. Para muchos cineastas es más prestigioso estar incluido en ella que participar en la sección oficial. Este año la cierta mirada de Cannes se ha fijado en 22 películas de procedencia heterogénea, aunque hay un núcleo de películas latinas que hacen pensar en compensaciones por no haber sido seleccionadas para concurso. La actriz María de Medeiros presentará su ópera prima, *Capitanes de abril*, mientras que Miguel Littin (*Tierra de fuego*), Arturo Ripstein (*Así es la vida*), Juan Carlos Tabío (*Lista de espera*) y Andrucha Waddington (*Eu tu eles*) representarán a Chile, México, Cuba y Perú.

CORTOMETRAJES

Los cortos también tienen su especial competición en Cannes, que cada año presta una mayor atención a los cineastas incipientes. Sin embargo, ni siquiera en este apartado en el que participan 12 cintas hay representación española. De corte latino son únicamente los cortos *3 minutos*, de Ana Luiza

Fuera de la sección oficial, el certamen añade a su monumental programa un buen número de filmes que se inscriben en diversas secciones, como "Una cierta mirada" o una antológica sobre el cine de ciencia-ficción.

Azevedo y *Pinocchio*, de Enzo D'Alo. Entre otros, James Cunningham presenta *Infection*, Anthony Mullins el corto *Stop* y Yoo Chul Won compite con *Usan*.

SESIONES ESPECIALES

Además de los filmes de apertura y clausura del festival, que corren a cargo de Roland Joffé, con su superproducción *Vatel*, y de Denys Arcand, con *Stardom*, la muestra depara numerosas sorpresas, como los nuevos trabajos de Darren Aronofsky (*Requiem for a dream*), Ang Lee (*Hidden Dragon*) o John Waters (*Cecil B. Demented*). En total once filmes para la galería.

RETROSPECTIVA

Con un pie en el siglo XXI, Cannes se lucirá con una retrospectiva an-

tológica sobre el cine de ciencia-ficción titulada "El cine sueña el futuro". Un total de 32 filmes que incluyen las mejores películas del género desde *Viaje a la luna* (1902) de George Méliès hasta *Mars Attacks!* (1996) de Tim Burton, pasando por *La novia de Frankenstein* (1935) de John Whale, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1941) de Victor Fleming, *THX 1138* (1971) de George Lucas, *Blade Runner* (1983) de Ridley Scott.

HOMENAJES

Como no podía ser menos, Luis Buñuel tendrá su espacio particular en Cannes. Además de dedicarle una nueva sala, el festival rendirá tributo al cineasta español conmemorando los cien años de su nacimiento y proyectando una retrospectiva de su obra. También

hay lugar para recordar al cineasta francés recientemente fallecido Robert Bresson, autor de *Un condamné à mort s'est échappé*, con la que consiguió la Palma en 1962 al Mejor Director

SEMANA DE LA CRÍTICA

En 1999 se llevó el premio de la Crítica la aclamada *Flores de otro mundo*, de Iciar Bollain, y en esta edición podrá repetir otra producción española: *Krampack*, de



Cesc Gay, protagonizada por Fernando Ramallo. Aunque la presidencia de la sección por parte del periodista José María Riba parece más un obstáculo que un apoyo para que se lleve el premio. Competirá junto a otros seis largos en esta prestigiosa sección en la que Bertolucci será el invitado especial.

EL "COMPLEJO" ESPAÑOL

Una vez más, como ocurre con cierta frecuencia a la mayor parte de los países cinematográficamente "medianos", en el próximo Festival de Cannes no habrá película española "a concurso" en la sección oficial (aunque sí en alguna de las paraoficiales "Un certain regard" o "La Semaine de la Critique").

Si yo fuese autor de una película, consideraría algo más honroso ser seleccionado por cualquiera de estas secciones que por la oficial, pero en un cine cada vez más "de productores" como el nuestro, eso importa poco, aunque suela ser prelude de futura inclusión en el concurso y hasta de premio: si algo le gusta a un Festival más que "descubrir" un cineasta (aunque lleve hechas 20 películas y sea una celebridad en su tierra) es consagrarlo. Y como hemos decidido últimamente superar en "chauvinismo" a los franceses y vivir creyendo que el cine español es el mejor del

mundo (y bueno cuanto se hace), y Cannes suele empezar cuando está reciente el 2 de mayo, se produce un curioso fenómeno de indignación patriótica (del que no se libraban ni los pretendidos "izquierdistas", cuando los había), y no pretenden que salgamos a la calle gritando "abajo los gabachos" de milagro.

Desde mi punto de vista, nada "interesado", debiera quizá reflexionarse un poco en los motivos de que tal cosa suceda: si todavía subconscientemente, para convencer a alguien de que vea una película española, se recurre al argumento de que "no parece española" y en muchas regiones se pretende evitar a toda costa parecer español, y los modelos que se siguen son siempre extranjeros, no puede extrañar que las películas que actualmente se hacen en este país se parezcan en exceso a las francesas, italianas, suizas y hasta holandesas como para que llamen la atención. Y menos, desde luego, que las producidas en el Japón, Taiwán, Hong

Kong, China, Corea, la India o Irán, a ojos occidentales mucho menos "standardizadas" que casi todas las que se ruedan en Europa y en América. Si encima está de moda el cine oriental, no es fácil que una película española atraiga, por buena que sea, si no tiene algo "especial" que la distingue: ese algo puede o no ser su "españolidad" (que nada tiene que ver con la odiada "españolada"), y ese es el secreto de Almodóvar: que consigue hacer películas identificables como españolas (pasen en Madrid, en Andalucía o en Barcelona), pero modernas, que indican que algo ha cambiado y sigue cambiando en este país.

Eso, con independencia de que hayan sabido reconocer los seleccionadores una película verdaderamente estupenda: que yo sepa, hay por lo menos una... pero ignoro si la han visto.

Miguel MARÍAS



El cineasta Carlos Saura, considerado "hijo espiritual de Luis Buñuel", aprovechará el ciclo retrospectivo que el Festival de Cannes dedica al autor de *Un perro andaluz* para presentar el día 14 su próxima película (que empezará su rodaje en octubre), una ficción sobre el cineasta de Calanda en sus años de juventud junto a Dalí y García Lorca. Escrita al alimón con el experto Agustín Sánchez Vidal, Saura asegura que *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* es "un viaje a las fantasías y los sueños del director", un filme completamente ficticio pero lleno de interpretaciones. El cineasta aragonés anticipa a EL CULTURAL los secretos que desvelará el domingo en el 53 Festival de Cannes.

Tuvo que llegar un cineasta aragonés para rodar la obra definitiva sobre su paisano Goya. Y tuvo que ser Carlos Saura. *Goya en Burdeos* pasó sin pena ni gloria por las carteleras de las salas españolas –aunque eso es algo que a Saura no parece preocuparle en demasía–, pero la película se ha inmolidado como una de las grandes creaciones visuales de los últimos años. En estos días de celebraciones no podía faltar el homenaje cinematográfico a otro aragonés ilustre: el ya centenario Luis Buñuel, que está más vivo que nunca. Y también ha sido Carlos Saura. No sólo paisano, sino ferviente admirador, heredero espiritual y amigo personal de Buñuel, el director de *Los golfos* ha encontrado en Goya y Buñuel todas las similitudes que les convierten en animales sagrados de la tradición cultural española, pero también todas esas diferencias que les hacen excepcionales y tremendamente humanos.

"Goya y Buñuel son personajes muy similares en el sentido de que tenían un poder de evocación insólito y tremendo –afirma Saura–, capaz de construir mundos muy personales a partir de realidades concretas". En esa misma senda, como ha demostrado en sus últimas producciones, quiere continuar su aventura cinematográfica el director de *Tango*. Un deseo que no ha pasado inadvertido para el productor de Rioja Films, José

Antonio Romero, que junto al también productor Ferrán Llagostera concibió la idea original de realizar una creación ficticia sobre Luis Buñuel: "Lo que al principio era una idea muy vaga, adquirió un aspecto muy sólido cuando me encontré con que Agustín Sánchez Vidal y Carlos Saura, máximos conocedores de la obra y personalidad de Buñuel, estaban dispuestos a llevar a buen puerto la película".

Una película libre

En el café Gijón, Saura y Sánchez Vidal han ido desarrollando en los últimos meses el guión de *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*. "Agustín es un hombre que sabe demasiado. Ha sido un vicio trabajar con él. De cualquier comentario sacaba un discurso intelectual", explica Saura. "Sería absurdo hacer una biografía o filmografía –continúa–. Por eso hemos escrito una película muy libre, en la que convertimos a Buñuel en un personaje de nuestro tiempo que imagina una película sobre su juventud en Toledo. Nos metemos en su cabeza y recorremos los caminos de su imaginación, donde vive una aventura extraordinaria junto a Dalí y Lorca en el submundo de Toledo, en busca de la mesa del Rey Salomón". Es el cine dentro del cine, donde el espectador se encontrará con un mundo de prodigios, misterios, ensoñaciones y cajas chinas que se enredan

en los incesantes sueños de ambos directores aragoneses.

"En la mesa de Salomón (una especie de espejo hecho de un material desconocido) –continúa el cineasta–, los protagonistas encontrarán el reflejo de sus pensamientos, todo lo que quieran ver, el pasado, el presente y el futuro". Es un símbolo que va más allá del aleph borgiano y que replantea de nuevo en el cine de Saura los problemas de identidad y el solapamiento de distintas dimensiones temporales en una misma realidad. "Del cine de Buñuel siempre me fascinó la mirada de desdoblamiento, los juegos con el tiempo y los planos existenciales, y eso es algo que ha influido decisivamente en mi cine", explica Saura. Los americanos quisieron ver en esta mirada buñuelesca (que alcanzó la perfección en sus películas francesas y españolas de madurez) ciertas resonancias a *Vértigo* de Hitchcock, pero el autor de *Flamenco* aclara que estaba mucho más relacionado con la literatura clásica española, en concreto con la escritora del siglo XVII María de Zayas y Sotomayor. "También rindo un homenaje a esta escritora convirtiéndola en personaje", anuncia Carlos Saura.

Curado ya de espantos, el realizador reconoce que corre un gran riesgo llevando personajes reales a la pantalla: "Siempre puede venir alguien diciendo que Dalí o Buñuel o Lorca no eran así como

yo los retrato: pero la gran ventaja de este invento es que trabajo en dos espacios distintos. En uno, los actores imitan lo que pudieron ser los personajes reales; en el otro, esos actores acaban por integrarse en los personajes que interpretan. Esto me permite un juego de identidades fabuloso". La cuestión de fondo es la que se planteó Buñuel durante toda su vida, y que encauzó violentamente a través del surrealismo: ¿Quiénes somos? ¿Nosotros o nuestros sueños? Pero Carlos Saura no quiere hablar de surrealismo ("un término muy gastado", comenta) ni de las pretendidas aclaraciones metafísicas de su próxima película. Le interesa dejar bien claro que va a hacer "algo que nunca había hecho: una película de aventuras".

En el camino de esa aventura –que para Saura dará comienzo en octubre, durante los inicios del rodaje–, el director de *Cría Cuervos* pretende rendir homenaje a su amigo y compañero de fatigas, convirtiéndolo en mito, y qué mejor forma de hacerlo que "viajando a través de su proceso de creación, por los rincones de su mente donde iba imaginando las películas para, de esa forma, desvelar la verdadera identidad de tan genial artista". Pero, ¿cómo era Luis Buñuel? ¿Alguien lo sabe? Saura confiesa que le cuesta mucho hablar de él, "porque con tanta celebración parece que todo el mundo se apun-

CARLOS SAURA PRESENTA SU PROYECTO DE BUÑUEL EN DOS ARAGONESES EN

ta al carro tratando de aportar las claves definitivas sobre su forma de ser", sin embargo su concepto sobre la personalidad buñuellesca es muy claro: "Creo que había una gran coherencia entre el personaje y su obra. Yo le conocí cuando él ya tenía sesenta años y a partir de ahí tuve una relación de amistad muy continuada con él, pero me imagino que a lo largo de su vida cambió mucho. Nunca le vi hacer un acto de surrealismo, porque el surrealismo estaba en su conversación, no en su comportamiento. Era un hombre absolutamente respetuoso".

Personaje de ficción

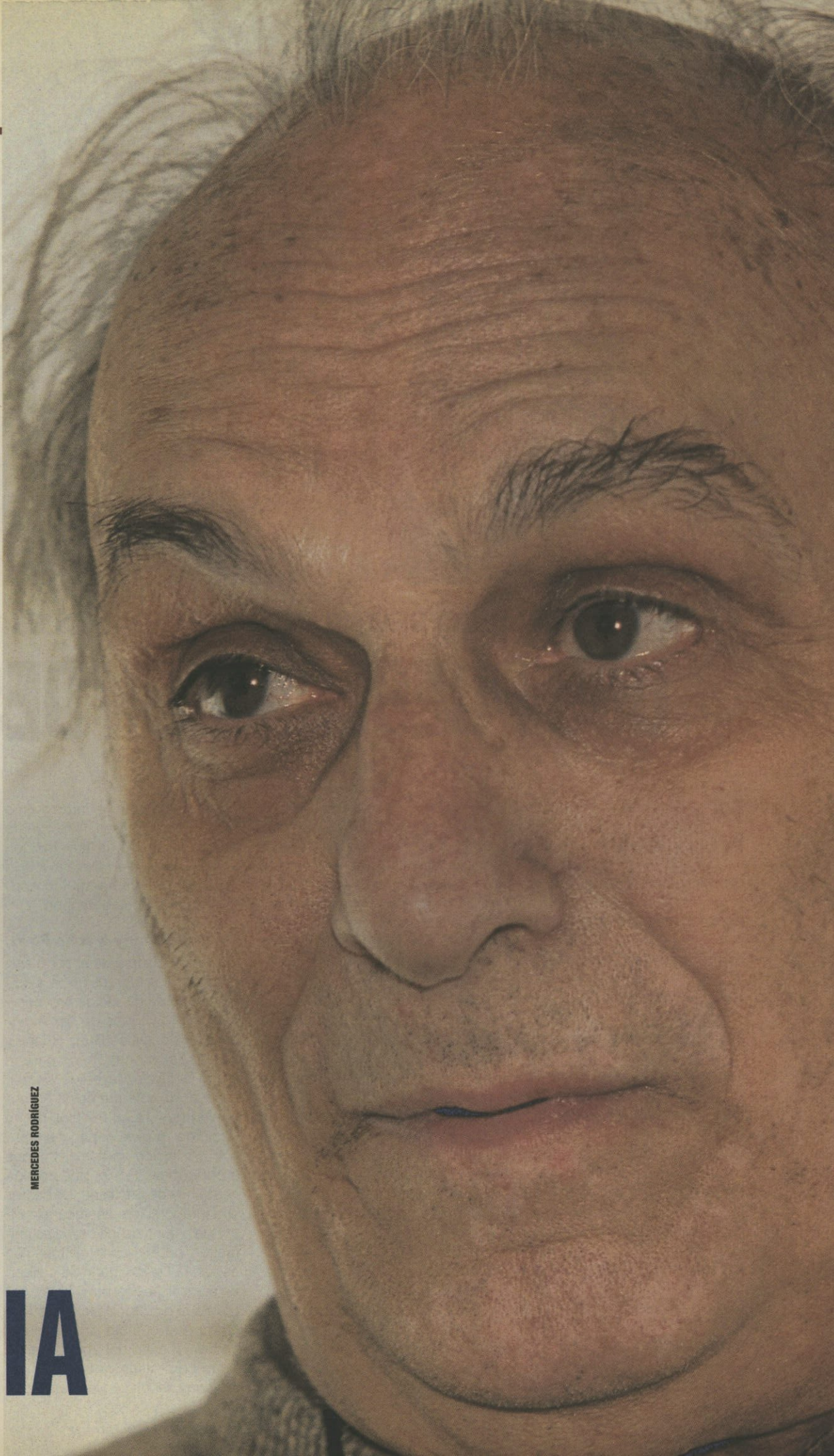
Desde el respeto quiere Carlos Saura ofrecer un retrato del autor de *Belle de Jour*. "Estoy seguro de que a él le hubiera gustado verse como un personaje de ficción. Ya puedo ver su sonrisa", afirma Saura. La película costará 600 millones de pesetas, dentro del marco de coproducción con Francia y Portugal, y se rodará en Toledo, en estudios y en la estación de Atocha de Madrid. "El asunto del reparto todavía no está resuelto, porque tenemos varias posibilidades. Creo que ni siquiera en Cannes lo tendremos muy claro", afirma el director de Rioja Films. "De lo que no hay duda—continúa— es que la mejor elección ha sido el director. Si tenemos en cuenta que Buñuel exigía en sus contratos que sólo Carlos Saura debía continuar sus películas en caso de que él no pudiera terminarlas, podemos hacernos una idea de la confianza que tenía en él y de la importancia de esta película. Estoy seguro de que será el filme español más importante del próximo año". Si los tiempos estimados se cumplen, estará lista para estenarse en la siguiente edición de Cannes. Con permiso de Gilles Jacob, por supuesto.

Carlos REVIRIEGO

MERCEDES RODRIGUEZ

CANNES

FRANCIA





Hongos, del español Ramón Salazar, es una de las favoritas del certamen



Entre Nós, de Margarita Cardoso (arriba), es una de las películas portuguesas que, al igual que *Rio Vermelho*, de Raquel Freire (abajo), concursan en el Festival de cine de Badajoz



EL FESTIVAL IBÉRICO REÚNE CORTOS ESPAÑOLES Y PORTUGUESES DOS PUEBLOS Y UN DESTINO

Entre España y Portugal, Badajoz se ha convertido en los últimos años en principal lugar de encuentro entre ambas cinematografías. Siete cortos portugueses y veintiuno españoles compiten, desde el próximo lunes 15 y hasta el 21 de mayo, por el máximo galardón del Festival Ibérico de Cine. Y fuera de concurso un interesante ciclo: el certamen ha rescatado los cortos de directores como John Ford o Sam Peckinpah.

Buena muestra de la cosecha de los cortos portugueses del último año se puede ver en la sexta edición del Festival Ibérico de Cine de Badajoz. Una cosecha escasa, si la comparamos con la de nuestro país. Seguramente por eso el número de películas españolas en este certamen es bastante superior al de las lusas: veintiuna frente a siete. Lo que no significa, en absoluto, desinterés por parte del país vecino. Al contrario, el Festival de Badajoz ha logrado afianzar la relación entre la cinematografía de ambos lados de la frontera.

Siete cafés por semana, de Juana Macías, o *Los Girasoles*, de los hermanos Lagares, ganadores de la última edición de los premios Goya, se enfrentan a filmes portugueses como *Entre Nós*, de Margarita Cardoso, o *A suspeita*, de José Miguel Ribeiro, también premiados en diversos certámenes lusos. "La selección portuguesa de este año es muy interesante. Son siete cortometrajes de una calidad excepcional", asegura el director del Festival, Alejandro Pachón, cuyo objetivo sigue sien-

do el de fomentar el intercambio entre los dos países. "Me consta que en el terreno de la animación —un género que empieza a cobrar importancia— ya ha habido contactos serios", dice Pachón.

De Bugs Bunny a John Ford

Y es precisamente el corto animado uno de los ejes de esta edición. Uno de los ciclos proyectará las obras cortas de Tex Avery, creador del mítico Bugs Bunny y trabajador durante años para la Metro Goldwyn Mayer y la Warner. A pesar de este merecido homenaje al género, el Festival no ha decidido todavía separar animación de ficción en dos secciones a concurso. "Por supuesto que nos lo hemos planteado. De hecho, si el jurado quiere destacar el mérito de alguna de las películas animadas, podría haber una mención especial. Desde luego, la calidad de estos filmes es intachable", comenta el director de la muestra.

Aunque el ciclo principal del Festival Ibérico del 2000 toca un tema bien distinto: *Grandes directores, pequeñas películas* reúne

cinco cortometrajes de cinco grandes directores de la historia del cine. *La revelación del año* (1962), de John Ford (interpretado por John Wayne), *The Losers* (1962), de Sam Peckinpah, *Desert Flight*, de Budd Boetticher, *400 Independent NW*, de Samuel Fuller o *El viejo* (1960), de André de Toth y con guión de Peckinpah, son las películas, nunca exhibidas en España, que el Festival ha rescatado para mostrarlas al público de Badajoz. "Nos encantaría seguir con este ciclo el año que viene —cuenta Pachón—, aunque somos conscientes de la dificultad que entraña conseguir estas cintas. Vamos a ver cómo reaccionan los espectadores y, si todo va bien, le daremos continuidad. Desde luego este es el tipo de información que nos gusta ofrecer". Y para cerrar un festival que gana adeptos año tras año, los espectadores insomnes podrán disfrutar de un maratón ininterrumpido de cortos y largos musicales, durante la noche del viernes 19 al sábado 20.

Paula ACHIAGA

VLADIMIR ASHKENAZY ACTÚA EL MARTES EN MADRID

El próximo martes, Vladimir Ashkenazy vuelve a España, en esta ocasión como pianista, para actuar dentro del Ciclo de Grandes Intérpretes organizado por Scherzo en el Auditorio Nacional de Madrid. Previamente a esta visita, el que fue ganador *malgré lui* del Concurso Chaikovski de Moscú ha hablado con EL CULTURAL sobre algunos aspectos de su actividad, como su titularidad de la Filarmónica Checa o el papel de los concursos en la vida musical.

EL PIANISTA REBELDE

MARÍA JOSÉ RASERO

MÚSICA

Entrevista con Vladimir Ashkenazy **61-63**
Baile de gerentes y directores **64** Mozart
en La Coruña **65** La hora de Clara
Wieck **66** Wotan en el Real **67** Discos **68**

VLADIMIR ASHKENAZY

Ashkenazy es la imagen andante del artista estresado. Tenso, distante, con un gesto entre frío y hosco, va cambiando su semblante conforme la maraña de preguntas camina hacia aquellos vericuetos que le apasionan. Su actual momento es muy especial. Acaba de hacerse con la titularidad de la Filarmónica Checa, un conjunto de resonancias legendarias que transita por épocas difíciles, tras haber cambiado tres veces de titular después del fallecimiento del mítico Václav Neumann, quien fuera su mentor durante décadas. Algunas fuentes señalan que el respeto de la orquesta hacia el propio Ashkenazy ha sido más bien resultado de la necesidad de contar con alguien de renombre internacional después del fiasco de Gerd Albrecht, que del entusiasmo que ha generado su nombramiento.

Frente a esto, Ashkenazy pide tiempo para hacerse con las riendas mientras mantiene sus celebrados recitales, en uno de esos contados casos (junto a Barenboim, Rostropovich o Pletnev) que han logrado alternar ambos trabajos con similar fortuna.

—Usted acaba de hacerse cargo de una orques-

ta legendaria que ha vivido a la muerte del que fuera su titular, Vaclav Neumann, en un estado de convulsión permanente. ¿Cuál es su diagnóstico?

—No me gusta describir a las orquestas, no me parece que tenga ningún interés, porque cualquier cosa que digas puede herir susceptibilidades. Lo único oportuno es señalar el gran nivel de esta formación y decir que me siento muy feliz de ser su titular.

Respetar la tradición

—Sin embargo, no negará que durante la etapa de su predecesor, Gerd Albrecht, la orquesta vivió una época tormentosa porque éste no supo adaptarse a una tradición de la que el conjunto se muestra muy orgulloso. ¿Cómo se conjuga la forma de plantear la música en una orquesta con los nuevos criterios del director?

—Hacer música va más allá de superar pasajes difíciles y de actitudes colaboradoras o disconformes. Descubrir lo que hay detrás de unos pentagramas y hacerlo llegar al público siempre es difícil. Claro que una orquesta como la Filarmónica Checa tiene una tradición y que hay que conjugarla con

la visión del director que se pone al frente, que en este caso soy yo. Pero cuando un colectivo interpreta una obra no deja de necesitar un pacto de comprensión y de precisión hasta llegar a una visión conjunta.

—Se supone que la aspiración de un intérprete es la perfección.

—Y ¿qué es la perfección? Nada ni nadie es perfecto. Cada cual tiene sus propias ideas del sonido. Todos los espectadores la tienen y, obviamente, también cada miembro de la orquesta. Así que el trabajo del maestro es como el de un demiurgo que aspira a llegar a un equilibrio. A veces se da y otras veces falla. En ocasiones el problema es de la batuta y en otras parte de la orquesta. A lo largo de una interpretación nadie sabe exactamente qué y cómo va a pasar. De ahí la tensión que implica. En teoría, cuanto más en-

sayada esté una obra, más posibilidades hay de que no surjan problemas. Pero nunca se sabe.

La magia del momento

—Pero, con todos los años que lleva conviviendo con la música, tanto desde el piano como desde la dirección, ya habrá encontrado el secreto para que un concierto funcione.

—No hay una única manera y, si la hay, yo la desconozco. Basta con pensar en la cantidad de elementos imprescindibles para que una obra salga adelante. A veces, hasta detalles estúpidos como un traslado en autobús o la potencia del aire acondicionado pueden ser determinantes. En ocasiones te encuentras en el público una actitud positiva o negativa sin saber por qué. Todo ello hace que el resultado sea incierto. En realidad, por eso hablamos de magia, de ese momento excepcional, único, que llega cuando llega.

—Sinceramente, ¿cree que el público, en general, está capacitado para percibir lo que los grandes compositores han legado?

—Soy muy escéptico ante lo que el público puede captar o no. Yo creo que la mayoría del público no sabe... aunque algunos sí.

“Sobrevivir hoy en Rusia es poco menos que imposible. La vida musical ha sufrido un auténtico colapso.

Pero siempre habrá gente que luche por ella. Va en nuestra alma”

MARÍA JOSÉ HASERO



Desgraciadamente, un número muy considerable de las personas que asisten a un concierto —lo mismo que en el resto de la actividad social— se deja llevar por lo que le dicen. Muy poca gente usa sus facultades en la vida y desconozco la razón. Viven a impulsos de trivialidades y por un instintivo afán de supervivencia, sin apenas profundizar. En el campo de la música lo vemos a diario con el pop. Es algo fácil que gran parte de la gente califica de maravilloso cuando simplemente es basura. Pero todo es resultado de la frivolidad con la que se nos educa.

—Usted vivió una de las épocas más brillantes de la historia de la interpretación, a la par que padecía muy directamente las exigencias del régimen soviético.

—Que conste que la pujanza de la música no era algo inventado, porque ya existía una sensibilidad previa. Bueno... ya se sabe cómo es esto. Las autoridades comunistas sostenían el arte como un vehículo propagandista, en una especie de demostración del alto nivel al que habían conducido a su pueblo. La cultura servía de pretexto, como una exhibición de algo que era falso porque la realidad era que el país estaba aislado y la gente llevaba una vida miserable. Como la música es abstracta, no planteaba problemas ideológicos y tenía una gran proyección exterior. A nosotros nos servía como tabla de salvación porque nos apoyábamos en ella para vivir. Era el hueco que te daba la opción de sentirte libre. No se puede ser comunista en las notas. En mi caso, era mi único y mayor estímulo.

Situación preocupante

—De aquellos polvos, a estos lodos. La situación actual es preocupante, hasta el punto de que se ha dado la voz de alarma: Rusia se está quedando sin músicos.

—No hay dinero. Como el nivel general es pobre, sobrevivir actualmente en Rusia resulta poco menos que imposible. La gente tiene miedo y sólo se oyen las voces de los fanáticos. Los intérpretes, lo mismo que el resto, en cuanto pueden, se escapan del caos. La vida musical ha sufrido un auténtico colapso. Muy pocas instituciones han logrado mante-

ner el nivel, con lo que su futuro es impredecible. Pero siempre habrá gente que, sacrificando lo que haga falta, luche por la música. Va en el alma rusa. Aunque sean pocos, lograrán mantener encendida la llama.

—Usted sufrió por tener que presentarse al Concurso Chaikovski sin desearlo, a instancias de las autoridades de la Unión Soviética. No le ha debido quedar muy buena impresión de los concursos.

—Creo que hay grandes talentos a quienes los concursos pueden ayudar. Lo que pasa es que ahora hay tantos que apenas tienen trascendencia. Queda todo en un apartado local. Por otro lado, están saliendo muchos artistas importantes que no los han necesitado. Pero, aunque no sean esenciales, siempre pueden ayudar.

—Los concursos fomentan la competitividad. ¿Cómo se vivía esto dentro del conservatorio de Moscú? Después de todo, la mayoría acababa batallando en estos certámenes a mayor gloria del régimen.

—No había esa sensación de competitividad. Era más bien un encuentro entre colegas. Todos procurábamos ayudarnos para

Vladimir Ashkenazy comenzó su larga carrera como pianista. Tras estudiar en la Escuela Central de Música y en el Conservatorio de Moscú, en 1955 ganó el Concurso Chopin de Varsovia, en 1956 el Concurso Reina Elisabeth de Bruselas y en 1962 el Concurso Chaikovski de Moscú. Después de actuar en los principales centros musicales del mundo, a partir de los años 70 se dedicó progresivamente a la dirección de orquesta, habiendo sido principal director invitado de la Philharmonia Orchestra y de la Orquesta de Cleveland y titular de la Royal Philharmonic y la Sinfónica Alemana de Berlín. Recientemente ha asumido la titularidad de la Filarmónica Checa.

“A veces, la gente se divierte exclusivamente por trivialidades y superficialidades. Ante esto y para salvarnos está la cultura. Quien la desprecie muestra una actitud similar a los animales”

desarrollarnos como personas y tocar mejor. En general, convivíamos amigablemente. Siempre hay gente estúpida que pone énfasis en lo que no debe, pero más bien era una excepción. Claro, luego los requerimientos oficiales iban por otros derroteros y no aceptaban tu opinión. A mí me presionaron de todas las maneras para que fuera al Chaikovski. Y tuve que ir.

—Usted es uno de los contados directores de orquesta importantes que nunca han dirigido ópera.

—No estoy especialmente interesado en la ópera. Me parece muy complicado que las cosas salgan bien. Por ejemplo, si odias la producción, ¿cómo puedes interesarte en su música? Tampoco me parece nada fácil trabajar con artistas que tienen mentalidad de *prima donna*. Son demasiados problemas los que pueden llegar y, en el fondo, yo tengo la sensación de que la música no es la prioridad en este tipo de espectáculos. Prefiero hacer conciertos. Con eso no digo que no la llegue a hacer nunca. A lo mejor, si hay una producción adecuada o en versión de concierto, es posible que me plantee hacerla.

—Una de las cosas que parece llevar peor es la necesidad de dar entrevistas, quizá porque no es muy partidario de desnudar el alma.

—Es que estoy un poco cansado. Pero siempre procuro aceptarlas. Creo que es importante comunicar al lector que hacemos algo esencial para el progreso de la vida. La cultura es lo más profundo del alma. Y nosotros hacemos cultura. A veces, la gente se divierte exclusivamente por trivialidades y superficialidades. Ante esto y para salvarnos está la cultura. Quien la desprecie muestra una actitud similar a los animales.

—¿Nota un comportamiento diferente por parte de las nuevas generaciones hacia la música?

—El hombre siempre es igual. La gente joven no es particularmente diferente, aunque la educación haya podido evolucionar. Quizá, ahora, el mundo es más peque-

ño y todo camina más rápido. Nunca se ha vivido un progreso tan espectacular como el actual. Pero se corre el riesgo del estímulo fácil, inmediato. Eso es superficial y, como tal, puede llegar a ser muy destructivo. La técnica facilita el aprendizaje rápido. Como en un coche, creo que la velocidad siempre es peligrosa, porque te impide apreciar el paisaje.

Mirando hacia atrás

—Usted, que graba muchos discos, ¿no cree que al intérprete actual se le exige un marketing más próximo al mundo comercial? ¿cómo ve el futuro del disco ante la pujanza de internet?

—Yo encuentro varios problemas en todo esto, con un futuro poco halagüeño. Por una parte, no se puede trasladar a la música culta el espíritu del pop. Si lo basas todo en la inmediatez comercial acabas trivializando aquellas creaciones que no están pensadas para eso. Por otro lado, si el pop acaba siendo engullido por internet, no sé de dónde van a salir los presupuestos para mantener la música no comercial. Todo el mundo sabe que, dentro de una discográfica, el apartado destinado a la música culta es muy pequeño y genera poco dinero. Si la música comercial se hunde, ¿qué pasará con la nuestra? Nadie lo sabe. Los ejecutivos están en la oscuridad. En mi discográfica están muy preocupados porque todo va tan rápido que se les escapa de las manos. No saben muy bien a qué carta quedarse.

—Hablando de sus discos, ¿qué valor les da?

—Me gustaría saber que he contribuido, aunque sea mínimamente, a la difusión de un repertorio importante. Esa sería mi mayor satisfacción. Son cosas que hay que hacer, pero que una vez hechas no me preocupan especialmente. De hecho, después de grabados no los vuelvo a escuchar. No estoy especialmente interesado en mirar hacia atrás.

Luis G. IBERNI

Francisco Belbel, Llorenç Caballero, Javier Casal, Joan Oller, Germán Ormazábal, Oriol Ponsa, Juan Carlos Ramírez, Carlos Rubio o Sara Tarrés, entre los gerentes; Odón Alonso, Max Bragado Darman, Alexander Rahbari, Miguel Groba, entre los directores, son sólo algunos de los nombres de una revolución que no ha hecho sino comenzar.

El inquietante baile que se está produciendo en el seno de las 24 orquestas profesionales –unos 17.000 millones a administrar– que existen en España se avivará las próximas semanas. El controvertido gerente Enrique Rojas (quien aspira a la dirección del nuevo auditorio de Tenerife); el impulsivo director Klaus Weise (al que no se renovará su contrato en la Sinfónica de Sevilla); el imperativo Xosé Denis (que ya ha anunciado su salida de la Filharmonia de Galicia); el incombustible Enrique García Asensio (muy cuestionado por determinados sectores de la Sinfónica de la RTVE, que incluso habrían remitido un escrito al director general del Ente pidiendo su cese); el comedido Helmuth Rilling (atacado inmisericordemente por algunos sectores gallegos) o el frenético Salvador Brotons (en Mallorca andan ya buscándole el relevo) son algunos nombres que, según todos los indicios, pronto podrían saltar de sus movedizos y muy bien remunerados puestos.

Entre los personajes en liza para ocupar tanta codiciada vacante, figuran los de David Martí (pendiente de que el Ministerio le acepte la compatibilidad de la JONDE con su trabajo en la discográfica Ensayo); Francisco Lorenzo, quien, quemado de intervencionismos discutibles en el Palau de Valencia, busca cobijo por tierras gallegas. Junto a él suenan como sustitutos en la Sinfónica de Galicia Cristina Vázquez y Justo Romero (defenestrado del Palau valenciano hace un año). Manuel Galduf, tras su marcha del Palau, sigue buscando orquesta tras haber estado a punto de suceder a Odón Alonso en el podio de Málaga, que finalmente fue tomado por el iraní-viénés Alexander Rahbari, quien se había quedado con la miel en los labios de la RTVE, tras ser desbancando en el ultimísimo momento (sólo le faltaba firmar) del

BAILE DE GERENTES Y DIRECTORES

Movida o, más bien, casi un terremoto en las orquestas españolas. Gerentes y directores cesan o cambian de residencia en busca de destinos más cómodos, menos conflictivos, huyendo de situaciones ya agotadas o “hartos de políticos que quieren entrometer sus impertinentes narices en la gestión profesional”, como confiesa un hastiado ex gerente de una conocida orquesta.

podio del Teatro Monumental por una politizada orden ministerial que imponía a García Asensio al frente de los televisivos y muy sorprendidos músicos.

Otros puestos han sido ya cubiertos. Como el de la Sinfónica de Baleares, a cuya gerencia accedió Carlos Rubio tras desestimarse las pretensiones económicas negociadas con Abili Fort –se habla de once millones–, quien conserva así su puesto en la orquesta de Barcelona. Ramón Almazán, compañero de Beneyto, puso por fin su nombre en la nómina del Palau valenciano, al asumir tanto la gestión de la Orquesta de Valencia como la subdirección del Palau. Un tanto inusitado resulta el inesperado retorno del valenciano José Vicente Cervera a la dirección técnica de la ONE, que parece obedecer a una diabólica revancha del

anterior secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, hacia su exdirector general Tomás Marco, quien al poco de llegar al INAEM había cesado de manera fulminante al valenciano.

Tampoco la crisis malagueña (tras la muerte de Benjamín Esparza) se solventó debidamente en el capítulo gerencial. Se colocó con carácter interino a una persona neófito en cuestiones musicales: el gestor Juan Carlos Ramírez, que aún sigue ocupando el puesto a pesar de su manifiesto desconocimiento de la idiosincrasia orquestal.

Sorprendente es el caso de Joan Oller en Castilla y León, que tras haber pasado por las orquestas de Sabadell y Pamplona ha sido contratado con el mayor sueldo que gerente alguno haya tenido en España nunca, nada menos que

quince millones de pesetas, como si viniera de la Sinfónica de Londres. Nada más llegar, ha decidido no renovar el contrato a Max Bragado, titular desde 1991, en los próximos dos años. Y es que las cosas estaban muy quemadas en Valladolid y se ha optado por solución salomónica. Ni uno, ni otro: los dos a la calle.

Mientras, hay otros gerentes y directores que parecen inamovibles. Desde la entregada labor de Inmaculada Quintanal en Asturias, a la férrea y cada día más discutida gestión de Francisco Senra en la Sinfónica de Sevilla. El generalizado descontento de los profesores sevillanos con la gestión de Senra es solamente comparable al que, en corrillos privados, revelan los músicos de la Orquesta de Córdoba cuando se refieren a su gerente, Alfonso Osuna.

Inamovibles parecen también Leo Brouwer en la Orquesta de Córdoba; Gómez Martínez en Valencia; Josep Pons en Granada; Frühbeck en la ONE; Maximiano Valdés en Oviedo o Adrian Leaper en Las Palmas. Muchos se preguntan cómo quedará el fecundo doblete galaico-tinerfeño de Víctor Pablo cuando su hasta ahora inseparable Enrique Rojas haya asentado de nuevo su trono en Tenerife.

No andan mejor las cosas en Las Palmas, donde, desde la salida del buenazo de Juan Márquez, la gestión de la orquesta no parece tomar nombres propios. Gonzalo Angulo ha estado a punto de mandar a la calle al desaprovechado Manuel Benítez, que hacía un poco de chico para todo en la Filarmónica de Las Palmas. El futuro también es incierto para Carmen Kemper, una discreta y eficaz profesional que continúa al frente de la Sinfónica de Tenerife. García Navarro –que, en principio, concluye su contrato en el Real en dos años– se ha asegurado un futuro a medio plazo como titular de la Sinfónica de Madrid, aunque nunca quita sus ojos de su Valencia natal: mejor a la nueva y millonaria ópera de Helga Schmidt que a la sucesión de Gómez Martínez, puesto al que el maestro volvería de la mano de su amiga Rita Barberá.

Mucho movimiento, y es que los millones que cobran algunos gerentes y directores levantan muchas envidias. **BECKMESSER.COM**

III FESTIVAL MOZART DE LA CORUÑA

LA CONSOLIDACIÓN

Estamos en las puertas del III Festival Mozart de La Coruña, ciudad que tomó el testigo de Madrid cuando las instituciones que patrocinaban, en mayor o menor medida, la muestra capitalina –INAEM, Fundación Caja de Madrid, Ayuntamiento, Comunidad– se llamaron andana. Es de alabar que con 200 millones de pesetas –si es verdad lo que se nos dice– se pueda montar una selección de actividades tan prieta y coherente y de interés musical cierto. Incluso con llamadas de auténtica altura.

La ópera, principal atracción

La ópera es desde el principio, como lo era ya en Madrid, la principal atracción. Se anuncian cuatro títulos, dos de Mozart, y dos de su entorno (en una apreciación elástica). *Le nozze di Figaro* (1 y 3 de junio) recreará la producción –discutible pero muy válida– de La Maestranza dirigida por J. L. Castro y tendrá en el foso a Jesús López Cobos, cada vez más afinado en la ópera dentro de nuestro país, en el que casi siempre ha dirigido conciertos. Su *Idomeneo* del pasado año tuvo calidad; como la tiene el reparto, donde a priori destacan la exquisita Susanna de Isabel Rey y la Condesa de Veronique Gens. Umberto Chiummo –que ya cantó en Sevilla–, Shimell y Groop completan las primeras partes.

Don Giovanni (17 y 19 de junio) tiene como protagonista a Michele Pertusi, un bajo-barítono lírico que

Este sábado la Sinfónica de Galicia y una solista de excepción, la pianista Maria João Pires, inauguran una nueva edición del Festival Mozart de La Coruña.

Un certamen que, tras un comienzo algo titubeante –y sin tener un escenario operístico en condiciones, algo ya resuelto–, se ha asentado y ofrece en este tercer año calidades propias de festivales de más campanillas y, sobre todo, de mayor presupuesto.

puede dar buen juego. Eva Mei y Patricia Schuman son las dos damas, Raúl Giménez un previsible buen Ottavio, Luperi un tonante Comendador y Carlos Chausson un intencionado Leporello. Víctor Pablo Pérez, que cada vez afina más sus aproximaciones a Wagner y a Mozart, estará en el foso en esta producción del Maggio Musicale Fiorentino firmada por Jonathan Miller –esperemos que con mayor acierto que en *El caballero de la rosa*–.

Il viaggio a Reims de Rossini (1 de julio) tiene en su extenso reparto algunos nombres de relieve

y de supuestas buenas prestaciones –Norberg-Schulz, Podles, Moreno, Blake, Pertusi, Palatchi, Rodríguez-Cusi...– y una batuta conocedora y musical –antes que precisa–, la de Alberto Zedda. Se trata de una nueva producción del propio festival que dirige escénicamente Lorenza Codignola.

Un *Fidelio* salzburgués

Fidelio de Beethoven (25 de junio) se brinda en versión concertante y es, sin duda y pese a ello, uno de los puntos fuertes de la edición; porque en el podio se sitúa el siem-

pre estimulante y original Guenadi Rojdestvenski, que cuenta con un reparto de nivel salzburgués, con Hildegard Behrens, ya

mayor, pero siempre gran y poderosa artista, Johan Botha, Monte Pederson y Kurt Rydl en los principales papeles.

Entre los conciertos con orquesta destacan los de Maria João Pires con Krivine (*Cuarto* de Beethoven) –con recital subsiguiente de la propia pianista portuguesa–; Zacharias –con su esposa Marie Luise Hinrichs– como solista y director (Haydn, Mozart, Beethoven); Rilling con su Real Filharmonia y el Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana –*Las estaciones* de Haydn–; Les Musiciens du Louvre, con la estrella ascendente de Minkowski; Leonhardt, dirigiendo –a su modo seco y austero– la Orquesta del Siglo de las Luces (Mozart)...

Es buena idea que el grupo de cámara de la Sinfónica de Galicia –que es la agrupación estable del festival– se foguee por su cuenta, como va a hacer con Casas, Spadano o Biondi. Excelente es asimismo la breve selección de música de cámara, que incluye a cuartetos tan acreditados como el Hagen (Mozart, Beethoven, Schubert), Borodin (*Siete palabras* de Haydn) o Mosaïques (Mozart, Boccherini).

El certamen transcurrirá hasta el 1 de julio, aunque concentra el mayor número de actos durante los fines de semana.

Arturo REVERTER



Escena final de *Las bodas de Figaro*, en la producción sevillana que podrá verse en el Festival de La Coruña



Leonskaja tocará a Clara Schumann

GABRIELA BRANDENSTEIN

LA HORA DE CLARA SCHUMANN

Dentro de la permanente recuperación de repertorios olvidados a la que venimos asistiendo, uno de los capítulos más beneficiados ha sido el de las mujeres compositoras. La programación de sus obras y la grabación de gran parte de su música han echado por tierra muchos tópicos que se habían ido acumulando a lo largo de los años, y nos ha permitido descubrir partituras enormemente valiosas de autoras como Fanny Mendelssohn, Alma Mahler, Ethel Smythe y tantísimas otras.

Una de las personalidades más fascinantes del romanticismo alemán fue Clara Wieck. Nacida en Leipzig el 13 de septiembre de 1819 y muerta en Frankfurt el 20 de mayo de 1896, hija de Friedrich Wieck, un estricto profesor de música, y de la soprano Marianne Tromlitz, —alumna del anterior—, su padre había decidido antes ya de que naciera que se convertiría en una gran virtuosa. Clara se presentó en público a los nueve años, y con once dio su pri-

mer recital completo. Además de piano, realizó estudios de canto, violín, contrapunto, composición, etc., llegando a escribir sus primeras partituras. En 1830, Robert Schumann entró en contacto con los Wieck, y en 1837 solicitó la mano de Clara, que le fue denegada, aunque finalmente se casaron en 1840. Tras su matrimonio, la actividad creativa de Clara quedó prácticamente reducida al ámbito familiar, si bien fue siempre una ferviente defensora (y principal inspiración) de la música de su esposo y de la de su gran amigo Johannes Brahms. Su catálogo incluye una treintena de lieder, obras para piano y orquesta, cadencias para conciertos de Beethoven, etc.

La exquisita pianista rusa Elisabeth Leonskaja interpretará el *Concierto en la menor* de Clara Schumann mañana, jueves, en Valencia y el sábado en Madrid, con la Gewandhaus-Orchester de Leipzig dirigida por Herbert Blomstedt, completando el programa la *Sexta* de Bruckner.

ALREDEDOR DE MOZART

Con motivo de las representaciones de *Las bodas de Figaro*, de las que les informábamos la semana pasada, el Gran Teatro del Liceo ha previsto para el próximo martes un concierto lírico-sinfónico en torno a Mozart y algunos compositores de su tiempo. El programa, que estará a cargo de la orquesta titular del teatro dirigida por el solvente maestro alemán Matthias Bamert, permitirá oír páginas de Joseph Martin Kraus, Charles Bager, Vicente Martín y Soler, Antonio Salieri, así como del salzburgués.

Entre las piezas mozartianas, destaca por su novedad el aria de concierto *Al desio di chi t'adora*, escrita para la reposición de *Las bodas de Figaro* en el Burgtheater de Viena, en 1789, al negarse la soprano Adriana Ferrarese del Bene (la primera Fiordiligi) a interpretar el aria que Mozart había compuesto para la primera Susanna, Nancy Storace, *Deh vieni non tardar*.

Este rondó, de un gran virtuosismo, será ejecutado por la soprano francesa Véronique Gens, que está considerada una de las más

elegantes cantantes mozartianas de hoy. Ganadora del primer premio del Conservatorio de París, Véronique Gens se presentó en 1986 con Les Arts Florissants, bajo la dirección de William Christie, y muy pronto obtuvo una gran reputación en la música barroca, colaborando regularmente con Marc Minkowski, Philippe Herreweghe, René Jacobs o Christophe Rousset.

Jean-Claude Malgoire fue quien le ofreció sus primeros papeles mozartianos: Cherubino en *Las bodas de Figaro* y Vitellia en *La clemenza di Tito*, dos personajes diametralmente opuestos que demostraron la extraordinaria versatilidad de la artista. En 1994 abordó su primera Condesa de *Las bodas*, en

la Ópera de Lyon, con un enorme éxito, a la que siguió su elogiada Fiordiligi en *Così fan tutte* junto a René Jacobs, tanto en vídeo como en el estudio de grabación.

Véronique Gens interpretó el papel de Vitellia el pasado año en el Teatro Real, y muy pronto brindará su elegante Condesa de *Las bodas de Figaro* en el Festival Mozart de La Coruña.



STEPHANE DE BOURGIES

EL MAESTRO ZURDO

Paavo Berglund es uno de los directores de orquesta más reputados del panorama finlandés. Nacido en 1929, su presencia es habitual al frente de los principales conjuntos de Europa y los Estados Unidos, donde es invitado regular de la Filarmónica de Nueva York o la Orquesta de Cleveland. También ha sido principal director de la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa, de la Filarmónica de Helsinki y de la Orquesta de Cámara de Finlandia, así como de la Sinfónica de Bournemouth, y actualmente es titular de la Real Orquesta Danesa de Copenhague, habiendo contribuido enormemente con su labor a elevar la calidad y la disciplina de las orquestas de su país.

Este director, que acostumbra a llevar la batuta en la mano izquierda, está considerado una de las máximas autoridades en la obra de Jan Sibelius, cuyas sinfonías está llevando al disco por tercera vez, al frente de la Chamber Orchestra of Europe.

Con este magnífico conjunto, formado por algunos de los mejores instrumentistas jóvenes de la Comunidad Europea, nos visitará en los próximos días dentro del ciclo *El Mundo Sinfónico* de Promúsica. El miércoles 17 actuarán en el sevillano Teatro de la Maestranza, el jueves 18 en el Auditorio Nacional de Madrid y el viernes 19 en el Auditorio de Barcelona. En todos estos lugares interpretarán las sinfonías *Tercera* y *Cuarta* de Johannes Brahms.

LA FUERZA DEL SINO

Este viernes llegará al escenario del Teatro Real el segundo título verdiano de esta temporada. Se trata de *La forza del destino*, que inaugura el ciclo de obras de ambiente español del compositor, que seguirá en julio con *Ernani* y en próximas temporadas con *Don Carlo* e *Il trovatore*.

Bajo la eficaz batuta de Miguel Ángel Gómez Martínez, el extenso reparto está encabezado por el prometedor tenor italiano Salvatore Licitra, que recientemente ha cantado *Tosca* en la Scala con Riccardo Muti (y que sustituye al previamente anunciado Vladimir Galuzin), y la soprano alicantina Ana María Sánchez, que ya ha obtenido éxitos como Leonora en Barcelona y Hamburgo, y que regresa a Madrid tras su exitosa Crisótemis en la *Elektra* strausiana de la pasada temporada.

Junto a ellos actuarán la mezzo italiana Elisabetta Fiorillo (Preziosilla), el barítono ruso Valeri Alexeiev (que se alterna como Don Álvaro con el rumano Alexandru Agache), el bajo georgiano Paata Burchuladze (Padre Guardián) y el bajo-barítono aragonés Carlos Chausson (Fray Melitón).

La producción procede de la Ópera de Marsella, y fue vista ya en la Ciudad Condal.



Ana María Sánchez dará vida a Leonora

BOFILL

WOTAN EN EL REAL

Natural de Baltimore y alumno de dos legendarios cantantes, la soprano Rosa Ponselle y el bajo Nicola Moscona, James Morris fue el artista más joven que entró a formar parte del Metropolitan Opera de New York, donde se presentó en 1971. En 1975 abordó el papel titular de *Don Giovanni*, al que siguieron Escamillo, Felipe II, El Padre Guardián en *La forza del destino*, Raimondo en *Lucia di Lammermoor*, el Holandés (con el que debutó en la Scala de Milán, bajo la dirección de Riccardo Muti), Mefistófeles, los cuatro personajes diabólicos de *Los cuentos de Hoffmann*,

Scarpia, Procida en *I vespri siciliani*, Macbeth, Boris Godunov, Figaro y, sobre todo, Wotan. Ha encarnado al mítico dios wagneriano en San Francisco, Viena, Berlín, Múnich, Londres, así como en la célebre *Tetralogía* del Met realizada por Otto Schenk, llevándolo también al disco en dos ocasiones, con James Levine y Bernard Haitink.

Precisamente, acabará de volver a este personaje en un ciclo completo del *Anillo del nibelungo* en Nueva York —después de haber sido, en esta misma temporada, Yago en el Met, Don Giovanni en Chicago, Scarpia en San Diego y Wotan en Viena y Chicago—, cuando se presente el próximo martes dentro de la serie de conciertos líricos del Teatro Real, con un repertorio en el que este convincente bajo-barítono americano interpretará sus roles más emblemáticos. **Rafael BANÚS**

James Morris, caracterizado como Wotan en el Metropolitan

WINNIE KLUTZ

LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 10.** A las 14'00 en Radio Clásica, Tribuna Internacional de Jóvenes Compositores. Hoy se muestran Selga Mence de Letonia, Attila Bozay de Hungría y Jean-Marc Singier de Francia. A las 18'35 en Canal Clásico, gala de ganadores de concursos de canto. Voces jóvenes con la Sinfónica de RTVE bajo la batuta de Miguel A. Gómez Martínez.

■ **Jueves 11.** A las 19'30 en Radio Clásica, transmisión directa desde el Auditorio Nacional: el joven Brenno Ambrosini, un cuarteto en alza, el Prazak, y un programa con título: *Haydn y los grandes quintetos con piano*. A las 19'35 en Muzzik, empieza un ciclo de música y cine. Hoy, Bernard Hermann: terror en la bañera. A las 21'00 en Canal Clásico, monográfico Mauricio Kagel. El Schönberg Ensemble dirigido por Reinbert de Leeuw interpretan *Norden* del compositor argentino.

■ **Viernes 12.** A las 14'00 en Radio Clásica, participación española en la Tribuna de Compositores: suena *El color del cuarzo* de Zulema de la Cruz. A las 19'55 en Radio Clásica, transmisión en directo del concierto del Coro de RTVE, que celebra su 50 aniversario. Hay ensalada de directores: Mariano Alfonso y Lazlo Heltay, que son los de la casa, y Odón Alonso, Alberto Blancafort, Miguel Amantegui y Jordi Casas, que vienen invitados.

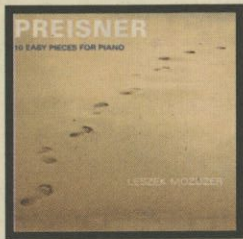
■ **Sábado 13.** A las 08'00 en La 2 de TVE, concierto de la última Semana de Música Religiosa de Cuenca: el Ricercar Consort dirigido por Philippe Pierlot con las *Cantatas BWV 32 y 182* de Juan Sebastián Bach. A las 12'00 en Radio Clásica, la *Sinfonía pirenaica* de Jesús Guridi interpretada el pasado mes de febrero por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. A las 19'00 en Radio Clásica: *El holandés errante* de Wagner, en directo desde el Covent Garden de Londres, con Bryn Terfel.

■ **Domingo 14.** A las 08'00 en La 2 de TVE, *Sinfonía Júpiter* de Mozart por Ros Marbá y la Sinfónica de RTVE. A las 16'55 en Radio Clásica, transmisión de *Las bodas de Figaro* desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

■ **Lunes 15.** A las 21'00 en Canal Clásico, *Novena sinfónica* de Beethoven por la Orquesta y Coro del Liceo dirigidos por Josep Pons.

■ **Martes 16.** A las 18'30 en Canal Clásico, Música en familia 1997, con el estreno de la obra *Las baquetas de Javier*, de Fernando Palacios. Dirige Sergiu Comissiona a la Orquesta de Radiotelevisión Española, con la participación de Javier Benet y el propio Palacios.

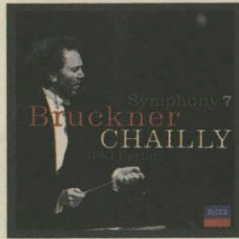
Álvaro GUIBERT



ZBIGNIEW PREISNER:
Diez piezas fáciles.
Leszek Mozdzer, piano.
EMI 5 56971 2 DDD

Zbigniew Preisner es el compositor de célebres películas, los colores de Kiesowski entre ellas, y es autor de una partitura de gran éxito: el *Requiem por un amigo* que dedicó a la memoria de ese cineasta. Dos años después del *Requiem* aparecen estas *Piezas fáciles para piano*, escritas expresamente para el pianista Mozdzer.

Dada sin cine, la música de cine suele revertir al hilo musical y esa es la limitación que sufre Preisner fuera de la pantalla. Crear música exenta, música sólo para oír, o al menos principalmente para oír, música que pueda ser gustada por los oídos como una experiencia completa, es una tarea difícil de lograr en la sociedad visual en la que vivimos. Juzgando por lo que se oye en este disco, Preisner, o renuncia a ese objetivo, o se queda corto en su persecución, porque lo que nos da es música amable, ligera de contenido, inofensiva, vagamente nostálgica que, más que a oír, invita a matar el rato. Preisner tiene suficiente peso musical para no ser Richard Clayderman, pero le falta ambición para alejarse mucho de él. *Diez piezas* es frase demasiado seria. Yo hubiera titulado el disco *Piano para ti*.
Á. GUIBERT



ANTON BRUCKNER:
Sinfonía nº 7. RSO
Berlín. Riccardo Chailly.
Decca 466 574-2 DDD

Esta versión de la conocida *Sinfonía nº 7 en mi mayor* de Bruckner fue grabada en Berlín en 1984; es decir, en la época en la que Riccardo Chailly estaba lejos de tener la madurez que hoy, sobre todo desde que empezó a trabajar como titular de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam en 1988, posee y demuestran sus más recientes grabaciones de obras del siglo XX –Shostakovich, Stravinski, Bartók–, de Mahler o del propio Bruckner. Pero había ya cosas de importancia e interés: orden en la exposición, sentido de la progresión, fraseo bellamente cincelado –aunque sin llegar a plasmar el misticismo y la amplitud de otros–, lirismo de buena ley –bien que sin la intensidad requerida–, aceptable equilibrio sonoro. Así, aunque no esteamos ante una interpretación de referencia, muy alejada de las grandes de la discografía, sí podemos saborear una lectura seria y contrastada, de líneas bien marcadas y sonoridades robustas. Recordemos que por esas mismas calendas de 1984 –junio– en las que tuvo lugar la grabación, Chailly y la orquesta berlinesa tocaron en el Real de Madrid la misma obra.
A. REVERTER



ROBERT SCHUMANN:
Concierto para piano.
Maria Joao Pires.
DG 463 179-2 DDD

El *Concierto op.54* y el *Quinteto op.44* se encuentran entre las obras más bellas e inspiradas de todo el romanticismo musical. En ambas partituras, dedicadas directa o indirectamente a su adorada Clara Wieck (que debía de ser una artista de cuerpo entero, además de gran virtuosa del teclado), el compositor alemán dio rienda suelta a su lado más efusivo, derrochando lirismo y poesía por todos los poros de estas obras.

De la mano de un director como Claudio Abbado, con el que sin duda habla el mismo idioma (¡cómo recrean ambos el *intermezzo* central!) y al lado de los excelentes músicos de la Orquesta de Cámara Europea, la pianista portuguesa Maria João Pires da toda una lección de sensibilidad en el *Concierto*, sin caer en ningún momento en la sensiblería ni en el sentimentalismo, sabiéndose mostrar enérgica cuando la ocasión lo requiere, con un juego que posee infinidad de matices y de colores. En el *Quinteto* está rodeada de un grupo de buenos amigos (los violinistas Augustin Dumay y Renaud Capuçon, el viola Gérard Caussé y el chelista Jian Wang), que hacen patente su placer por hacer música.
R. BANÚS


EL BRILLO DE LO LEGENDARIO

Cómo podría nadie creer que Bach era frío cuando esas Suites parecen relucir con la más brillantes de las poesías?”, se preguntaba atónito Pablo Casals al conocer las *Suites para violonchelo solo* del compositor alemán. Hasta el momento en el que el instrumentista español las grabó en París en 1938, estas piezas, en efecto poco conocidas, eran tenidas como ejemplo de lo cartesiano, de lo académico. Escucharlas en los dedos y arco del catalán, con ese temple, ese romanticismo de fondo, esa austeridad y ese rigor causan todavía hoy estupor y emocionan, pese a los avances que en el conocimiento de este repertorio se han producido desde entonces.

La *Suite nº 1* es una de las obras maestras que figuran en el compacto dedicado a Casals, en el seno de unas recientes publicaciones que, bajo el lema *Legendarios*, distribuye EMI. Junto a la página bachiana aparecen en este disco señeras interpretaciones de los años treinta de las *Sonatas nº 3* de Beethoven y *nº 2* de Brahms.

Tenemos asimismo otro disco dedicado a Andrés Segovia, el instrumentista que creó, puede decirse, la guitarra contemporánea y que, al tiempo, con su sonoridad única y su técnica de fraseo inimitable, supo recuperar piezas del pasado y adaptarlas al instrumento de hoy sin desdoro. El tenor napolitano Enrico Caruso o el pianista polaco Artur Schnabel son otros dos colosos homenajeados por el sello británico, que a la vez lanza en un doble CD recordatorios de históricas interpretaciones de Yehudi Menuhin –*Menuhin Legend*–, que muestran todo el poder, el milagroso legato, el brillo de sonido, la elegancia de dicción del violinista judío. Movimientos de los más grandes conciertos del repertorio (Mendelssohn, Bach, Bruch, Beethoven, Brahms, Paganini, Chaikovski, Mozart, Elgar) nos son brindados magistralmente, junto a otras piezas más breves cuando el artista todavía era dueño de sus medios (años cincuenta-sesenta).
Arturo REVERTER





"Fósil del Montsec",
en el que se aprecia
un ave con dientes,
y que sirve a los
paleontólogos como
evidencia de la
teoría evolutiva

EL CREACIONISMO
FRENTE A LA TEORÍA
EVOLUTIVA

CUESTIONANDO A DARWIN

CIENCIA

El creacionismo gana adeptos frente a las evidencias científicas. La evolución biológica, en entredicho **70-72** Inventos **73**

LA TEORÍA DEL CREACIONISMO GANA ADEPTOS FRENTE A LA EVOLUCIÓN BIOLÓGICA,

Mucho ha llovido desde que Charles Darwin publicara su teoría sobre la evolución de las especies, que casi se ha asentado como una de las verdades biológicas fundamentales. Pero las escuelas de carácter pseudocientífico que todavía defienden el creacionismo —interpretaciones literales de la Biblia— ganan adeptos vertiginosamente. EL CULTURAL analiza las repercusiones sociales y educativas que plantea esta dualidad interpretativa, así como los últimos hallazgos que parecen demostrar que Darwin no erró demasiado el tiro.

Todavía había quien pensaba que el creacionismo, esa corriente pseudocientífica que pretende desmontar las evidencias biológicas sobre la evolución de las especies y aplicar los textos de la Biblia a la explicación natural del mundo, estaba tan extinguido como los *archaeopteryx*. Pero, a juzgar por los últimos acontecimientos ocurridos en Estados Unidos, más bien parece que lo que realmente le ha ocurrido es que ha mutado, convirtiéndose en una nueva especie quizás más preparada para sobrevivir en el entorno de avances científicos incuestionables de este fin de siglo.

Como si se tratara de la resistencia de una bacteria a un antibiótico, el creacionismo ha encontrado caldo de cultivo precisamente en el avance del conocimiento biológico, genético y paleontológico de la evolución de las especies. Ahora que el registro fósil es más poderoso que nunca, y que la ciencia es capaz de indagar en el árbol genealógico de nuestras células sorprende sobremanera que un 47 por 100 de los estadounidenses crean que el ser humano no evolucionó

a partir de otros ancestros prehomínidos, sino que fue creado directamente por Dios hace apenas unos cuantos miles de años. Casi un tercio de la población cree que el creacionismo debería sustituir a las clases de biología en las aulas americanas. Y, de hecho, lo están consiguiendo. El año pasado el Consejo de Educación del estado de Kansas obligó a introducir lecciones de creacionismo en el programa de sus escuelas públicas. Dicho estado se suma así a la nómina de circunscripciones donde las teorías antievolucionistas luchan por ganarse un puesto oficial. En Louisiana se intenta desde 1982 repartir por partes iguales el tiempo dedicado a la enseñanza de la ciencia evolutiva y del creacionismo.

Anexos a Darwin

Aunque el Tribunal Supremo ha decretado que el creacionismo no es una ciencia, sino una religión y no debe enseñarse en las aulas, los defensores de esta postura continúan luchando en una inagotable cadena de apelaciones y recursos. Por otro lado, en Alabama se ha intentado obli-

gar a los maestros a insertar un anexo a todas sus explicaciones sobre Darwin, el origen de las especies o la evolución advirtiendo de que “no son teorías confirmadas”. El acoso a la enseñanza de la biología es tal que algunos

profesores se ven obligados a dejar de tratar estos temas en clase ante la insistencia de los alumnos en asegurar que la Tierra fue creada hace 10.000 años, que el registro fósil es una prueba del Diluvio Universal y que los dino-



LAS EVIDENCIAS DE LA PALEONTOLOGÍA

EN ENTREDICHO



Fósil del *iberomesornis*, una de las claves de la paleontología para confirmar la teoría evolutiva.

saurios se extinguieron hace poco.

Estos jóvenes que, según el biólogo de la Brown University Kenneth Miller, "se comportan así impulsados por un deseo contestatario de poner en evidencia el orden establecido, en este caso, la razón

científica", siguen consignas dirigidas por intelectuales como Henry M. Morris, uno de los prebostes y adeptos de la llamada "ciencia de la creación".

Si creyéramos a pies juntillas las palabras de este experto re-

tórico deberíamos situar a Darwin a la cabeza de la lista de los personajes más influyentes de la historia porque "el evolucionismo es responsable de la formación del comunismo, del fascismo, del pensamiento freudiano, del conduc-

tismo, del materialismo, del ateísmo, del modernismo y de las religiones neortodoxas".

Sin llegar a tales extremos, lo cierto es que en Estados Unidos los círculos de investigadores empiezan a ver con preocupación lo que Paul Kurtz, presidente del Comité Para la Investigación de Supuestos Fenómenos Paranormales (CSICOP) considera en palabras para EL CULTURAL "la aportación pseudocientífica más vergonzante para la reciente historia de Estados Unidos".

Despliegue creacionista

Pero, ¿sólo para Estados Unidos? Algunos analistas empiezan a advertir de un sutil despliegue de los tentáculos creacionistas allende las fronteras americanas. En el Reino Unido, el Movimiento para la Ciencia de la Creación fundado en 1932 bajo otro nombre tiene cerca de 2000 miembros. El pasado mes de febrero el grupo inauguró una exposición pública sobre sus postulados antievolucionistas en Portsmouth donde se realizaban comentarios como éste: "Si la vida pudo aflorar por sí sola a partir de una sopa primordial, ¿por qué no encontramos bacterias cuando abrimos una lata de sopa?". El movimiento postula que los dinosaurios sobrevivieron al Diluvio.

En Holanda, donde existe una diversidad religiosa mayor que en el resto de los países europeos, el creacionismo también ha hallado caldo de cultivo. Sorprendentemente, hasta el año pasado las teorías evolucionistas no se incluían en los planes de estudio de educación secundaria. Las autoridades educativas se basaban para esta exclusión en un decreto de 1976 que tachaba a las leyes del darwinismo de "simples teorías". Algo más lejos, el Movimiento Creacionista Ruso, con sede en Moscú, cuenta en sus filas con cerca de 100 científicos que buscan evidencias racionales que confirmen la exactitud del Génesis y del Diluvio Universal.

Fuera de nuestro continente, las cosas no van mejor. En 1996 el geólogo australiano Ian Plimer perdió una demanda por fraude contra el creacionista Allen

MUSEO DE CIENCIAS DE CUENCA/U.J.A.M.

Roberts, que se estaba haciendo de oro con la venta de un vídeo en el que pretendía demostrar la existencia de restos del Arca de Noé en Turquía. El pago de las costas e indemnizaciones le arruinó y vive entre asaltos y amenazas de muerte.

Presencia ridícula

A los ojos de cualquier estudiante español de ciencias, estos datos parecerán francamente exóticos o acaso escandalosos. Al fin y al cabo, en nuestro país la enseñanza de la evolución es algo natural en las aulas y la presencia de los creacionistas es espectacularmente minoritaria. Aún así existen algunos ejemplos de intento de introducción de las ideas antievolutivas en foros de debate académico. Eso se pretendió hacer hace algunos años desde la revista Génesis, editada en Barcelona por el Servicio Evangélico de Documentación e Información en la que se vertían ataques contra la idea de Darwin del estilo del siguiente: "Si reducimos el evolucionismo a sus últimos términos, el hidrógeno es un gas incoloro, inodoro e insípido que, con el suficiente tiempo, se transforma en personas".

La inmensa mayoría de los biólogos, paleontólogos y genetistas españoles confiesa no sentirse amenazado en ningún momento por este tipo de afirmaciones. De hecho, la presencia creacionista en las aulas españolas es ridícula. Pero algunos expertos han querido defender las posiciones racionales de la ciencia evolutiva antes de que sea tarde. Es el caso de Eustaquio Molina, paleontólogo de la Universidad de Zaragoza y uno de los más vivos combatientes de la pseudociencia en España. Para Molina "aunque en España las tesis de este tipo no tienen suficiente arraigo, su proselitismo empieza a tener asiento a través de la traducción de publicaciones antievolucionistas que cuentan

con cierta cuota de mercado".

Los creacionistas, opina Molina, "plantean un debate que es fundamentalmente religioso y político pero que los científicos no podemos ni debemos ignorar, ya que algunos de sus adeptos pertenecen a instituciones universitarias y realizan publicaciones, vídeos y cursos con gran difusión".

Molina se refiere a actos como el que en 1995 organizó la asociación cultural IUVE y el rectorado de la Universidad Complutense de Madrid, donde pudo seguirse un debate entre defensores del evolucionismo y

algunos de los nombres más afamados del creacionismo científico como Guy Berthault (que pretende negar el principio geológico fundamental de la superposición de estratos) o Phillip Johnson, un



Reconstrucción del *pelecaminus* realizada a partir del descubrimiento de fósiles

R. MARTÍN/TRYO

abogado que alcanzó gran éxito con su libro *Juicio a Darwin*, en el que despliega todo su arsenal retórico para tratar de socavar las teorías de la evolución. Johnson asegura que el evolucionismo, lejos de ser un hecho científicamente probado, está basado en la fe del naturalismo filosófico y, por tanto, sería una religión. Aquel acto con rango universitario sirvió como ocasión única para que la creencia creacionista publicitara sus ideas a un auditorio joven español que a juicio de Eustaquio Molina "no estaba en absoluto avisado de lo que iba a oír".

El rastro de fósiles

El paleontólogo de Zaragoza reconoce que "la mayoría de mis colegas se muestran reacios a entrar en discusión con este tipo de opinadores y piensan que no son más que una plaga de charlatanes". Pero, para no tener que sufrir en nuestras carnes las consecuencias del auge creacionista en Estados Unidos, hay otros paleontólogos que están dispuestos a divulgar el auténtico legado de Darwin que, lejos de sentirse amenazado, goza de mejor salud que nunca gracias a antiguas y recientes evidencias científicas.

En este sentido, los fósiles *iberomesornis* y *pelecaminus* han servido a paleontólogos como claves muy fiables para confirmar la estrecha dependencia y relación biológica que hubo entre todas las especies hace millones de años. Asimismo, el fósil de un ave prehistórica hallado en el Montsec de Cataluña ha dejado también claras huellas de que ciertos tipos de ave iban armados con dientes y mandíbulas propios de mamíferos, confirmando que la teoría evolutiva no se asienta únicamente en meras quimeras.

Jorge ALCALDE

LA ÚLTIMA PRUEBA

Una nueva especialidad científica ha surgido con la pretensión de poner orden en la clasificación de los organismos vivos y abandonar el sistema tradicional de especies que heredamos de Linneo. El botánico sueco estableció hace 250 años una taxonomía cerrada que se sigue hoy en día pero que empieza a ser cuestionada ya que se basa en la nomenclatura de unos cuantos organismos depositados en museos como referencia de la que parte el complicado árbol de las especies. La taxonomía de Linneo se creó un siglo antes de que Darwin demostrara la validez de sus teorías sobre el origen de las especies, por eso no contaba con que éstas pueden cambiar con el tiempo. Para resolver el problema, un grupo de científicos promovido por Kevin de Queiroz, de la Smithsonian Institution, y Jacques Gauthier, de la Universidad de Yale, propone lo que se denomina taxonomía filogenética. En ella se propone que las especies no sean cerradas y se sustituye este concepto por el de unidades taxonómicas menos inclusivas (LITU). La clasificación de un grupo de organismos como un LITU es consecuencia del estado de conocimiento sobre él que se tiene en cada momento, pero puede cambiar a medida que mejoran los datos obtenidos por la ciencia. De este modo cobra importancia el estudio de las relaciones evolutivas, es decir, de los lazos de parentesco entre animales y grupos de animales. La definición del término "especie" ya no es, por tanto, una pieza tan básica de la taxonomía que descansa ahora más sobre criterios puramente biológicos y menos sobre necesidades de sistematización. Los científicos creen que esta nueva taxonomía es un paso más de los muchos que demuestran que Darwin acertó a la hora de dar el pistoletazo de salida a las teorías evolutivas y un nuevo revés para las aspiraciones creacionistas.

CARRETES DIGITALES

La ePhoto CL30 Klik! de Agfa y desarrollada por Iomega es la primera cámara digital que hace fotografías como si usara carretes de películas. Los consumidores tendrán ahora la libertad de hacer fotografías digitales hasta agotar un disco Klik! y luego simplemente tener que cambiar el disco para seguir haciendo fotos, exactamente igual

que con una cámara normal con carrete. La flexibilidad de tomar fotos en cinco resoluciones, junto con la posibilidad de guardar desde 60 fotos en máxima resolución, hace que esta cámara resulte práctica para cualquier usuario. Su precio es de 89.900 pesetas.



SIN ARRUGAS

Con el "guardarropa" Eagle Creek Pack-It las camisas, blusas, jerséis y vestidos llegarán a su destino igual de frescos y planchados que cuando se hizo el equipaje. Unos ajustes y cierres especiales, específicamente diseñados para mantener la ropa perfectamente estable, no permiten que ésta se arruge o absorba humedad y malos olores. Estas bolsas especiales se fabrican en distintas dimensiones, en color negro o cereza, y su precio varía de 20 a 30 dólares (entre 3.500 y 5.000 pesetas, aproximadamente).



LLAVE INGLESA CON MOTOR

Se acabaron los tediosos y manuales movimientos para ajustar la abertura de la llave inglesa, especialmente si es en rincones o lugares estrechos y de difícil maniobra. Un inventor neoyorquino ha desarrollado un prototipo que mediante un sistema muy sencillo –un pequeño motor eléctrico que funciona con pilas– se ajusta al diámetro de la tuerca simplemente apretando un botón. El paso siguiente, es decir, apretar y desapretar tuercas, se realiza con el mecanismo tradicional. Como la mayoría de los prototipos, esta herramienta todavía no se comercializa, aunque el inventor ha prometido que tiene previstos planes de producción para dentro de un año.



MEJORANDO LO PRESENTE

La innovación en tecnología para vídeo de uso doméstico es imparable. Panasonic ha desarrollado un reproductor DVD que seguramente determinará el standard a seguir por otros fabricantes. Para optimizar aún más los increíbles resultados visuales, el A360 incorpora un DAC de 10 bits para mejorar la calidad de imagen. Viene equipado con seis canales de audio digital que gracias a la pista de sonido virtual surround con efecto envolvente no necesita tener en casa seis altavoces para disfrutar de él. Añade la prestación "Potenciador de diálogos", que refuerza las frecuencias medias para que, por más trepidante que sea la acción, no eclipse en ningún momento los diálogos.



QUITAR Y PONER BOMBILLAS

La utilidad de este ingenioso aparato es doble: cambiar las bombillas colgadas del techo pero con los pies en el suelo y evitar calambres o quemaduras al cambiar dichas bombillas. Tres cabezas en forma de tenazas, que se adaptan a distintos tipos de bombillas, hacen el trabajo al sujetar éstas con la máxima firmeza. Luego sólo hay que girar el palo-alargador (que alcanza los cinco metros de altura) en la dirección adecuada para quitar o poner la bombilla. También sirve como herramienta para desviar la dirección de los focos aunque estén encendidos, y de esta manera evitar tocarlo con las manos. Su precio es de 40 dólares (aproximadamente, 7.000 pesetas) y se puede adquirir en www.skymall.com.



SIN NECESIDAD DE BAÑO

Los inventores de este cepillo prometen a los amos de perros y gatos que si se utiliza con la frecuencia requerida el animal ya no tendrá que pasar nunca más por la bañera. Este cepillo, llamado Ionic Bath Pet Brush, utiliza una tecnología patentada que genera a través de las cerdas un flujo rico en iones y un aroma neutralizador de ozono que se adhiere al pelo del animal, siempre que se le cepille al menos cinco minutos al día. De este modo, el perro o gato tendrá siempre un olor agradable y estará perfectamente limpio, libre de parásitos. Funciona con pilas y viene equipado con dos tipos de cepillo, dependiendo del pelaje del animal. Su precio es de unas 8.500 pesetas y se compra en www.skymall.com.



BUERO VALLEJO: EL POSIBILISMO

Cioran, que amaba a España, denunció esa manía de los españoles de volver a destapar los ataúdes, de modo que no voy a destapar el ataúd reciente de Buero Vallejo, como se acostumbra en estos casos, sino a reflexionar un poco sobre su verdadera condición literaria y política: era un posibilista y por eso me caía bien, aunque no me gustase todo su teatro. Uno ha hecho, así mismo, algo de posibilismo contra o dentro de la dictadura.

Allá por los cuarenta/cincuenta, esto del posibilismo dio mucha polémica en España, polémica que a Buero le cogió de por medio. Frente a él estaba Alfonso Sastre, que optó por la negación absoluta al sistema, no estrenando nada de teatro o estrenando cosas difíciles y con expresión restringida (salvo comedias directas e inolvidables). Ante el ascetismo crítico de Sastre, Buero parecía un oportunista, pero en realidad era un posibilista, como lo fueron Cela, Aldecoa, los novelistas del comunismo y tantos otros. El posibilismo consiste en ir erosionando el sistema desde dentro, algo siempre más práctico que la autoinmolación o el silencio. Pero el posibilismo se paga con la gloria. Cierta derecha agradece y compra al autor con sus premios, y cierta izquierda le considera "colaboracionista". No otra cosa que esta contradicción es la gloria, ya digo.

Buero Vallejo, que ya había pagado con el cuerpo, el alma y casi con la vida su condición de perdedor, no estaba dispuesto a dejarles todo el campo libre a los autores de la dictadura. Él iba a decir sus verdades del barquero, aunque le costase la barca.

El mártir político como Sastre y otros, los que se guardaban para

cuando terminase la dictadura, estaban trabajando en su salvación personal para la historia, estaban convirtiéndose en ejemplo, pero no aportaban nada, con su silencio, a la lucha diaria y peligrosa. En cualquier caso, las dos posturas nos parecen hoy respetables, y en las dos militó mucha gente, pero el precio que paga el posibilista es siempre muy fuerte. Cuando Buero entró en la Academia, cierta izquierda titulaba: "Buero, un tigre domesticado".

Gracias al invento del posibilismo –pisar siempre la raya de la libertad, hasta que el poder diga "basta"– tenemos el teatro de Buero, el cine de Bardem y Berlanga y todo lo que fue y es una cultura de la represión, como la poesía social, y no puede decirse que la dictadura convirtiese España en una tundra intelectual, en un Gulag de las ideas y la belleza. Incluso la cultura oficial quedó pronto perjudicada por los verdaderos valores que emergían de la España yacente y vencida. Buero Vallejo fue el caso más espectacular, por esa condición tectónica de cosa directa que tiene el tea-

tro mismo. Los jóvenes gritábamos en los estrenos:

–¡Buero, pueblo!

Aparte su teatro social, Buero no acierta con una tragedia que pudiéramos llamar simbolista, en la que hace reiterados intentos. De modo que se limita a pulsar dos cuerdas: lo social/actual y el teatro histórico, utilizando a Carlos III, a Goya, a Larra, etc., para decir las cosas del momento.

El juego no es nuevo y la clave es fácil, aunque para iniciados. La historia como metáfora política del día de hoy, con la coartada del aspecto deslumbrante, operístico, que lo histórico tiene siempre en el teatro. Había quien iba a ver aquello como "teatro bonito". Pero ahí quedaba dicho lo que había que decir.

El almirante Carrero Blanco, que cerró el teatro donde se ponía *El círculo de tiza caucásico*, de Bertolt Brecht, permitía las obras históricas de Buero considerándolas, quizá, una mera lección de Historia. Los almirantes nunca han sido buenos críticos teatrales. La cosa podía parecerles incluso patriótica, y lo era, pero de otro modo.

Asimismo, el teatro social tenía también su coartada, que era el sainete, género de tanta tradición en España y que gustaba lo mismo al pueblo que a las clases altas. Eran unos sainetes de poca risa, los de Buero, que nunca tuvo mucho sentido del humor, pero así y todo gustaban. ABV ha sido un autor solitario durante casi medio siglo, pues la aparición de Lauro Olmo, Muñiz y otros, en su mismo terreno, siempre ha sido fugaz.

Este reinar en solitario, más la aparición de un rojo con buenos modales, es lo que hizo de Buero uno de los hombres más premiados e invitados de España. A partir de la muerte de Franco su teatro tiene menos vigencia, pues se había roto el pacto tácito con el posibilista. En libertad y democracia ya no había que hacer posibilismo, eso que había llegado a ser en Buero una fórmula y un estilo.

Sus intentos posteriores son en general dudosos, y a veces periodísticos, dicho sea como elogio, ya que el dramaturgo iba glosando en sus comedias la actualidad criticable, corrupción y otras cosas, siempre temas demasiado confusos y aleatorios para la nitidez argumental y de ideas que requiere una comedia dramática.

Estuve en el estreno de su última obra, *Misión al pueblo desierto*, que tenía cierto aire de cosa escrita muchos años antes, o con la mentalidad de "entonces". Dicen que no triunfó mucho. En cualquier caso, y como suele ocurrir, Buero fue muy necesario en un momento histórico, y el momento había pasado. El teatro necesita coincidir con la actualidad. A los clásicos los vemos con respeto y con mirada de hoy. El teatro no refleja la sociedad sino qué es la sociedad. No hay acto más social que un estreno. La vida encontrándose con la vida. Eso ya no ocurría en Buero con la fuerza de otros tiempos. Un día se me acercó en el Hotel Suecia para agradecerme mi último artículo sobre él. Habíamos sido amigos y enemigos. Me volvió a conmover de cerca. Me miraba como si no fuese él ni yo fuese yo.

Ante el ascetismo crítico de Sastre, Buero era un posibilista. El posibilismo consiste en ir erosionando el sistema desde dentro. Pero se paga con la gloria



Francisco UMBRAL

Mayo

en la CASA DE AMÉRICA



MARIO BENEDETTI EN LA CASA DE AMÉRICA

Con motivo de su 80 cumpleaños, desde el 25 de abril y hasta el 7 de mayo, el escritor uruguayo Mario Benedetti, viene siendo protagonista de una serie de actividades culturales en torno a su vida y obra.

CINE

Miércoles 3.

19:30 h. **PEDRO Y EL CAPITÁN** (97'), de Juan E. García Gutiérrez, México, 1983. Basada en la pieza teatral homónima de Mario Benedetti. *Sala Iberia*

Jueves 4.

19:30 h. **GRACIAS POR EL FUEGO** (95'), de Sergio Renán Argentina, 1983. Basado en la novela homónima de Mario Benedetti. *Sala Iberia*

Viernes 5.

19:30 h. **EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN** (129'), de Eliseo Subiela, Argentina-Canadá, 1992. *Sala Iberia*

EXPOSICIÓN

Hasta el 7 de mayo en la Casa de Muñecas

PALABRA E IMAGEN

Fondos de la Mediateca de la Casa de América

Horario: De martes a viernes: de 11:00 a 20:00 h.

Sábados: de 11:00 a 19:00 h.

Domingos: de 11:00 a 14:00 h.

VIDEOS

Entrevistas, cursos, recitales

MÚSICA

CONFERENCIAS

Martes 16. "El español y los inmigrantes latinoamericanos", a cargo de Juan Díez Nicolás, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense de Madrid.

MESAS REDONDAS

Viernes 5. "Vallejo y su tiempo". Participan Rocío Oviedo, profesora de Historia Hispanoamericana de la Universidad Complutense; Manuel Gutiérrez Estévez, catedrático de Antropología Americana de la Universidad Complutense; José Luis Vega, poeta y Decano de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico; Julio Ortega profesor de Literatura Latinoamericana, director del Proyecto Transatlántico, (Universidad de Brown) y ganador del Premio de Investigación Casa de América 1999.

FORO "EL ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS"

Martes 9. "Tres Revistas Latinoamericanas al encuentro de sus

lectores". Intervienen: Carlos Gabetta (Argentina), director de Le Monde Diplomatique, edición argentina; Fernando Fernández (México), director general de la revista Viceversa; María Teresa Muñoz-Najar (Perú), redactora de la revista Caretas. Modera: Juan Tomás de Salas, director de la revista Historia 16.

Miércoles 3. "Prácticas culturales de la migración hispánica". Participantes: Tomás Rodríguez-Pantoja, Casa de América; Julio Ortega, Brown University; Beatriz Pastor, Dartmouth College; Doris Sommer, Harvard University; Alicia Borinsky, Boston University; Enric Bou, Brown University; Juan Luis Cebrián, RAE; Carlos Fuentes, Brown University. Moderador: Fernando Rodríguez Lafuente, Instituto Cervantes.

Jueves 4. "Hacia una Agenda Transatlántica: intercambios entre España y Estados Unidos". Participantes: Julio Ortega, Brown University; Beatriz Pastor, Dartmouth College; Doris Sommer, Harvard University; Alicia Borinsky, Boston University; Enric Bou, Brown University; Dwight Lahr, Dartmouth College. Moderador: Ignacio Berdugo, Universidad de Salamanca.

CINE

Ciclo "Entre la Ternura y la Guerra", el cine de Carlos Bernal (documentales)

Lunes 8. "Son del barro", "Fue anunciada", "África, tierra madre"

Martes 9. "Acordeón de Papel", "Democracia Particular", "Niños en la vía", "África, tierra madre" y "El Mundo es plano". Con la presencia del realizador.

Jueves 11. "Son del barro" y "El Mundo es plano".

Viernes 12. "Cuentos en azul", "Acordeón de carbón" y "El pacífico bogotano".

EXPOSICIONES

Viernes 5. "Zoología Fantástica" de Francisco Toledo.

Galería Americana y Anfiteatro. Hasta el 4 de junio

Hasta el 11. "El enigma de los cotidiano", de Eugenia Balcells; Milagros de la Torre; Silvia Gruner; Priscila Mongey Adriana Varejao. Comisaria: Rosa Olivares.

Pabellón de Caballerizas.

De martes a jueves, de 11,00 a 20,00 horas. Viernes, de 11,00 a 14,00; Sábado, de 11,00 a 19,00 horas. Domingo. De 11,00 a 14,00 horas.

TALLERES

Lunes 29. "Novelar la Realidad", por Sergio Pitol. La narrativa como género y sus posibilidades. Sesiones: de 16,30 a 19,30h. en la Casa de América, Recoletos, 2. Información y matrícula: Tel. 91 595 48 00 de 11,00 a 14,00 h. de lunes a viernes. Matrícula subvencionada por la Casa de América: 10.000 ptas.

En el último año, hemos reducido las tarifas *interprovinciales en más de un 26%*, hemos reducido también las metropolitanas, las provinciales, las internacionales y de fijo a móvil. Hemos eliminado el horario punta y hemos adelantado el horario reducido. Pero además del precio, hay otras muchas cosas de las que usted no puede prescindir: **el servicio.**

**EN TELECOMUNICACIONES
EL PRECIO ES IMPORTANTE.**

EL SERVICIO IMPRESCINDIBLE.

Servicio Calidad Empresa.

Garantiza la reparación de cualquier avería en menos de cuatro horas.

Servicio de Datos.

Las últimas novedades en transmisión de datos y la gama de soluciones más seguras y veloces del mercado.

Servicio de Integración fijo-móvil.

Permite integrar los teléfonos Movistar y Moviline de su empresa con su centralita.

Servicio On-line.

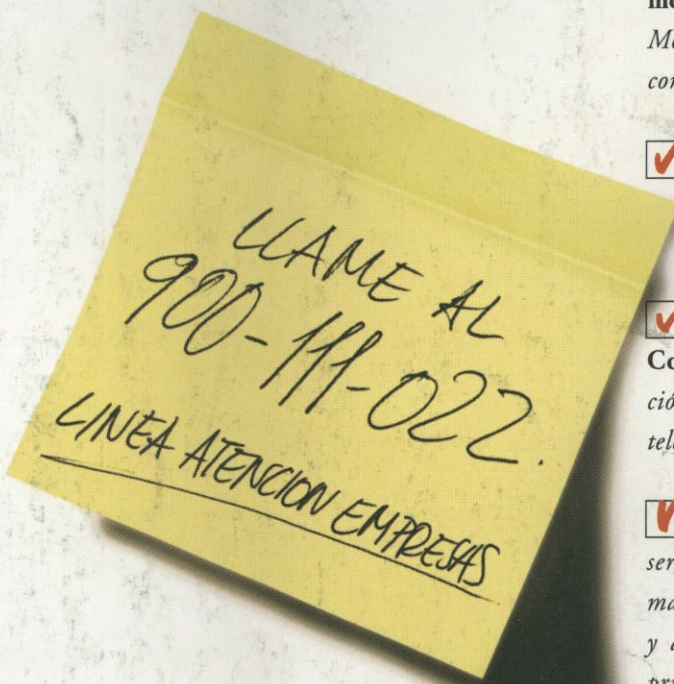
Puede realizar cualquier gestión a través de Internet en tiempo real.

Servicios de Atención y Consultoría.

Asesoramiento, formación, gestión y coordinación de sus telecomunicaciones.

Garantía.

Todos los equipos y servicios están supervisados por los más rigurosos controles de calidad y avalados por la experiencia del primer operador global del mercado.



Consulte en www.telefonica.es, con su Asesor de Telecomunicaciones o a su Distribuidor Autorizado de Productos y Servicios de Telefónica.

Telefonica