

# EL CULTURAL



21-27 de junio de 2000

ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL

JOSÉ LUIS MOLINUEVO

CRISTÓBAL HALFFTER

EUGENIO TRÍAS

MANUEL BARRIOS

GERMÁN CANO

JOSÉ ANTONIO MARINA

MIGUEL MOREY

JULIO QUESADA

REMEDIOS ÁVILA

JAIME SILES

**NIETZSCHE**  
CIEN AÑOS DE SU MUERTE

EL MUNDO

tu guía  
a través de los libros.

[www.elmundolibro.com](http://www.elmundolibro.com)



déjate guiar por ariadn@ a través de [elmundolibro.com](http://elmundolibro.com), el gran portal informativo sobre la actualidad literaria. tendrás acceso a un servicio de noticias permanentemente actualizado, una gran librería virtual donde podrás comprar cualquier título del catálogo de el corte inglés, el cibercafé pombo donde chatear con autores y editores y un buscador literario con más de cien mil títulos.

en [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es) también podrás acceder a los portales: [elmundosalud.com](http://elmundosalud.com), [elmundoviajes.com](http://elmundoviajes.com), [elmundovino.com](http://elmundovino.com) y [elmundodinero.com](http://elmundodinero.com) . y los jueves, no te pierdas el suplemento ariadn@ con las noticias más interesantes de la red, gratis con el mundo.

**mundofree.com**

el único acceso a internet  
más que gratis 901 022 022

El Corte Inglés

**www.ELMUNDO.es**

nuestra apuesta es internet



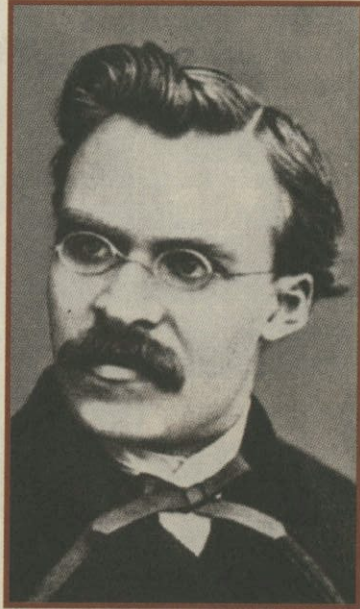
# EL TRIPLE TEXTO DE NIETZSCHE

Nietzsche (1844-1900) es el filósofo que desde hace casi ciento treinta años —su primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, es de 1872— mantiene en vilo el pensamiento de Occidente. De él se ha dicho con toda razón que es una interrogación plantada al borde del camino que el hombre europeo ha venido recorriendo hasta ahora. Catedrático de lengua y literatura griegas en la Universidad de Basilea cuando contaba veintiséis años, diez años después abandonó la docencia; los diez años que le quedaban de vida lúcida los pasó errante en diversos lugares de Italia, Francia, Suiza y Alemania. Dejó una inmensa obra recopilada diligentemente por su única hermana Elisabeth. La edición de sus escritos póstumos y de su correspondencia ha suscitado enormes controversias durante setenta años. Actualmente se dispone de una edición ejemplar aún no acabada. Pero su obra es pluridimensional y requiere prestar atención a sus diversos estratos.

Todos, o casi todos, los textos preparados por un autor para su publicación y hechos editar, o no, por él constituyen el final (provisional) de un proceso y son, o un enmascaramiento, o un desenmascaramiento del propio autor, o bien un punto intermedio entre ambos extremos. El citado proceso es la genealogía del texto y encierra en gran parte su sentido.

Si también esa genealogía quedó fijada por escrito y tal fijación textual se ha conservado, su accesibilidad al lector, es decir, su publicación, otorga profundidad y vida a la obra.

En este sentido la situación de Nietzsche es privilegiada y representa un caso excepcional en la literatura filosófica. Nietzsche publicó un determinado número de textos, que son sus "obras". Pero además ocurre que se ha conservado la práctica totalidad de los apuntes preparatorios de las obras; es lo que hoy se denomina los



"fragmentos póstumos". A ello se agrega que también se ha conservado una enorme masa de cartas que Nietzsche escribió, de cartas que le escribieron a él y de cartas que otros se intercambiaron sobre Nietzsche. Son tres estratos de un mismo proceso: el comienzo más o menos indeterminado, en las cartas; el diálogo de Nietzsche consigo mismo, diálogo lleno de tensiones y de cambios de perspectiva, en los fragmentos póstumos; el resultado final, en las obras. Este resultado final es, unas veces, más preciso, pero, otras, más flojo que el estadio intermedio; el trabajo retórico le jugó ocasionalmente a Nietzsche malas pasadas y lo llevó a sacrificar en determinados casos la precisión intuitiva y los delicadísimos matices de un filosofar experimental como el suyo. No siempre el texto publicado es mejor que el apunte preparatorio.

Ha de decirse que la conservación de ese precioso material se debe casi exclusivamente a Elisabeth Förster-Nietzsche, la hermana del filósofo; desde niña endiosó a su hermano y procuró guardar hasta el más insignificante papel escrito por él; y una vez que Nietzsche cayó enfermo y ella

Son tres estratos de un mismo proceso: el comienzo más o menos indeterminado, en las cartas; el diálogo de Nietzsche consigo mismo, en los fragmentos póstumos; el resultado final, en las obras

pudo dedicar tiempo y dinero a la recopilación de su legado, no regateó esfuerzos. Elisabeth Förster-Nietzsche ha sido criticada, y con razón, por otros motivos, pero lo cierto es que sin ella se carecería de unos instrumentos que hoy se consideran indispensables para la interpretación y comprensión de "la obra" de Nietzsche.

Desde el principio se sintió la necesidad de hacer accesibles al público esas tres clases de escritos de Nietzsche, ese triple texto; y así, ya la propia hermana de Nietzsche publicó varios volúmenes de correspondencia, una buena parte de los fragmentos póstumos y, obviamente, la totalidad de las obras. Las naturales deficiencias, no tantas para la época y la situación concretas, de la labor editorial de Elisabeth Förster-Nietzsche, se hallan hoy corregidas; en la editorial berlinesa Walter de Gruyter están ahora ejemplarmente editadas las cartas, los fragmentos póstumos y las obras de Nietzsche. Es lo que vulgarmente se llama la edición Colli-Montinari. Por cierto que Montinari, que se pasó la vida denostando a la pobre Elisabeth, se vio obligado a confesar ante un público experto, poco antes de su muerte, que su propia labor editorial era en realidad la "continuación" de lo hecho antes que él por Elisabeth Förster-Nietzsche, por Schlechta, por la editorial Beck y por varios otros editores.

Cuan importante es la existencia, y el conocimiento, del triple texto de Nietzsche se muestra con toda claridad en las atormentadas relaciones del filósofo con Wagner. La fascinación, las reservas, los disgustos de su trato con el mú-

sico, todo eso se lo cuenta Nietzsche en sus cartas a algunos amigos íntimos, tan wagnerianos como él. Pese a ser comunicaciones privadas, contienen ya *in nuce* lo que luego explota, también de forma reservada, en los fragmentos póstumos. Sin el conocimiento de las cartas no sabríamos lo que de verdad pensaba Nietzsche de su trato personal con Wagner. Pero sin el conocimiento de los fragmentos póstumos se interpretan mal los textos publicados de Nietzsche sobre Wagner; es más, en algunos casos ni siquiera sospecharíamos que se refieren al músico.

Ya antes de su ruptura con Wagner, y en los primeros tiempos tras ella, Nietzsche es, en sus apuntes privados, mucho más crítico, incisivo, hostil a Wagner que en su obra publicada; o, al revés, en ésta se muestra mucho más moderado y timorato. Lo contrario ocurre en la época final, la de *El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner*; aquí la obra publicada es mucho más acre, injusta, insultante con Wagner, mientras que en los fragmentos póstumos resuena una y otra vez la melancolía del recuerdo de pasados tiempos felices, la permanente fascinación sentida por Nietzsche frente a Wagner.

El triple texto de Nietzsche no significa que Nietzsche tenga tres caras diferentes, tal vez falsas las tres; significa el constante movimiento del pensamiento. Ese movimiento impide que al lector se le quede rígido un pensamiento expresado de manera aparentemente definitiva en una obra.

Andrés SÁNCHEZ PASCUAL

# ÚLTIMAS NOVEDADES



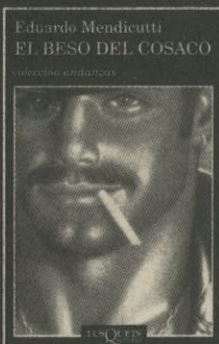
**Milan Kundera**  
**LA IGNORANCIA**

*¡1ª. Edición mundial!*  
"Vuelve Kundera a lo grande...  
con una novela que sobrecoge por  
su incontestable lucidez"  
Robert Saladrigas. *La Vanguardia*



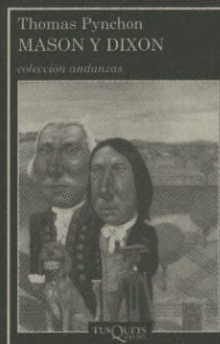
**Jorge Edwards**  
**EL SUEÑO DE LA HISTORIA**

PREMIO CERVANTES 1999  
"El Premio Cervantes ha escrito  
la más ambiciosa y, quizá, la  
mejor de sus novelas"  
Miguel García Posada, *El País*



**Eduardo Mendicutti**  
**EL BESO DEL COSACO**

"Un escritor excepcionalmente  
bien dotado para el humor, que  
ha escrito aquí la más literaria  
de sus novelas (...) la más  
arriesgada"  
Pedro Manuel Villora, *ABC*



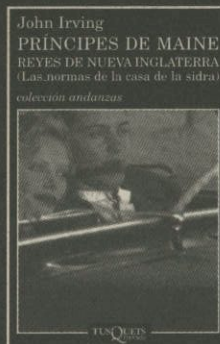
**Thomas Pynchon**  
**MASON Y DIXON**

"Quién se adentre en sus páginas  
disfrutará de una aventura de  
tintes picarescos con páginas  
espléndidas, un humor en ocasiones  
descacharrante y momentos de  
gran belleza."  
Mauricio Bach, *La Vanguardia*



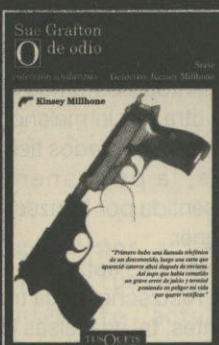
**Mona Simpson**  
**A CUALQUIER OTRO LUGAR**

La novela que ha dado origen a la  
película protagonizada por Susan  
Sarandon y Natalie Portman y  
dirigida por el prestigioso  
Wayne Wang.



**John Irving**  
**PRÍNCIPES DE MAINE,  
REYES DE NUEVA  
INGLATERRA**

La novela que ha dado  
origen a la película  
*Las Normas de la Casa de la Sidra*  
Ganadora del Oscar al mejor guión  
adaptado por John Irving.



**Sue Grafton**  
**O DE ODIO**

"Todo lo que siempre ha  
funcionado en esta magnífica  
serie se supera en este libro."  
Marilyn Stasio,  
*The New York Times Book Review*



**Henning Mankell**  
**LA QUINTA MUJER**

Esta novela inicia una nueva serie  
policíaca con el inspector Kurt  
Wallander, traducida a 23 idiomas  
y con más de 3 millones de  
ejemplares vendidos.  
Por primera vez en lengua  
española.

**TUSQUETS**  
EDITORES

PORTADA: RETRATO DE NIETZSCHE, POR ÁLVARO DELGADO. PRIMERA PALABRA, POR ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL **3** NIETZSCHE, CIEN AÑOS. GERMÁN CANO: EL NACIMIENTO DEL CENTAURO **8-9** REMEDIOS ÁVILA: EL DESAFÍO DEL NIHILISMO **10-11** MIGUEL MOREY: EL GRITO **12-13** MANUEL BARRIOS: EL EXTRAÑO ILUSTRADO **14** JULIO QUESADA: NOSOTROS LOS APÁTRIDAS **15** JOSÉ ANTONIO MARINA: UN INFERNAL VERANO **16-17** CRISTÓBAL HALFFTER: NIETZSCHE Y LA MÚSICA DE SU TIEMPO **18-19** TRÍAS: UN INMENSO FILÓSOFO PLATÓNICO **20-21** MOLINUEVO: "TODOS HABLAN DE MÍ... PERO NADIE PIENSA EN MÍ" **22-23** SILES: DE FILÓLOGO CLÁSICO A POETA A SU PESAR **24** **LETRAS** FRANCESCO VARANINI: VIAJE LITERARIO POR AMÉRICA LATINA **27** MARIAM SUÁREZ: DIAGNÓSTICO CÁNCER **30** MARION MEADE: DOROTHY PARKER **31** ANTHONY HADEN-GUEST: AL NATURAL **32-33** ÚLTIMA PALABRA: PERE GIMFERRER **34** **ARTE** EDWARD STEICHEN **36-37** ZUSH, MÁS ALLÁ DE LO ANECDÓTICO **38-39** INAUGURACIÓN DE LA RESTAURACIÓN DEL REAL SITIO DE LA GRANJA **40-42** "AMARILLO, NARANJA, ROJO SOBRE NARANJA" DE MARK RÓTHKO, POR JUAN MANUEL BONET **48-49** SUBASTAS **50** **TEATRO** ENTREVISTA A SERGI BELBEL **52-53** FESTIVALES DE VERANO **54-55** TAMAYO LLEVA "EL GRAN TEATRO DEL MUNDO" AL VATICANO **56** **CINE** STEVEN SPIELBERG, EL ÚLTIMO MAGNATE DE HOLLYWOOD **57-59** CORTOS. PABLO MALO PREPARA "JARDINES DESHABITADOS" **60-61** FRANCISCO LOMBARDI ADAPTA "PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS" **62** **MÚSICA** FESTIVAL DE GRANADA: ENTREVISTA CON ALFREDO ARACIL **63-65** DISCOS **68** **CIENCIA** BACTERIAS SUBMARINAS **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, Itziar de Francisco, 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) E-mail: elcultural@elcultural.es

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO

Imprime Rotedic. Dpto. legal: GU452-98

## SE CUMPLEN CIEN AÑOS DE LA MUERTE DEL FILÓSOFO

Este año se celebra el centenario de la muerte de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nihilista, intempestivo y genial, la obra de este visionario mantiene aún en tensión el pensamiento de nuestros días. Fue el filósofo de la vida, capaz de expresar la historia de Europa para extraer de ella unas gotas en las que demostrar hasta qué punto su apasionada persecución de la verdad le llevaba a renegar de la verdad. De él escriben hoy para EL CULTURAL Andrés Sánchez Pascual, su traductor al castellano, que resulta el mejor conocedor de la obra del autor de *El Anticristo* y que descubre “cómo es una interrogación plantada al borde del camino que el hombre europeo ha venido recorriendo hasta ahora”. También colaboran Remedios Ávila,



# NIETZSCHE

autora de *Nietzsche y la redención del azar* y *Finalidad, deseo y virtud: Spinoza y Nietzsche*; Manuel Barrios, responsable de *La voluntad de poder como amor* y de *Hölderlin y Nietzsche, dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto*; Germán Cano, autor de *Como un ángel frío. Nietzsche y el cuidado de la libertad*; y *Nietzsche y la crítica de la modernidad*; Miguel Morey, que ha publicado *El joven Nietzsche y el filosofar*; y *Nietzsche: una biografía*; Julio Quesada, autor de *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche* y José Antonio Marina, que recrea la relación del filósofo con Lou-Andreas Salomé. Además, el compositor Cristóbal Halffter analiza la relación de Nietzsche con la música, deteniéndose en Wagner y *Carmen* en particular, mientras Eugenio Trías revisa las raíces platónicas del pensamiento nietzscheano, José Luis Molinuevo analiza los estudios de Heidegger sobre el filósofo, y Jaime Siles lo estudia como filólogo y “poeta a su pesar”.



Solinas



## CRONOLOGÍA

■ 1844. Nace el 15 de octubre Friedrich Wilhelm Nietzsche en Röcken (Alemania).

Dos años más tarde nace su hermana Elisabeth, quien daría una lectura sin matices a toda su obra tras su muerte.

■ 1850. Tras la muerte de su padre, el pastor Karl Ludwig, la familia se traslada a Naumburg, donde Nietzsche realiza sus estudios primarios y secundarios. Es un joven tímido y muy religioso.

■ 1859. Es internado en Phorta, donde cursa secundaria. Comienza a leer a Schopenhauer, su gran influencia, y el *Quijote*.

■ 1864. Ingresa en la Universidad de Bonn, donde estudia teología y filología clásica. Fascinado por Schumann, alquila un piano y compone música.

■ 1865. Estudia filología clásica en Leipzig. Abandona el cristianismo.

■ 1868. Conoce a Richard Wagner, a cuya música "se convierte". Un año más tarde obtiene una cátedra de filología en la universidad de Basilea sin ser aún doctor.

■ 1872. Publica su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*. Esto le enfrentó a los filósofos más académicos. Sus alumnos dejan de ir a sus clases por considerarlo un profesor poco apto.

■ 1873. Aparece la primera de las *Consideraciones intempestivas*.

■ 1878. Publica *Humano, demasiado humano*, a la vez que rompe su amistad con Wagner.

■ 1881. Edita *Aurora. Pensamiento sobre los prejuicios morales*.

■ 1882. Aparece *La gaya ciencia*.

■ 1883. Redacta *Así habló Zaratustra*, que será publicado por partes. Conoce a Lou von Salomé.

■ 1886-1887. Publica *Más allá del bien y del mal* y *La genealogía de la moral*.

■ 1888. Escribe *El crepúsculo de los ídolos*, *El Anticristo*, *Ecce Homo*, *El caso Wagner*, y *Nietzsche contra Wagner*. Vive en Turín y comienzan los primeros síntomas de locura.

■ 1889. Es internado en una clínica suiza y más tarde en un psiquiátrico en Jena.

■ 1897. Es trasladado a Weimar. Deja de reconocer a la gente.

■ 1900. Muere en Weimar, el 25 de agosto, a causa de una apoplejía.

# EL NACIMIENTO DEL CENTAURO

Nada mejor que estas significativas palabras de Cosima Wagner para resumir la precoz aventura intelectual del joven Nietzsche: "Usted ha arrojado la luz más clara sobre dos mundos, uno de los cuales no vemos porque está lejos, y el otro no lo reconocemos porque está muy cerca de nosotros". Una aguda descripción. La inteligente compañera de su *pater seraphicus* percibía en el contenido de su primer libro, *El nacimiento de la tragedia* (1872), el nervio de su nueva empresa filológica: entender la antigüedad desde el punto de vista del presente y, al mismo tiempo, entender el presente desde el punto de vista de la antigüedad. Esta perspectiva era lo que el joven filólogo llamaba su tarea *intempestiva*.

Obviamente, esta posición no se identificaba con los principios ortodoxos de la disciplina. No le faltaba razón al joven Nietzsche cuando, en una carta a su amigo Rohde, le confesaba que ciencia, arte y filosofía crecían tan juntos dentro de él que en todo caso engendraría "centauros". Un pacto monstruoso que tenía como lema estas palabras pronunciadas en su conferencia inaugural de Basilea (1869): *philosophia sacra est quae philologia fuit*. Guiada por un interés educativo, su "filología del futuro" tenía más que ver con la crítica filosófica que con una aséptica reproducción objetiva del mundo griego. Por eso Nietzsche buscaba nuevos interlocutores. Su primer libro era ya una obra para iniciados, cerrada al "profanum pulgus" de los "cultos", una voz *extraña* que, expresándose momentáneamente bajo ciertas fórmulas schopenhauerianas, ocultaba un espíritu con necesidades nuevas,

carentes aún de nombres. Pronto surgió el escándalo. No de otra manera podía recibirse ese intento filosófico, que traspasaba arrogantemente las frágiles fronteras de la filología clásica y, con la mirada puesta en Wagner, aspiraba a convertirse en crítica de la sociedad y de la cultura de su tiempo.

La institución académica reaccionó de inmediato. El primer ataque vino del prusiano Ulrich von Wilamowitz, más tarde maestro indiscutible de la filología clásica alemana. "Verdaderamente, yo no soy un místico ni un hombre trágico [...] Una cosa exijo, sin embargo: que el señor Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra desde donde debe enseñar la ciencia; que reúna tigres y panteras a sus pies, pero no a la juventud filológica de Alemania, la cual debe aprender a buscar únicamente la verdad".

Dicho brevemente: Nietzsche no buscaba *la* verdad. Éste era el principal reproche de U. Wilamowitz a esa "embriagada" visión a caballo entre la filosofía y la "mala" filología que representaba, desde su sobria sensibilidad de erudito, *El nacimiento de la tragedia*. Un reproche realmente *sintomático*. Porque con ese categórico juicio de valor el joven Wilamowitz expresaba significativamente el propio dogmatismo de un discurso histórico, el de la filología académica, que no sólo agotaba el posible terreno fértil que permitía posibilitar una cultura renovadora, sino que, como expresión de un determinado clima cultural confiado en el progreso, obstaculizaba el reconocimiento del propio vacío cultural en el que se hallaba cómodamente instalado.

Desde luego, la "veracidad" de la mirada nietzscheana distaba mu-

cho de ser esa ascética renuncia a toda interferencia subjetiva reivindicada orgullosamente por Wilamowitz. Para su "extravagante" propósito de "medir" la ciencia moderna desde la óptica de la vida, era ya necesario comprender el grado de "injusticia" de esa "objetividad" ajustada a estrictos criterios positivistas. La especulación nietzscheana acerca de la antigüedad era presuntamente "ahistórica" y "estética", porque el sentido de su veracidad había dejado de admitir que la mera adecuación con los hechos pudiera servir de criterio de enjuiciamiento entre las interpretaciones. Esa aspiración a renovar la cultura trágica en el desierto estéril de su fatigado presente comenzaba ya a arrojar las- tre y a mirar *desde otra altura*.

No era de extrañar, por consiguiente, que aquellos que oyesen peor, cuando no con fría indiferencia, este discurso fueran precisamente los filólogos: esos "doctos" abocados en un inútil sacrificio en aras de una "verdad" ajustada a los hechos. "Inútil", claro está, para la *vida* y para alguien que aseveraba que todo lo que nosotros llamamos cultura, formación, civilización tenía alguna vez que comparecer ante "el infalible juez Dioniso".

Esta nueva sensibilidad advertía nitidamente los límites del espacio en el que habitaba el erudito especializado. Entre ellos, su maestro Ritschl, quien veía con malos ojos que los filólogos se preocuparan por cuestiones filosóficas. Nietzsche veía en la disciplina filológica una "gimnasia" del espíritu, pero también un "vampiro" senil que buscaba la sangre fresca de las naturalezas jóvenes y llenas de

vida. ¿Qué derecho tenía el filólogo para convertirse en educador? ¿No delataba acaso este predominio una "falsa moneda", un domino ilegítimo al servicio de los poderes del presente? Las obras siguientes —las cuatro *Consideraciones intempestivas*— seguirán desbrozando este incómodo camino de denuncia. ¿Qué aportaba, pues, la filología al joven Nietzsche? Sin duda, una manera minuciosa de interrogar a los textos y una atención al lenguaje que le acompañarán toda su vida. Pero también la percepción de esta disciplina científica como mera "especialidad", la bajeza espiritual del *Fachmensch*, su impotencia para admirar, su actividad maquinal... Un ascetismo "sin alma" que impedía el cuidado del propio yo y que educaba para ser instrumento de la totalidad social. El "centauro" que comenzaba a anidar en Nietzsche tenía muy presente cómo el desarrollo armónico de la subjetividad implicaba una lucha desgarrada contra la máquina burocrática y su respectivo ascetismo del "deber". Si el filólogo era en ese momento el educador por antonomasia, era por ofrecer el modelo de una actividad monótona extraordinaria al servicio de la máquina estatal. Esta sociedad disciplinada sólo podía ver como un "monstruo" toda amenaza improductiva. De ahí que la imagen del centauro sea tremendamente expresiva de esta situación. Ahora bien, el joven filólogo no se sentía en absoluto "culpable" por esta "monstruosa" escisión entre filosofía y filología. Es más, reclamaba su legítimo derecho, frente a esta filología "momificada" y estéril, a inyectar en la aridez científica la sangre de presente, de la vida. He aquí su gran mérito, su gran coraje: en lugar de ceder a la hostilidad y acoplarse al juicio de valor de un tiempo que juzgaba su existencia como "monstruosa", más parecida a un centauro que a un filólogo decente, pretendía profundizar en esta presunta "irresponsabilidad". El gesto por el que abandonaba la casa de los doctos, dando un portazo, anuncia un gesto nuevo: el del nuevo intelectual crítico del siglo veinte. Nietzsche comenzaba a derribar los obstáculos que le impedirían dirigir la mirada hacia sí mismo. Si era un "centauro", no era culpa suya, sino de la existencia enferma de una filología anquilosada.

En una carta a su amigo Rohde le confesaba que ciencia, arte y filosofía crecían tan juntos dentro de él que en todo caso engendraría "centauros". Un pacto monstruoso que tenía como lema: *philosophia sacta est quae philologia fuit*.

**E**l nacimiento de la tragedia fue mi primera transmutación de todos los valores". Con estas palabras definía retrospectivamente Nietzsche su primera gran obra filosófica. A la luz de lo dicho, tal vez se pueda comprender el sentido de dicha *transmutación*. Mientras que para el espíritu científico de Wilamowitz, *El nacimiento de la tragedia* representaba el peligroso riesgo irracionalista de una "pseudo-filología" ilusoria, para Nietzsche el "peligro" que acechaba su horizonte cultural era imperceptible desde la soberana luz de la ciencia. Y en verdad, en cierta medida, también la crítica de Wilamowitz era desmesurada. Sus advertencias frente a ese poder peligroso, grotescamente descomunal, identificado con lo dionisiaco y el tono sarcástico de su crítica pasaban por alto el problema de la *frialdad* que esa mirada diferente, pese a sus arrebatos *Sturm und Drang*, introducía en dicho escrito. Estos aires gélidos no eran sino la consecuencia más evidente de que se necesitaban nuevas preguntas. La "veracidad" nietzscheana no pretendía en ningún momento *liberar* a Dioniso de la racionalidad so-

crática, sino fundamentalmente poner en tela de juicio el derecho del espíritu intolerante y "anti-dionisiaco" del Sócrates dialéctico a seguir juzgando y desterrando la tragedia a ese "secreto inframundo" donde permanecía encadenada. Por ese motivo, la nueva figura del *Sócrates cultivador de la música* representaba mucho mejor la propia posición nietzscheana que esa caricatura orgiástica y virulenta descrita por Wilamowitz. La incompreensión de éste ante Nietzsche era, en el fondo, la misma de Sócrates ante Dioniso. No es extraño que el pensamiento tuviera ahora otros enemigos todavía

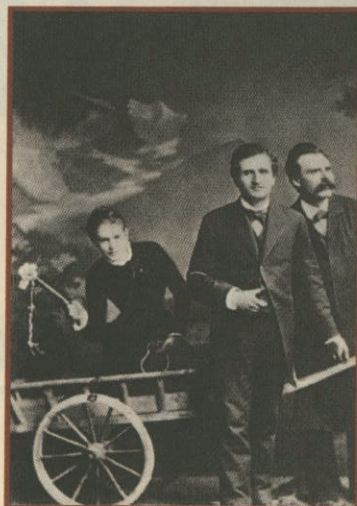
más insidiosos, peligros nuevos. "El hombre culto ha degenerado hasta el punto de convertirse en el mayor enemigo de la cultura, porque prefiere ignorar voluntariamente la enfermedad general, cerrando el paso a los médicos". Se equivocaba, pues, Wilamowitz al no apreciar al particular compromiso con la "veracidad" que bajo el juicio a la filología clásica de su tiempo proponía el joven Nietzsche. Los "doctos" eran estériles, "fríos", meros espectadores de los pensamientos de los otros, buenos "relojes" y buenos trabajadores, pero el joven Nietzsche era demasiado ardiente y estaba hambriento de vida. Reclamaba una nueva frontera, unos nuevos límites, un nuevo termómetro de la modernidad. Este elevado horizonte trágico desde el que comenzaba a interrogar a nuestra cultura no habría en ningún momento de ser abandonado en lo sucesivo. La filosofía tenía que ser capaz de desplazar nuestra perspectiva habitual. Una mirada *fría* y, a la vez, *distante* del mundo, que estaba ya *lejos*, pero no por haber alcanzado un espacio desde el que juzgar a la vida definitivamente, sino por hacerse cargo ya de la imposibilidad de colocarse *fuera* de ella para poder juzgarla.

Como decía en una bella anotación póstuma: "Quisiera abordar el problema del valor del conocimiento como un ángel frío que atraviesa toda la miseria con su mirada. Sin maldad, pero sin sentimiento".

Germán CANO

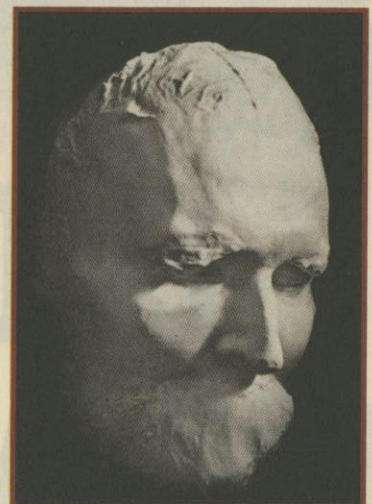


El joven Nietzsche, en el año 1861



Lou Andreas-Salomé junto a Paul Rée y Nietzsche, en Lucerna en 1882

Nietzsche veía en la filología una "gimnasia" del espíritu, pero también un "vampiro" senil que buscaba la sangre fresca de las naturalezas jóvenes



Mascarilla mortuoria de Friedrich Nietzsche



**E**xisten "afinidades electivas", semejanzas entre las cosas, adecuaciones de caracteres

que explican su mutua atracción. Pero hay también profundas desavenencias, diferencias y diversidades que dan cuenta de ciertas aversiones en lo aparentemente próximo. Cuando se cumplen cien años de su muerte, aquellas afinidades y estas desavenencias ayudan a comprender a Nietzsche y a situarlo respecto a Schopenhauer y a Heidegger, dos nombres a los que tantas veces aparece ligado el suyo. Independientemente de la naturaleza de la misma, los tres coinciden en su

estrecha relación con el nihilismo. Pero lo que singulariza a Nietzsche y lo separa respectivamente de uno y otro es aquello que él reconoció como el mejor antídoto y el remedio más eficaz contra el nihilismo: el amor apasionado por la vida y el humor como estrategia para conquistar y para soportar la verdad.

1. "Con el amor ocurre lo mismo que con los fantasmas: todo el mundo habla de ellos, pero nadie los ha visto". Esta máxima de La Rochefoucauld, que Schopenhauer suscribía, asumiendo un escepticismo que no puede extrañar en alguien para quien la vida era "un negocio que no cubre los gastos", o un eterno pendular entre el dolor y el has-

tío, no podía afirmarla Nietzsche sin reservas. Él, que celebraba la fina ironía del francés y que compartía con el pensador de Danzig la convicción de que la verdad tiene el rostro terrible de Sileno, sabía que aquel fantasma había tomado cuerpo alguna vez: en Grecia y en el período trágico anterior a Eurípides y a Sócrates. Entonces tuvo lugar un encuentro feliz entre el hombre, la verdad y la vida, un encuentro como nunca hasta entonces y ya nunca después fue posible.

Es verdad que Nietzsche se aproximó al campo de la filosofía de la mano de Schopenhauer. Y éste reconoció en el dolor el origen de aquella actividad: una experiencia

así, conocida por todos en algún momento de su vida, origina una necesidad, cuya universalidad radica en su raíz. ¿Quién no conoce ese canto de sirena que es la melancolía? Cuando la enfermedad, la muerte, o la fatiga nos ponen de un salto ante la vida, ¿quién deja de hacerle las preguntas de rigor?: ¿qué es la vida?, ¿qué vale la vida?, ¿para qué la vida? ¿No son ellas preguntas "metafísicas", que, independientemente de la formación y cultura del que las haga, convierten a cualquier hombre en algún momento de su vida en un filósofo pesimista? Pero, a pesar de la influencia que sobre el joven Nietzsche ejerció Schopenhauer, hay una



# EL DESAFÍO DEL NIHILISMO

diferencia radical entre ellos. Si para éste la vida no podía ser objeto de amor, sino de negación y desapego, Nietzsche no sólo no suscribe la renuncia, sino que hizo del amor a la vida su divisa más firme —“es verdad, nosotros amamos la vida, no porque estemos acostumbrados a vivir, sino porque estamos acostumbrados a amar”— e invita a considerar la historia del pensamiento como una historia de amor.

Si la verdad tuviese una naturaleza femenina, y así lo supuso Nietzsche, ¿no es toda filosofía una lucha amorosa por conseguirla? Y en ese caso, si una y otra vez el objetivo falla, ¿no merecería la pena pararse a meditar sobre la estrategia y el arte de la seducción? ¿No es en todo caso necesario que la estrategia preceda a la conquista? ¿No buscaron todos los filósofos un camino y un método adecuados, cuando el esfuerzo resultaba infructuoso? Con una ironía no exenta de seriedad Nietzsche sugiere una consideración de la historia del pensamiento como un tratado y un memorial del arte de la seducción. Pero de un arte fallido, de un intento casi siempre malogrado, porque el seductor es una y otra vez rechazado, humillado, ignorado. El memorial resulta, sobre todo, un memorial de agravios, y el tratado tiene todos los ingredientes de una tragicomedia.

**E**n ese marco resulta pertinente la sospecha acerca de los medios con que hasta ahora se han acercado los hombres a la verdad: ¿no será que “todos los filósofos, en la medida en que han sido dogmáticos, han entendido poco de mujeres?, ¿de que la estremecedora seriedad, la torpe insistencia con que hasta ahora han solido acercarse a la verdad eran medios inhábiles e ineptos para conquistar los favores precisamente de una mujer?”. Si, en esa clave, la historia de la filosofía puede ser interpretada como un tratado de seducción, cada filosofía particular es el relato cifrado de una aventura, el equivalente de un enigmático diario amoroso que revela y oculta al mismo tiempo la naturaleza del seductor, su pericia o su torpeza, y en cualquier caso algo importante de él.

Pero es preciso ir más lejos. Podría ocurrir que la verdad no fuese nada esencialmente distinto de la

vida, sino algo profundamente arraigado en ella, algo tan parecido que casi se confundiera con ella. Y realmente no se trata de una mera suposición: cuando la vida, “mudable y salvaje, y una mujer en todo, y no virtuosa”, oye a Zaratustra hablar de la verdad, pregunta malignamente: “¿de quién estás hablando?, ¿sin duda de mí?”. Y, en ese caso, si una y otra resultan tan cercanas, ¿no es un camino errado, un paso en falso malquistarse con la vida, cuando se pretende la conquista de la verdad? ¿No es toda murmuración contra la vida un signo de torpeza en un filósofo? ¿No hay detrás de todos aquellos juicios que degradan la vida, que la desprecian o la subestiman, una mente obtusa, un necio seductor, un amante inhábil? Y, sin embargo, esto es lo que la filosofía, desde Sócrates hasta Schopenhauer enseña: “la vida no vale nada”. Ése ha sido también hasta ahora el *consensus sapientum*, aquello en lo que los sabios y los filósofos de todos los tiempos parecen coincidir. Y cuanto más denigran, más degradan y desprecian la vida, tanto más creen ascender en la escala de la sabiduría, en la conquista de la verdad. Pero Nietzsche propone otra estrategia: el humor. El humor en el sentido de la ironía, en el sentido de buen talante y de ánimo elevado, en el más puro sentido de la alegría. Es aquí donde estriba una importante diferencia entre Nietzsche y Heidegger.

2. En favor de Heidegger hay que subrayar su valentía para mostrar la calidad filosófica de la reflexión nietzscheana. No sólo denunció las insuficiencias y el abuso de la lectura biologicista y filonazi de Nietzsche, sino que lo rescató de la interpretación que lo somete a la dudosa categoría de un autor, mitad literato, mitad filósofo, con las dosis oportunas de psicólogo y moralista que hacen dudar aún más de su ubicación: junto a Aristóteles, Leibniz y Schelling, entre otros, Nietzsche ocupa un lugar de privilegio en

la gran tradición filosófica. Y en favor de Heidegger hay que señalar también la cuidadosa exégesis, la aguda labor del hermeneuta que asombra por la profundidad y lucidez de sus análisis y que acuña los grandes tópicos del pensamiento nietzscheano: la muerte de Dios, la voluntad de poder, el eterno retorno, el superhombre. Y, sobre todo, el nihilismo.

**H**eidegger y Nietzsche comparten una misma preocupación: la de reflexionar sobre el presente, y ofrecer un “diagnóstico” sobre el tiempo vivido. Nietzsche descubrió el ocaso de lo trágico en la Grecia de Eurípides y de Sócrates y desenmascaró allí una extraña inflexión que abandonó lo dionisiaco y optó por el hombre teórico. Y Heidegger denunció el olvido del ser que, desde la orientación que en Platón toma la verdad, se ha convertido en una constante y en la seña de identidad de la filosofía que se ha desarrollado bajo el nombre de “metafísica”. De manera que ocaso de lo trágico y olvido del ser son fenómenos análogos en uno y otro pensador, fenómenos que admiten un mismo nombre para designar la culminación de aquel ocaso y este olvido. Ese nombre común es “nihilismo”. Lo curioso es que Heidegger vea en Nietzsche la culminación del nihilismo. La técnica es a su juicio la suprema realización de la voluntad de poder y el superhombre es el hombre convertido en autómatas: “lo mismo son subhumanidad y ultrahumanidad”.

Abandonando ahora esa discusión, en un apresurado balance hay que reconocer en Heidegger la voluntad de tomar a Nietzsche en serio, como pocos y, sin duda, como ninguno en su tiempo. Pero, paradójicamente, en ese “haber” también está su “debe”. La excesiva “seriedad” de Heidegger ignoró la importancia y la dimensión profunda que tiene en Nietzsche el humor.

La vida es para Nietzsche algo más que la verdad. Además de dolor, sufrimiento y experiencia de lo terrible, la vida es alegría, placer y juego. Sólo el amor conoce esa extraña mezcla entre alegría y sufrimiento, entre placer y dolor. Y no hay mejor estrategia que el humor para mantener vivo el sentimiento. Contra “la tiranía del dolor” no hay receta mejor que la ironía. Tal era la propuesta de Chamfort, aquella alma “profunda, sombría, dolorosa y ardiente”, que juzgaba la risa como un remedio y que “daba por perdido el día en que no había reído”.

Tiene razón Fernando Savater cuando distingue entre la burla y la alegría. Pero, aunque sea necesario distinguirlas, hay que reconocer el punto que tienen en común: su relación con la salud. La burla descompone su objeto y muestra el lado oculto, ridículo y de poca estimación que se oculta a la mirada. Como Cervantes, como Lubitsch, como Chaplin, Nietzsche conocía la eficacia de lo cómico: “No con la cólera, sino con la risa se mata”. Esa risa nos descarga de la náusea de lo absurdo y nos ayuda a vivir. Y es, sobre todo, un remedio eficaz contra el “espíritu de la pesadez”: contra todo aquello que en nosotros y fuera de nosotros dice NO a lo mejor, contra todo aquello que en nosotros y fuera de nosotros está enfermo y quiere morir. Pero hay también otra risa que es pura alegría, afirmación y juego: que favorece todo aquello que en nosotros y fuera de nosotros dice SÍ a lo mejor, aquello que en nosotros y fuera de nosotros es sano y quiere vivir. Y ama la vida.

Con ese Nietzsche que enseña el amor y el humor, a sabiendas de que muy cerca de ellos planea el miedo, tiene nuestro tiempo una deuda de reconocimiento y gratitud. Más allá de “nietzscheanismos” y de “neonietzscheanismos”, a pesar de sus insuficiencias y de las cosas que hoy ya no podríamos suscribir de él, Nietzsche nos invita a completar aquel axioma de la geometría, que dice que “la línea recta es la distancia más corta entre dos puntos”, con otro que quizás una cierta psicología pueda hacer suyo alguna vez: que el mejor y más efectivo nexo de unión es la risa, el humor y la alegría.

**Lo que singulariza a Nietzsche es aquello que él reconoció como el mejor antídoto y el remedio más eficaz contra el nihilismo: el amor apasionado por la vida y el humor como estrategia para conquistar y para soportar la verdad**



# EL GRITO

Las múltiples facetas desde las que nos desafía el enigma Nietzsche se acrecientan conforme se acerca el final. Durante los últimos meses parecen multiplicarse vertiginosamente: su pensamiento es un continuo quiebro, y su vida también. Todo está lleno de signos, signos que se hacen guiños unos a otros. En este sentido, los días finales son enteramente un enigma, un enigma del que nuestro conocimiento de la locura no puede dar explicación. Y ni siquiera su silencio o su muerte acallarán esta proliferación. Su posteridad, es bien sabido, está hecha de terribles malentendidos, cosas que todavía están por acabar de explicar.

A menudo se ha llamado con el nombre de Turín el cristal de ese enigma. Y lo cierto es que, frecuentemente, parece como si el propio Nietzsche condujera de antemano esta interpretación. Así, recuérdese cuando escribe: "Hasta el 20 de septiembre no dejé Sils-Maria, retenido por unas inundaciones, siendo al final el único huésped de ese lugar maravilloso, al que mi agradecimiento quiere otorgar el regalo de un nombre inmortal. Tras un viaje lleno de incidencias, en que incluso mi vida corrió peligro en el inundado Como, a donde no arrivé hasta muy entrada la noche, llegué en la tarde del día 21 a Turín, mi lugar probado, mi residencia a partir de entonces. Tomé de nuevo la misma habitación que había ocupado durante la primavera, via Carlo Alberto 6, III, frente al imponente *palazzo* Carignano, en el que nació Vittorio Emanuele, con vistas a la *piazza* Carlo Alberto y, por encima de ella, a las colinas. Sin titubear y sin dejarme distraer un sólo instante, me lancé de nuevo al trabajo: quedaba por concluir tan sólo el último cuarto de la obra. El 30 de septiembre, gran victoria, conclusión de la 'Transvaloración'; ociosidad

de un dios por las orillas del Po. Todavía ese mismo día escribí el "prólogo" de *Crepúsculo de los ídolos*, la corrección de cuyas gateradas había constituido mi recreación en septiembre. —No he vivido jamás un otoño semejante, ni tampoco he considerado nunca que algo así fuera posible en la tierra,— un Claude Lorrain pensado hasta el infinito, cada día de una perfección idéntica e irrefrenable".

El texto que se ha nombrado 'Transvaloración' es lo que nosotros conocemos como *El Anticristo*, cuyo subtítulo debía ser originalmente "Transvaloración de todos los valores", aunque finalmente Nietzsche optó por otro más expeditivo e histriónico: "Anatema contra el cristianismo". Habida cuenta de que anatema significa precisamente maldición divina, el subtítulo no podía ser, en su simplicidad, más retorcido y ampuloso, más *indicativo*. Y es que *El Anticristo* es un libro cargado de misterios o, si se prefiere decir así, con este texto se produce una inflexión definitiva en la derrota nietzscheana, tal vez su último quiebro intelectual.

Pongamos un solo ejemplo. A partir del 20 de noviembre de 1888, Nietzsche se desinteresará de su proyectada obra sobre la Voluntad de Poder, y deja entonces de considerar a *El Anticristo* como la primera parte de su tarea de transvaloración para pasar a afirmar que, con dicho libro, ésta está ya cumplida. Giorgio Colli reflexiona este curioso desplazamiento del siguiente modo: "¿Por qué, poco después de haber es-

critado *El Anticristo*, Nietzsche considera que ha cumplido ya la muy anhelada *transvaloración de todos los valores*? Quizá porque en este breve momento —antes de que la desatinada voluntad de realizar lo inactual le llevase al delirio de la locura— le parece verdaderamente haber encontrado la expresión decisiva, cuyo impacto sobre las conciencias somnolientas pudiese desencadenar el gran incendio, traducir a la realidad concreta el pensamiento del más solitario".

Hoy cuesta de entender. Porque, ¿cómo se nos aparece hoy *El Anticristo*? Ante todo, para una primera mirada, como el más desafortunado de entre los textos mayores que suelen encuadrarse en su mismo periodo, el que más se resiente ahora de su nueva política editorial, que le encaminaba hacia el panfleto. No tiene ni la fértil exuberancia de *Más allá del bien y del mal*, ni el frío rigor de *La genealogía de la moral*, ni la generosa euforia de *El crepúsculo de los ídolos*. Es un texto sombrío, bañado todo él como por una luz gótica. Tiene algo de profundamente anticuado. En cierto modo, puede decirse que frecuentemente es un libro simplón, sabido. Y sin embargo es un libro que iba a hacerse popular. Llegó a formar parte, junto con la obra de Darwin y Freud, la de Kropotkin o Marx, verdaderamente de la cultura popular. Es, aunque no sólo, todo un clásico del anticlericalismo. En este sentido, puede decirse que fue un panfleto perfecto. Tal vez por eso nos parece hoy tan sabido. A este respecto añade Colli, siguiendo con lo que decía: "No se equivocaba del todo, porque la agitación provocada por este libro se propaga todavía hasta hoy. Y la astucia tal vez inconsciente de Nietzsche para actualizar lo inac-

tual consistía en esto: concentrar toda maldición sobre el nombre del cristianismo, atrayendo de este modo sobre ese organismo decrepito el odio de todos aquellos que sólo esperaban ser alentados. Pero aquellos que tenían o tienen que lamentarse con respecto al cristianismo son muchísimos, mientras que el prefacio de *El Anticristo* dice: 'este libro concuerda con poquísimos'. La astucia consiste por lo tanto en excitar a los muchísimos con un libro destinado a poquísimos, o, en otras palabras, en proponer como objetivo destruir el cristianismo, objetivo estrechamente ligado según Nietzsche a muchos otros, con respecto a los cuales los seducidos por el verbo anticristiano no se sienten para nada en oposición. Cristianismo involucra así moral, metafísica, justicia, igualdad de los hombres, democracia, resume en sí los valores del mundo moderno. La destrucción del cristianismo, por esa razón, es verdaderamente según Nietzsche una transvaloración de 'todos' los valores".

¿Quiere decirse con ello que Nietzsche se propuso elevar la forma del panfleto a su máxima virulencia, dotarla de un alcance absoluto? "Astucia tal vez inconsciente", dice Colli. Tal vez. Pero hoy sabemos bien de su belicosidad final, de su sueño de partir en dos a la humanidad. Escribe *El Anticristo* entonces, pero también recopila sus más afiladas notas contra Wagner, en un momento en el que la mitad de Europa se está posicionando respecto del músico, y en el centro de la polémica surge *Nietzsche contra Wagner*. Y prepara su biografía de combate, *Ecce Homo*, que comienza con esta sorprendente declaración: "En previsión de que en breve tendré que formular a la humanidad la exigencia más severa que le ha sido formulada jamás, estimo necesario decir *quién soy yo*". Está claro que Nietzsche está en guerra, que ha comenzado *otra* guerra. "Con este escrito no sólo he querido presentarme antes del gran acto solitario de la Transvaloración, sino que también quiero probar lo que

*El Anticristo es un libro cargado de misterios o, si se prefiere decir así, con este texto se produce una inflexión definitiva en la derrota nietzscheana, tal vez su último quiebro intelectual*

## EL NIETZSCHE DE EL ANTICRISTO

Fragmento de retrato que Edvard Munch pintó a Nietzsche

puedo arriesgarme a hacer con el concepto alemán de la libertad de prensa”...

“¿Por qué, poco después de haber escrito *El Anticristo*, Nietzsche considera que ha cumplido ya la muy anhelada *transvaloración de todos los valores*?” –se preguntaba Colli hace un momento–. A esta pregunta tal vez cumpla añadirle otra de parecido alcance: ¿Cuál era ese “gran acto solitario de la Transvaloración”, esa “trágica catástrofe de mi vida” para la que Nietzsche se prepara desde entonces, cuya inminencia “no desea acelerar en exceso” y de la que encontramos múltiples alusiones en su correspondencia?

**N**o lo sabemos. En todo caso, lo que está bien claro es que tanto *El Anticristo*, como *Nietzsche contra Wagner* o *Ecce homo*, publicaciones póstumas las tres, forman parte de un nuevo registro en el conjunto de su obra, constituyen una nueva dimensión expresiva, deben leerse *aparte*. Y decir que la razón de ello es su carácter de obras que son ya de locura, no explica nada. Más bien señala tan sólo aquello que está por explicar.

“Mirémonos cara a cara” –con estas palabras comienza *El Anticristo*, el texto con el que se inaugura su última deriva–. Mirémonos cara a cara, dice, y parece estar emplazando a los hombres de su tiempo. Pero, Nietzsche va a abrir su pantomima de cumplimiento de lo inactual, su desafío a la humanidad entera, su pulso absoluto y patético con el presente, en el momento mismo en que se entrega, póstumo, a sus lectores. En Turín, Nietzsche se encomienda al espíritu de la literatura. Ya no escribe para su presente, ahora trata de prender la mecha lenta de su posteridad mediante un acto ciego de confianza absoluta en su destino. Lanza su grito dirigido a la escucha de la posteridad.

¿Qué dice un grito?

Miguel MOREY



Una de las primeras y más decisivas paradojas a las que hubo de enfrentarse el destino histórico de Nietzsche como pensador fue la motivada por la circunstancia de que la edición póstuma de las obras de quien había hecho de la filología su temprana vocación, del estilo una cuestión filosófica prioritaria y de la reflexión sobre el lenguaje uno de los resortes de la crítica, se viera sometida en tal grado a la falsificación textual por parte de Elisabeth, la "hermana abusiva" del filósofo. Al frente del Archivo Nietzsche desde 1896, la única antisemita de la familia hizo cuanto pudo por aproximar la figura del pensador al nacionalsocialismo emergente. Todavía en la edición Musarion de 1920-29 se podían sentir los estragos de la falta de pulcritud filológica a la que había quedado sometido el legado nietzscheano. Karl Schlechta denunció la situación a fines de los años cincuenta, sin lograr, empero, el permiso de las autoridades soviéticas para acceder a los manuscritos archivados en Weimar. En la década siguiente, su condición de miembro del PCI permitió en cambio al joven investigador Mazzino Montinari acceder a esos fondos de la RDA e iniciar, con la ayuda de su maestro, Giorgio Colli, la edición crítica completa de las obras de Nietzsche considerada hoy canónica. Fallecidos Colli y Montinari, sus colaboradores se reunieron en 1993 para planificar la finalización de la edición en un plazo de siete años, haciendo coincidir la publicación del total previsto de cincuenta volúmenes con la con-

**Hoy, a un siglo de distancia, estamos en condiciones de leer a Nietzsche de otro modo: un modo que no difiere de la exégesis heideggeriana y que hizo de él el pensador del fin de la metafísica**

memoración del centenario de la muerte del filósofo.

No se han cumplido del todo las expectativas del proyecto, pero sí se ha avanzado notablemente en la difusión de los escritos filológicos, lecciones y otros textos del período anterior a *Humano, demasiado humano*, la obra calificada por el propio Nietzsche de "monumento a una crisis" y que, en efecto, representa la confirmación de un viraje definitivo en la orientación de su pensamiento. Por todo ello puede decirse que hoy, a un siglo de distancia, estamos en condiciones de leer a Nietzsche de otro modo: un modo que, sin duda, no difiere absolutamente de la poderosa exégesis heideggeriana, que hizo de él el pensador del fin de la metafísica y que es la que ha dominado el panorama interpretativo hasta los setenta; un modo que tampoco "inventa" un Nietzsche postmetafísico al margen de las tentativas de lectura del pensamiento de la diferencia o del *pensiero débole*; pero sí un modo que pone un énfasis distinto en ciertos aspectos de su desenmascaramiento del carácter reactivo de los valores transmundanos de la cultura occidental, o de su diagnóstico del nihilismo como última consecuencia de la lógica de esos valores; que subraya en el elemento histórico-hermenéutico de su genealogía un factor irreductible al vitalismo; que localiza en los presupuestos de su crítica acérrima de

la razón un vínculo con el ejercicio de la crítica ilustrada, ahora radicalizada y vuelta sobre sí; un modo, en fin, que capta matices inéditos de un pensar abismal.

En tal contexto, *Humano, demasiado humano* asume una función clave, no suficientemente atendida por Heidegger en su caracterización de la crítica nietzscheana de la metafísica. En esta obra se expresa el librepensador que disecciona los sentimientos morales y con escalpelo histórico-psicológico extrae el origen nada altruista de los ideales ascéticos; el genealogista que, frente al supuesto origen milagroso de las cosas valoradas como superiores por la religión, la metafísica y la moral, practica una química disolutiva de la creencia en cosas en sí, transcendentales, mostrando que nuestras verdades, conductas desinteresadas, principios y valores más sólidos proceden del mismo fondo oscuro de la existencia del que emanan instintos y pasiones. Pero sería erróneo entender esta tarea de crítica de la cultura como una simple operación irracionalista, que prescinde de la lógica del concepto y apela a la verdad inversa de una Voluntad sustantiva como fundamento último. Todas las ambigüedades del Nietzsche "ilustrado", que toma partido por la ciencia como factor dinamizador de la cultura moderna, pero a la vez relativiza su capacidad para penetrar en la esencia del mundo y cuestiona su optimista teleología del progreso, se comprenden mejor desde el antecedente que supone su meditación sobre la génesis metafórica del lenguaje, emprendida en textos como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* o el menos conocido *Curso de Retórica*. Y ello contribuye a delimitar mejor el alcance de su apuesta transvaloradora del nihilismo.

Así, su temprana concepción de la retoricidad irrebasable del lenguaje no afecta tan sólo a las bases

de su juvenil metafísica de artista, sino también al sentido de su ulterior crítica de las ilusiones lógico-gramaticales del pensar: la ficción de la identidad –y, por ende, el "platonismo"– está inscrita en el origen mismo de toda dicción (logos) sobre el ser de las cosas. No cabe prescindir sin más de ella, ni renegar de todo lo edificado sobre su base. Lo que llamamos ahora el mundo –ex-plica Nietzsche en *Humano, demasiado humano*– es el resultado de una multitud de errores y fantasías formados en el curso de nuestra propia evolución y que ahora heredamos "como tesoro acumulado del pasado": como tesoro; repite, "porque en él descansa el valor de nuestra humanidad".

En ningún caso, pues, la historia del error de la metafísica da paso a una historia totalmente otra y, ahora sí, "verdadera"; sino al reconocimiento del carácter interpretativo –de fábula conveniente para la vida de una especie en precario– de aquella vieja historia del ser.

No se trata ya, por tanto, de buscar redención en un afuera, como aquel que el joven Nietzsche vislumbrara en el mito trágico. Es de la propia decadencia de donde hay que extraer la fuerza vital que nos ayude a conllevar nuestra condición indigente, repensando la idea misma de una legitimación de la modernidad sin la tutela ontológica del metarrelato.

Curiosa conclusión para un ejercicio de puro desencantamiento ésta que termina en fábula, que aprende a experimentar el error metafísico como humilde tesoro: llegados al fin de la Historia Universal, esa Itaca que fue norte de la odisea del logos occidental se ha revelado pobre, frágil y efímera; mas no sólo nos regaló un viaje. Con la vivencia de una extranjería interminable, ha despertado en nosotros la sed de aventuras y el sentimiento de que el mundo se nos ha vuelto profundamente infinito, abierto a la posibilidad de nuevas e incandescentes interpretaciones.

Manuel BARRIOS



# EL EXTRAÑO ILUSTRADO



# NOSOTROS LOS APÁTRIDAS

**E**ra muy difícil sustraerse al romanticismo de las patrias cuya metafísica reza así: hay algo originario y originante, el ser, lo sustancial que no necesita de otros para existir, la pureza de nuestra forma de existir como pueblo, ese canto que se escucha pegando el corazón a la tierra del origen. El joven Nietzsche creyó que Dioniso era la musa cultural de Il Reich, que él podía ser «el filósofo» como ya Ricardo Wagner era «su músico». El nacimiento trágico de Alemania a la luz de la guerra franco-prusiana inspiró a nuestro trágico amigo Nietzsche. El magnífico eco del *Tristán e Isolda* se confunde, en un principio, con la victoria del ejército alemán-prusiano. Él mismo participa como camillero en la lucha: estaba en juego, eso pensó, la restauración del auténtico espíritu alemán; autenticidad cultural que pasaba por el rechazo radical del cristianismo, la democracia y la ópera, así como en general del enemigo por antonomasia de lo alemán, lo latino, considerado como algo extraño, ajeno a la *Kultur*. Ahí aparece «lo ario» como documento y prueba de la gran capacidad que tiene este pueblo para, frente a otras culturas y civilizaciones, hacerse cargo de Prometeo como auténtico mito del renacer de la patria alemana. Robar el fuego a los dioses es cosa propia de la metafísica aria; mientras que la manzana de Eva es lo propio de la seducción y demás virtudes femeninas semíticas. *El nacimiento de la tragedia* es la cota más alta del nacionalismo –xenofobia y racismo incluidos– en la que cae nuestro autor.

Ahora no podemos hacerle creer al público que Nietzsche no dijo es-

tas cosas, por las mismas razones que debemos precavernos ante la hermenéutica feliz cuya «esencial» lectura consiste en hacerle decir al autor lo-que-queda-sin-decir, pero, añadimos, lo que de ninguna manera quería decir.

Ahora bien, Nietzsche interrumpe su «alemanía» por madurez filosófica. Desde la *Primera intempestiva* rompe públicamente con los fundamentos metafísicos del nacionalismo de su anterior obra; aunque sea a partir de *Humano, demasiado humano I y II* en donde la crítica de la metafísica basada en «sustancia», «sujeto», «identidad», «origen», «patria», «meta»... conceptos asumidos ahistóricamente, en donde las nuevas categorías dionisiacas del «devenir» y la «multiplicidad» hacen comprensible, filosófica y políticamente el «Ensayo de autocrítica de 1886». Ahí se disculpa de haber confundido lo dionisiaco con el Reich y su música de «cien atmósferas» –remataría en *El caso Wagner*–. Madurez filosófica significa políticamente que ya no tenemos ni la sustancia, ni al sujeto del origen porque no hay tal Origen ni tal Meta immaculados. Es la madurez del historiador cuya consigna áurea dice: buena voluntad para con las cosas terrenales. Y, de ahí que nos embargue esta felicidad de la nueva buena del devenir al descubrir que no somos un alma inmortal sino muchas almas mortales. Cual-

quier identidad que pretendía pasar, cual Rh–, como raíz metafísica es demolida por el politeísmo, el perspectivismo, el librepensamiento y la genealogía.

Politeísmo y librepensamiento como nuevo horizonte significan que el hombre es el único animal que carece de palabra de origen y de última palabra. Librepensamiento (*Freidenkertum*) apunta tanto a la incredulidad ante los dogmas como a tener muchos pensamientos, pero en el sentido de que se ha viajado mucho (*Vielgereist*). Para Nietzsche un nacionalista era como un cateto con alforjas de trasmundo, atrincherado, o «tibetanizado» como diría Ortega, en su *Heimat* o suelo natal, tierra del origen. Pero Dios ha muerto, es decir, los dioses se han muerto de risa al escuchar la palabra atea dicha en medio de la multiplicidad: sólo hay un Dios. Nada de librepensamiento, la virtud intelectual y moral consiste en la Uniformidad. Risa de Zaratustra que llega a *La genealogía de la moral*: cuando investigamos los orígenes puros de nuestro carnet, tanto a nivel personal, –el famoso Yo como Sujeto de una vez por todas–, como a nivel colectivo, –la Patria como Sustancia, Origen y Destino en lo Universal–, siempre nos encontramos con el devenir, no con nuestra alma mater nacional. Y devenir significa mezcla, multiplicidad. Así que en vez de germanizar a Europa

lo que había que hacer era europeizar a Alemania. Lo repite hasta la locura; teniendo tiempo, entre sus viajes hacia el Sur en busca de un cielo más sereno, de poner en práctica sus teorías. Por ejemplo: defendiendo la idea de «Europa como una multiplicidad de razas mixtas» y, sobre todo, acaso porque lo intuía, señalando el peligroso contacto entre el mito ario de Prometeo y el Imperio: ¡a Creta, a Creta!... comenzando con los judíos. Se suele olvidar por inesencial la tremenda defensa que Nietzsche hace frente a los ataques a los que eran sometidos, hasta tal punto de alentar al gobierno para que los antisemitas fueran expulsados de Alemania.

Nosotros los apátridas (*Wir Heimatlosen: La Gaya Ciencia, &377*) somos hombres modernos, es decir, que hemos superado la metafísica sustancialista: «de raza y procedencia demasiado diversas y mezcladas» como para creer en «el engañoso endiosamiento de las razas y en la lascivia que hoy se muestra como signo del carácter alemán y hacen recordar el ‘sentido histórico’ en el pueblo de manera doblemente falsa e indecente». En contra Nietzsche, se define como «buen europeo» que significa, entre otras cosas, que no se corta con la tradición europea; por ejemplo, que procedemos del cristianismo, aunque estemos en contra del resentimiento y la solidaridad en el sufrimiento como lo virtuoso.

¿En qué sentido seguimos siendo nietzscheanos? Nosotros, los apátridas, quisiéramos educar también desde la virtud dionisiaca de la solidaridad en la alegría.

**Se suele olvidar la tremenda defensa que Nietzsche hace frente a los ataques a los que eran sometidos los judíos, hasta llegar a alertar a su gobierno para que los antisemitas fueran expulsados del país**

Julio QUESADA



# UN INFERNAL VERANO



Nietzsche  
y  
Lou  
Andreas  
Salomé

Marxistas

Lou nos recibió en un cenador campestre. Estaba con August Endell, autor de unos olvidados libros sobre estética. Quisieron inmortalizar el momento y me pidieron que les sacase una fotografía. Lou está apoyada en una pequeña veranda, bella, sonriente y serena.

**V**i por última vez a Nietzsche en 1897. Ya hacía ocho años que la locura le había secuestrado en Turín, mientras lloraba abrazado al cuello de un caballo. Su hermana Elisabeth me contó algunas historias conmovedoras. Flashes de lucidez. Un día vio que Friedrich miraba con mucha atención un libro que ella acababa de cerrar. Se lo entregó. Con voz de niño inseguro que busca confirmación, preguntó: "También yo escribí libros bonitos, ¿verdad?".

Fui un admirador precoz de la obra de Nietzsche tras escuchar a Geor Brandès hablar de él en Copenhague en 1888. Gracias a él conocí también la existencia de una inquietante muchacha rusa, Lou Andreas-Salomé, especialista en romper las cañas tronchadas y apagar los pábilos humeantes. Educado en la disciplina kantiana, siempre pensé que todo lo que Nietzsche había escrito no era ciencia, sino autobiografía. Me lo confirmó un texto suyo. Consideraba que la filosofía era "una confesión de su autor, una especie de memorias involuntarias". Quise saber a qué secreto biográfico respondía *Así habló Zaratustra*, y por eso visité a su hermana. Y a él de paso. Elisabeth no mostró ningún interés en hablar del invierno de 1883. Pero en la conversación apareció, acompañado de algún epíteto que no recuerdo, el nombre de Lou Andreas-Salomé. Y decidí ir a visitarla.

Sabía que había estado hospedada en casa de una pariente mía, la baronesa Frieda von Bülow, en Munich. Ella me acompañó al nuevo domicilio de Lou, una casa cerca de la montaña, en Wolfratshausen. Vivía allí con un joven poeta, que después alcanzó gran notoriedad, llamado Rainer Maria Rilke. Era un joven de ojos grandes y mentón

**"Friedrich era ante todo una personalidad religiosa. Sólo comprendiéndolo será posible arrojar algo de luz sobre el sentido profundo de su obra, de sus sufrimientos y de sus apoteosis", recuerda Lou**

pequeño, que me pareció demasiado ocupado consigo mismo. Lou nos recibió en un cenador campestre. Estaba también August Endell, autor de unos olvidados libros sobre estética. Quisieron inmortalizar el momento y me pidieron que les sacase una fotografía. Lou está apoyada en una pequeña veranda, bella, sonriente y serena, como quien contempla el mar desde la orilla. Me pareció fría y feliz.

Después de tomar el té, y por consideración a mi tía, accedió a hablar sin mucho interés de Nietzsche.

"Creo que podría borrarle con el pensamiento de mi vida", me dijo. De hecho, años después, cuando publicó sus memorias, dejó claro que el personaje importante para ella en aquel momento fue Paul Reé.

—¿Cómo conoció a Nietzsche?

—Yo estaba en Roma con mi madre. Tenía algo más de veinte años. Deseaba fervientemente aprender. Conocí a Paul Reé, quien me habló de un amigo suyo a quien admiraba, Friedrich. Una mañana, en San Pedro, mientras Paul trabajaba dentro de un confesionario, Nietzsche vino hacia mí y me preguntó: "¿En virtud de qué estrellas hemos ido a encontrarnos los dos aquí?" El tono ceremonioso tuvo que impresionar irremediabilmente a una muchacha.

—¿Qué le contestó?

—Que yo venía de Zurich, y nos echamos a reír.

—¿Cómo era Nietzsche?

—Era de mediana estatura, de aspecto tranquilo y cabellos negros peinados hacia atrás, modestamente vestido aunque sumamente cuidado. Los rasgos finos y muy expresivos de su boca estaban casi completamente cubiertos por un espeso bigote. Podía perfectamente pasar desapercibido. Sus manos, sin embargo, conquistaban las miradas. Eran incomparablemente hermosas y finas, y el propio Nietzsche decía que revelaban su genio. Casi no veía, pero su vista enferma cubría sus rasgos con un encanto mági-

co, tenía la mirada volcada hacia adentro, porque toda su actividad no era más que una exploración del alma humana en busca de nuevos horizontes, en busca de esas "posibilidades no agotadas" que no se cansaba nunca de crear y transformar en el fondo de su pensamiento.

—Antes de conocerla, Nietzsche estaba dando vueltas a su Zaratustra ¿Qué recuerda de ese tiempo?

—Friedrich era ante todo una personalidad religiosa. Sólo comprendiéndolo será posible arrojar algo de luz sobre el sentido profundo de su obra, de sus sufrimientos y de sus apoteosis. Anunció con terror la muerte de Dios, y pretendió descubrir un sustituto del dios muerto. "Muertos están todos los dioses, grita Zaratustra: ahora queremos que viva el superhombre". Me habló horrorizado del eterno retorno. Pensó que era una trágica revelación. Sus sufrimientos podían volverse interminables. Se sentía llamado a predicar una nueva religión. Cuando le conocí, quería dejar de escribir durante diez años para luego volver a retomar su misión.

**C**on usted?

—Sí, creo que pensé en que yo le acompañara en su epifanía. Pero todo se estropeó porque a los pocos días de conocerme me pidió en matrimonio. Paul Reé también lo había hecho. Les dije que no a ambos. No quería casarme. Mi sueño era un cuarto de trabajo agradable, lleno de libros y flores, flanqueado por dos dormitorios y —entrando y saliendo de nuestra casa— camaradas de trabajo reunidos en un círculo alegre y serio. Mis cinco años con Paul Reé se asemejaron mucho a eso. Pero Friedrich era distinto. Que-

**NOTA:** La entrevista con Lou está sacada de sus obras: *Mirada retrospectiva* (Alianza), y *Nietzsche (Zyx)*. Y también del estupendo *Nietzsche* de Daniel Halévy (Grasset).

ría otras cosas. Y, además, su hermana consiguió que nos enemistáramos. Le conocí en marzo y nos vimos por última vez creo que en octubre. Durante una excursión al Monte Sacro quizá le besé. Eso fue todo.

No quiso hablar más. Siguió una velada agradable, en la que Rainer Maria Rilke nos recitó —mejor dicho, le recitó a Lou, olvidándose de que nosotros estábamos allí—, un poema que no sé si hablaba de Dios:

Con mano trémula te construimos]

y apilamos átomo sobre átomo.

Pero ¿quién podrá terminarte?

Oh, catedral:

Volví a Berlín y continué indagando. La separación de Lou fue muy dolorosa para Nietzsche. Se sintió traicionado y humillado. Aquel trío en que había puesto grandes esperanzas, que le había proporcionado una energía desconocida, se había deshecho en un embrollo de equívocos. Abandonó Alemania, y se refugió en Rapallo. "Mi salud era mala; el invierno fue frío y lluvioso; un pequeño albergue, situado al borde mismo del mar, tan cerca de ella que las olas me impedían dormir, me ofreció un abrigo insatisfactorio desde todos los puntos de vista. A pesar de ello —y esto es un ejemplo de que lo que es decisivo llega "a pesar de"— fue durante este invierno y en esta incomodidad cuando nació mi Zaratustra. Por la mañana, trepaba hacia el sur, por la carretera que asciende hacia Zoagli, entre los pinos y dominando el inmenso mar; al mediodía iba, contorneando la bahía de Santa Margarita, hasta Portofino. En esos dos caminos me llegó la primera parte de Zaratustra; mejor aún, Zaratustra mismo como tipo; más exactamente, él cayó sobre mí".

En esta obra no se menciona, curiosamente, el eterno retorno, del que tanto había hablado a Lou. Tal vez el desdichado Friedrich Nietzsche no quiso pensar que aquel engañoso verano podía suceder de nuevo, eternamente. Si he de ser sincero, creo que Nietzsche sólo quiso a una mujer en su vida. Cósima Wagner, la mujer de su admirado enemigo. A ella dirigió algunas de las últimas misivas cuando la enfermedad nublabla ya su alma. Pero esa es otra historia.

José Antonio MARINA



# NIETZSCHE Y LA MÚSI

Otorgo a la figura, la obra y el pensamiento de Friedrich Nietzsche un importante papel como uno de los protagonistas responsables del desarrollo de la cultura de la segunda mitad del siglo XIX, al igual que toda persona que se acerca con espíritu abierto a este atractivo momento de nuestra historia. Sin embargo, no considero a Friedrich Nietzsche un creador sistemático. Antes bien, lo tengo por un pensador enormemente sugerente e imaginativo, al mismo tiempo que fragmentario y hasta contradictorio. Desde estas personales premisas voy a comentar alguna faceta de su importante y larga relación con la música.

Nietzsche fue un gran conocedor de este arte y al mismo tiempo un músico por vocación y afición: un músico autodidacta pero un músico activo. Sabido es cómo en su juventud dudó largo tiempo antes de decidir dedicar sus principales esfuerzos a algo que no fuera estrictamente musical. Compuso un buen número de obras entre las que me gustaría destacar una extraña obra orquestal escrita en 1864 titulada "Eine Sylvesternacht" y una réplica o continuación de la misma, diez años más tarde que tituló "Nachhall einer Sylvesternacht" ("Una noche de San Silvestre" y "Ecos de una noche de San Silvestre") que demuestran su imaginación y fantasía.

Quiero también resaltar una faceta que considero fundamental en el estudio de su personalidad: su extraordinaria capacidad de improvisación. Podía, ante el piano, estar horas improvisando y, según testimonios tan

autorizados como los de Ricardo Wagner y Hans von Bülow, así "crear" una música que superaba en ideas, audacia, creatividad y fantasía a lo que luego quedaba reflejado en la partituras escritas.

Toda persona con un mínimo de sensibilidad musical es capaz de intuir en una ráfaga de tiempo, una sonoridad, un contrapunto o una armonía. Si esa sensibilidad se desarrolla, puede llegar a percibir una gran forma completa que está en el tiempo e ima-

ginar en un instante una obra de amplias dimensiones. También, si tiene la técnica mecánica necesaria, será capaz de reflejar ante el piano o cualquier otro instrumento, ideas que nacen en un tiempo real.

Ahora bien, esa música imaginada y "sonante", sólo puede adquirir la categoría de obra de creación cuando su autor la fija por medio de unos signos —cualesquiera— para que otra persona —el intérprete— pueda volver a

crear —a recrear, a interpretarse— orden formal que en sí mismo está en el tiempo pero que ha de ser fijado en la partitura para poder llegar a ser.

El elemento esencial de la música es el sonido. Pero ninguno de los cuatro parámetros del mismo —altura, duración, intensidad y timbre— tienen una exacta fijación posible. Para llegar pues, a la perfección en ese juego creativo entre

Partituras de la ópera *Carmen*, de Bizet, con anotaciones manuscritas del propio Nietzsche



En sus últimos años, en "Carmen" y, lo que es curioso y significativo, en algunas obras de la zarzuela española del momento, encontró

las bases para defender su concepto de la espontaneidad tanto en la condición misma del ser humano como en su faceta de creador de música por encima de cualquier otro valor

# CA DE SU TIEMPO

la férrea imposición que obliga lo escrito y la libertad que se le pide al intérprete para que recree la obra, es necesario el dominio de unas técnicas compositivas que sean capaces de racionalizar la intuición del compositor para servir de principio a la creatividad del intérprete.

Una técnica mediocre, una técnica solamente aprendida en imitación de lo que ya ha sido hecho, empobrece cualquier pensamiento inicial de su creador. Una técnica nacida de la individualidad del proceso creativo y nacida de la propia necesidad creativa del mismo, engrandece ese pensamiento hasta el infinito.

De esta técnica es, según mi criterio, de la que carecía el genio de Nietzsche, más cerca de la pura intuición que de la razón ordena-

**Nietzsche es un pensador sugerente, imaginativo y atractivo; un creador no sistemático, fragmentario y contradictorio al menos en lo que se refleja en sus escritos sobre la creación musical que se estaba realizando en su entorno**

da. Quizá este aspecto de su personalidad podremos constatarlo en algunos de sus escritos, ensayos y crítica y no sólo los realizados sobre la música.

De todos es bien conocida, cómo a partir de sus años de residencia en Leipzig, la pasión y la contundencia con que defendió la obra de Wagner, considerándola como la música del futuro tanto en su concepción técnica, estética como ética. También es suficientemente famoso el cambio de actitud en la última etapa de su vida en la que otorgó a George Bizet y su ópera *Carmen* la cumbre más alta de la creación musical de la se-

gunda mitad del siglo XIX. En esta música situó el germen sobre el que se iba a construir el futuro, que en su etapa wagneriana había otorgado al compositor alemán y a su entorno.

Nietzsche consideraba al ser humano como el único ser vivo todavía "no fijado". Los otros seres de la naturaleza que componen el mundo animal, tiene en el instinto el medio infalible para llegar a ser lo que son; el hombre, no. Defendía que hay "algo fundamentalmente defectuoso en el hombre", y eso, que es el germen que lo

enferma, "constituye al mismo tiempo su máximo valor."

Si a este pensamiento añadimos sus ideas de cómo lo negativo es el principio para crear, es decir, primero negar para después afirmar, destruir para crear, aniquilar para producir, y que el aspecto negativo de esta idea corre a cargo de la crítica racional mientras que el lado positivo encuentra en la "absoluta espontaneidad de la libertad humana, el medio mediante el cual el hombre se produce a sí mismo", tendremos un resumen del fundamento donde tiene su base gran parte de su pensamiento.

**D**estruir la realidad para después crear un ideal que el hombre debe alcanzar: el superhombre. Enfrentarse a la concepción musical que más cerca está de la razón, como es el mundo wagneriano, para destruirlo y más tarde defender aquellas obras en que la espontaneidad se sitúa en un primer término, tendencia en la que *Carmen* y la música de su entorno podría ser el mejor ejemplo de ese pensamiento.

Estas ideas quedan perfectamente reflejadas en sus escritos de 1873 en los que ensalza a Ricardo Wagner ya su obra, y que culminan en uno de los más bellos e importantes ensayos sobre el autor del *Tristán: Ricardo Wagner en Bayreuth*. Tan sólo diez años más tarde publica *El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner*, que son más libelos que crítica propiamente dicha. De esos mismos

años es un escrito que sólo se publicaría después de la muerte del pensador cuyo título es *Glosas marginales de F. Nietzsche sobre la 'Carmen' de Bizet* donde se exponen sus nuevas ideas en contradicción total con las de su juventud y en las que se glorifica al máximo posible la obra del compositor francés.

**C**onsiderando que Ricardo Wagner y Claude Debussy constituyen las columnas básicas sobre las que se asienta la música de finales del siglo XIX y que van a ejercer su influencia durante todo el siglo XX basta bien entrados nuestros días y considerando su crítica feroz al primero y su total silencio respecto al mundo que se abría en la obra del segundo, es por lo que me he atrevido a hacer las afirmaciones del principio de estas líneas: Nietzsche es un pensador sugerente, imaginativo y atractivo; un creador no sistemático, fragmentario y contradictorio al menos en lo que se refleja en sus escritos sobre la creación musical que se estaba realizando en su entorno.

En sus últimos años, en *Carmen* y, lo que es curioso y significativo, en algunas obras de la zarzuela española del momento, encontró las bases para defender su concepto de la espontaneidad tanto en la condición misma del ser humano como en su faceta de creador de música por encima de cualquier otro valor. Es la etapa en la que criticó duramente y desdeñó toda música en la que la razón y la inteligencia se sitúan en un mismo grado de interés y en la que una técnica racional se pone al servicio de la comunicación sensible.

No en vano era Nietzsche un músico que cuando improvisaba al piano sus ideas musicales, según testimonios del más alto valor, rozaba la genialidad; pero cuando plasmaba esas ideas y las fijaba en una partitura, realidad intemporal que contiene una forma y un pensamiento que se desarrolla en el tiempo, no superaba la mediocridad. Si en el resto de su amplia e importante obra pueden apreciarse características parecidas, lo dejo en mano de los especialistas.

**Cristóbal HALFFTER**





# UN INMENSO FILÓSOFO PLATÓNICO

**A**l expulsar al artista mimético de su ciudad ideal generó Platón un equívoco trascendental que ha atravesado toda la empresa histórica del arte y de la filosofía de Occidente. La gran paradoja platónica estriba en que ese gesto tan desconsiderado no ha sido obstáculo para que artistas y poetas de todas las edades, antiguos y modernos, renacentistas, barrocos, románticos o vanguardistas hayan hallado en Platón el mejor aval de sus obras de creación. Ningún filósofo ha sido tan considerado y visitado por una nómina tan diversa y contrastada de artistas y literatos.

El escarnio de la paradoja consiste en que los creadores artísticos y literarios pasan por alto, como una humorada irónica de Platón, esa ominosa expulsión, que sin embargo parecería concernirles, mientras que a los filósofos (encumbrados a rango de monarcas) les sume en una especie de mala conciencia que provoca, por lo general, una agresividad constante contra ese ambiguo y, al parecer, poco aceptable fundador de la propia disciplina filosófica.

En el pasado siglo no hubo quien osara reconocerse seriamente platónico en ese gremio. En cambio abundó el consenso que lo convierte en chivo expiatorio entre filósofos. Platón es el gran villano de la filosofía del siglo XX: fundador de la "sociedad cerrada" (Popper), iniciador de la historia de la metafísica y del divorcio del Arte y de la Verdad (Heidegger), responsable del olvido de la Archi-escritura y consiguiente gestación del Logo-Falo-centrismo (Derrida), paradigma de toda suerte de Meta-relato, etc. Todo filósofo que se

precie descargó todas sus obsesiones negativas sobre ese padre fundador, iniciando un intento de parricidio con él que, sin embargo, se reveló "fallido" (por usar la expresión de Emmanuelle Severino).

Platón, gran filósofo y gran artista, sobrevuela con su tremenda ironía (del excelso comediante) a todos sus críticos del siglo veinte, evidenciando la ausencia de humor (y de sentido común) de la mayoría de los filósofos del pasado siglo, y no sólo de los epígonos.

¿Cómo no entender irónicamente su reflexión sobre el carácter subsidiario y secundario de la escritura frente a la Palabra Viva en un personaje (Platón) que no hizo otra cosa que pergeñar hermosísimos textos, en los que dejaba discurrir a un personaje de ficción, Sócrates, que sin embargo se negó a escribir? Sócrates, no se olvide, es un personaje de ficción. Su "habla viva" es y existe en virtud de la gestación textual y de escritura de Platón. La filosofía sólo es tal si es escritura, pero no como teoría (en el modo gramatológico) sino como ejercicio y pragmática. La filosofía se *encarna* en la escritura: gran lección del fundador de esa tensa, difícil exploración ideal y conceptual que requiere sin embargo tiento, aventura y riesgo: su proyección poética y ensayística; eso que todavía hoy podemos llamar, con orgullo, *filosofía*.

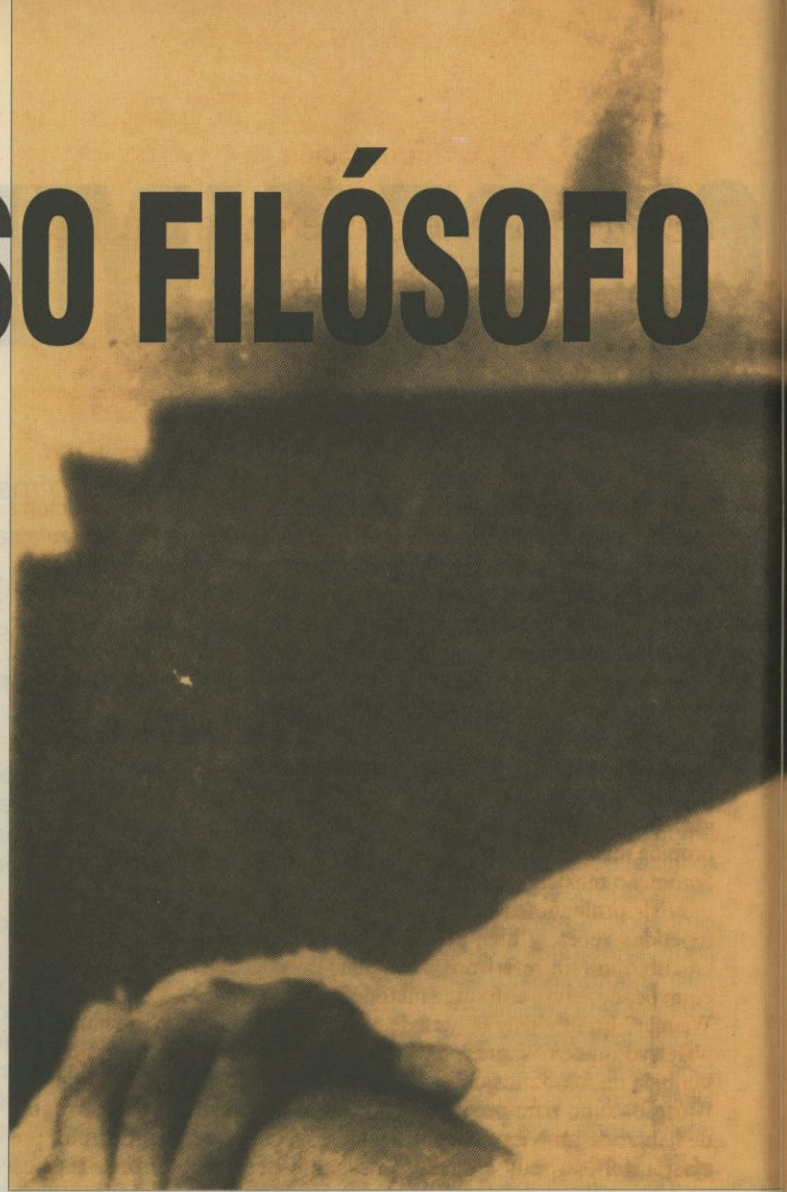
Se habla demasiado de la ironía socrática; se habla demasiado poco de la ironía platónica. La de un gran artista que fue también un gran filósofo; y que expulsó al artista mimético de su ciudad por la sencilla razón de que, con la estrechez de su mimético deleite en

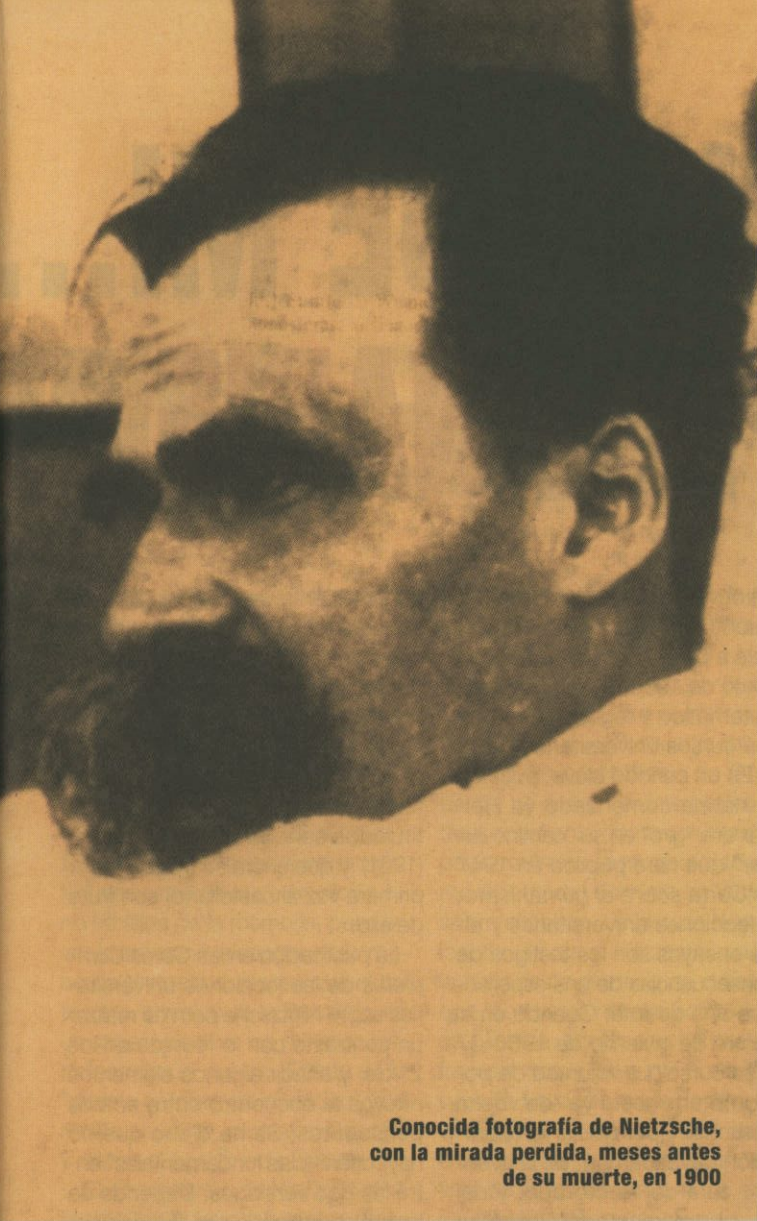
puras imágenes, o en meros relatos anecdóticos, se privó de esa gran tarea artístico-filosófica que consiste en hallar un nexo, difícil pero posible, entre la creación artística, la *poiésis*, fecundada por *eros*, y la reflexión filosófica (*lógos*). El filósofo rey era, también, artista regio: creador de formas artísticas que, sin embargo, en su condición poética de diálogos (por referirme al género elegido por el propio Platón) podían abrirse a un conocimiento difícil y arriesgado, siempre en el límite de lo incognoscible, el que permitía el viaje erótico, filo-sófico, hacia Ideas que eran, de hecho, aporías, grandes cuestiones necesarias de plante-

ar pero de extrema dificultad en su abordaje y respuesta.

Platón puso el listón altísimo al concebir una unión asintótica de Arte y Verdad, o de Filosofía y Creación (*poiésis*) que en la tradición postplatónica se quebró. Yerra lamentablemente Heidegger en pensar que es Platón mismo quien sanciona ese divorcio. Un error trágico y genial, como que proviene del mejor poeta-filósofo del siglo pasado; como se pone en evidencia en ese gran monumento, al fin vertido en excelentísima traducción por Juan Luis Vermal a nuestra lengua, su célebre Nietzsche, que hoy puede ya leerse en español.

**Nietzsche logró un extraordinario modo de conjugar, como Platón, la creación artística, poética, con la iniciación filosófica hacia la sabiduría. Y lo hizo componiendo un poema lleno de enigmáticos símbolos**





Conocida fotografía de Nietzsche, con la mirada perdida, meses antes de su muerte, en 1900

Una vez más el filósofo, en este punto, se deja llevar por las ideas vertidas en cierto texto en lugar de comprender, en términos de fino instinto lector, que el texto tiene sus recovecos, sus personajes, su drama interno. Platón no sancionó ese divorcio sino que escenificó una suerte de Ciudad Ideal en la que un arte carente de pensamiento, simplemente imitativo, sólo apto para mostrar imágenes y anécdotas, no tenía lugar (aun cuando tuviera como argumento de autoridad nombres como Homero o los trágicos). Más allá de la posible *hybris* platónica, o socrática, en su recuento, la idea es clara: sólo un arte y una literatura de *conocimiento*, en donde la experiencia se elabora y sublima en apertura filosófica, sólo un arte así merece el nombre de creación, *poiésis*, es decir, *poesía*. No puede jamás existir en esa ciudad platónica poesía en la que la experiencia no sea viaje y transición hacia el conoci-

miento; viaje filosófico. La poesía sólo es tal si es filosófica; la filosofía sólo se realiza si tiene antenas poéticas.

**P**or eso sólo existe quizá un inmenso filósofo platónico en toda nuestra tradición occidental: Nietzsche. Es decir, el filósofo que se reconoció a sí mismo como el más antiplatónico de los filósofos; el que en cierto modo condicionó a todos sus epígonos, incluso a los más grandes (Heidegger, por ejemplo), al asumir sin crítica el falaz corte histórico que Nietzsche propuso del extravío metafísico y nihilista propiciado por el propio Platón.

Pero Nietzsche logró, en *Así habló Zaratustra*, un extraordinario modo de conjugar, como Platón, la creación artística, poemática, con la iniciación filosófica hacia la sabiduría. Y lo hizo componiendo un poema lleno de enigmáticos símbolos que albergaban y protegían poderosas

ideas metafísicas (voluntad de poder, vida, eterno retorno de lo igual, superhombre).

Unas ideas en las que sorprendentemente resucitaban muchas de las mejores ideas platónicas: la idea de *eros*, o el gran anhelo de eternidad, como motor de la creación (voluntad de poder como voluntad de crear, *poiésis*). En mis libros *El artista y la ciudad* y *Filosofía del futuro* insistí en estos aspectos tan paradójicos y peculiares de la filosofía de Nietzsche: en su claro ascendiente platónico. Ese ascendiente se advierte, sobre todo, en el poema nietzscheano, debido al carácter creativo del mismo, a su condición de verdadera gestación poética (pero de poema iluminativo, o de poesía de conocimiento).

En cambio ese carácter se diluye y pierde en textos más decididamente "críticos", en los que Nietzsche se dedica a filosofar "con el martillo". La voluntad de poder no es ya entonces anhelo inextinguible de creación y recreación, ni el eterno retorno es incitación a la *re-creación* (o a lo que suelo llamar en mis libros "principio de variación"). La voluntad de poder deja de pensarse como poesía y poema y se concibe en el sentido, tosco, de voluntad de dominio y dominación, o voluntad gestadora de instrumentos de dominación (el estado, en especial).

Pero en el gran poema escrito a miles de metros de altura por encima de los hombres, allí donde las mayores tragedias aparecen como comedias, esos conceptos adquieren un sentido bello, hermoso, afirmativo, que parece hacerlos brotar, de manera espontánea, del gran arsenal platónico de *El Banquete*, *Fedro* o *La República*. Y es que Platón y Nietzsche son algo más que el comienzo y el cierre de la metafísica: son los dos pensadores pre- y post-metafísicos, todavía por descubrir, que pueden darnos indicación y dirección al pensar poético, y a la poesía filosófica, que este nuevo siglo y milenio espera (también en nuestras lenguas ibéricas, o iberoamericanas).

Eugenio TRÍAS

## NIETZSCHE Y PLATÓN

### BIBLIOGRAFÍA SOBRE UN GENIO (I)

- *Nietzsche*, de Martin Heidegger (Trad. de Juan Luis Verma. Destino, Barcelona, 2000).
- *Nietzsche, estética y teoría de las artes*, selección y traducción de Agustín Izquierdo (Tecnos. Madrid, 2000).
- *Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, de Remedios Ávila (Crítica. Barcelona, 1999).
- *L'anello del ritorno*, de Emanuele Severino (Adelphi. Milán, 1999).
- *L'vrai Nietzsche*, de Jean Pierre Faye (Hermann. París, 1998).
- *Nietzsche, un pensador póstumo*, de José Jara (Anthropos-Universidad de Valparaíso, 1998).
- *Nietzsche in Weimar, ein deutsches Drama*, de Manfred Riedel (Reclam. Leipzig, 1997).
- *Nietzsche y el círculo vicioso*, de P. Klossowski (Trad. R. Páez. Altamira. Buenos Aires, 1995).
- *Idea de Nietzsche*, de Fernando Savater (Ariel. Barcelona, 1995).
- *Nietzsche y el nietzscheanismo*, de E. Nolte (Alianza. Madrid, 1995).
- *F. Nietzsche. El águila angustiada*, de Werner Ross. (Paidós. Barcelona, 1994).
- *Nietzsche y la polémica sobre "El nacimiento de la tragedia"*, textos de R. Rohde, U. von Wilamowitz-Möllendorff y R. Wagner, con introducción de Luis de Santiago Guervós (Ágora. Málaga, 1994).
- *Desde Nietzsche: tiempo, arte, política*, de Massimo Cacciari (Biblos. Buenos Aires, 1994).
- *Nietzsche, una biografía*, de Miguel Morey (Archipiélago. Barcelona, 1993).
- *Dioniso, dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su filosofía del lenguaje*, de Enrique Lynch (Destino. Barcelona, 1993).
- *De filólogo a Anticristo*, J. María Valverde (Planeta. Barcelona, 1993).
- *Hölderlin y Nietzsche, dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto*, de Manuel Barrios (Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992).
- *La voluntad de poder como amor*, de Manuel Barrios (Serbal. Barcelona, 1990).
- *En torno al superhombre*, de Diego Sánchez Meca (Anthropos. Barcelona, 1989).



# “TODOS HABLAN DE MI...

# PERO NADIE PI

**E**sta queja de Nietzsche en *Así habló Zaratustra* es repetida por Heidegger hasta el final de su vida. El triste destino de los lugares comunes es que todos pasan por ellos, pero raramente los visita alguien. Cuando esto sucede tiene lugar un encuentro personal. Es lo que le aconteció a Heidegger con Nietzsche. Aparentemente poco hay en común entre el sedentario profesor de la Universidad de Friburgo y el atormentado y errabundo pensador de Sils María. Pero no es la persona sino la obra la que establece el vínculo entre ambos y así, dice Heidegger, los grandes pensadores, como las águilas, dialogan sobre los abismos. Si atendemos a las notas

autobiográficas sus lecturas de Nietzsche son ya muy tempranas, pero es a partir de 1930, y más en concreto de 1936, cuando de modo sistemático y regular se ocupa en sus cursos universitarios de su obra. Es un período clave, pues en 1930 habría comenzado ya Heidegger ese “giro” en su “camino del pensar” que hará público en 1947 en su *Carta sobre el humanismo*. Esas lecciones universitarias y algunos ensayos son los testigos de las consecuencias de una esperanza y de una derrota. Cuando en el semestre de invierno de 1936-37 dicta su curso “La voluntad de poder como arte” está ya “de vuelta de Siracusa” (por utilizar la expresión de Gadamer), de la aventura del Rectorado, y del momento más explícito de su compromiso político con el nazismo. A través de la correspondencia

podemos entrever un Heidegger ensimismado, que describe su situación afirmando que “no hago más que interpretar” y expresa su voluntad de “crecer en las raíces”, que ya no publica libros, pero que revisa sus lecciones en previsión de una futura publicación. Los dos tomos titulados sencillamente *Nietzsche* (1961) (y que ahora se traducen por primera vez al castellano) son fruto de ello.

La publicación en las *Obras Completas* de las lecciones universitarias sobre Nietzsche permite realizar un contraste con lo reunido en los 2 vols. y añadir algunos elementos nuevos al encuentro entre ambos pensadores. Se ha dicho que no hay “diferencias fundamentales” entre las dos versiones. Depende de lo que se entienda por “fundamental”. Por ejemplo, en la *Gesamtausgabe*, 43, 193 se encuentra bajo el epígrafe “Nihilismo y gran política” un texto suprimido en *Nietzsche I* (1961), 183. El texto dice así: “Europa sigue queriendo aferrarse a la *democracia* y no quiere ver que esa sería su muerte. Pues la democracia es, como Nietzsche vio claramente, sólo una variante del nihilismo, es decir, de la transmutación de los supremos valores, de suerte que éstos son ya sólo *valores* y no fuerzas configuradoras”. Hay textos similares de las lecciones no incorporados al Nietzsche, en los que Heidegger expresa sus opiniones políticas y que son imprescindibles para una lectura desde la situación histórica en la que surgieron. El conflicto de las interpretaciones en torno a Nietzsche en Alemania durante los años 30 revela un conflicto político, y lo mismo sucede con Platón y las polémicas en torno al “tercer humanismo”. Posteriormente se intentan borrar las huellas, bien suprimiendo pasajes comprometedores o alterando otros. En el caso de Heidegger se hace cada vez más



# ENSA EN MI"

necesaria una revisión filológica de las fuentes, pues a las fundadas sospechas de la poca fiabilidad de la *Gesamtausgabe*, se añaden respecto a los manuscritos sobre Nietzsche los reparos de un heideggeriano tan alejado de toda sospecha como Vietta, quien sí los ha examinado y detecta cambios importantes en las diferentes versiones. No es asunto de mera erudición sino de ética de la memoria, pues en ese momento Heidegger, de la mano de Nietzsche, piensa que el arte toma el relevo de la filosofía, y es un saber que abre los destinos históricos de un pueblo. El arte es la "puesta en obra de la verdad" que recibe el poeta, piensa el filósofo, y realiza el hombre de Estado.

El encuentro con Nietzsche ha tenido lugar bajo las reglas de lo que Heidegger denomina el "diálogo pensante entre pensadores". Son reglas muy peculiares, que vulneran las de la hermenéutica tradicional, y que configuran la "interpretación", un modo de ver para ser. En ella se trata de re-iterar, de recorrer el camino de los grandes pensadores hacia aquello que merece pensarse: el Ser. Para Heidegger, tanto Kant, como Hegel, pero también Schelling y Nietzsche, no son una meta sino un puente. No le interesa hasta dónde han llegado, sino hasta dónde podían llegar. Por eso, el punto de partida de su "interpretación" es paradójicamente la constatación de un fracaso y la necesidad de la superación. En este contexto, Nietzsche le ha servido a Heidegger para experimentar los límites y tomar la decisión. Los límites son los del pensamiento filosófico y la decisión es por los orígenes. Nietzsche es para Heidegger un prisionero de la tradición metafísica que culmina en él, ya que no ha formulado la "pregunta fundamental" del pensar, ¿qué es el Ser?, si-

no la "pregunta directriz" de la filosofía, ¿qué es el ente? A ésta ha respondido diciendo que el ser del ente es voluntad de poder y su forma de manifestarse el eterno retorno de lo mismo. Nietzsche es así el último metafísico de Occidente, ya que en su interpretación del ser del ente como voluntad de poder culmina la modernidad como época del dominio del sujeto sobre el objeto. La historia de la filosofía, en clave nietzscheana, es la historia de poder y de dominio que llega hasta nuestra actual época técnica. Nietzsche ha podido fracasar con la pregunta por el Ser, pero le ha dado a Heidegger un análisis lúcido de nuestra situación en medio de los entes: estamos al final de la modernidad, en la época de la imagen del mundo, del mundo como imagen, en la que la metafísica basada en el principio de razón suficiente ha desembocado en el fenómeno del nihilismo como dominio de la técnica a nivel planetario.

Con el nombre de "nihilismo" habría descrito Nietzsche la histo-

Cuando apareció su *Nietzsche* en 1961 [2 vol. Destino, 2000] Heidegger señaló su importancia para comprender su trayectoria desde 1930 a 1947. A partir de ahí se generó el tópico de que sirve más para entenderle a él que a Nietzsche. Hasta ahora no teníamos una traducción al castellano, que nos llega de la mano de Juan Luis Vermal. Es todo un acontecimiento. Vermal enriquece la edición de 1961 con las notas del autor recogidas en la edición de la *Gesamtausgabe*. Más allá de las discrepancias, se lee bien, y es todo un hallazgo verter *Erinnerung* como "el recuerdo que se interna".

ria y la esencia de la metafísica, resumiéndola en la frase "Dios ha muerto". Al comentarla, Heidegger interpreta la esencia del nihilismo como que el ser queda reducido a valor, a un punto de vista necesario para la conservación y aumento de la vida. Ya no existen ni la verdad, ni la realidad consideradas en sí mismas, sólo el punto de vista, y por ello el hombre vaga en una Nada infinita, sin saber a qué atenerse.

**N**ietzsche le habría dado a Heidegger con estos análisis, ante todo, la lucidez necesaria para comprender el presente. Pero también la posibilidad de un "contramovimiento", de una superación del nihilismo. Y Heidegger, de la mano de Hölderlin y de Nietzsche, lo cree factible en los años 30. Cree, al igual que Jünger, en la posibilidad de un nihilismo fuerte que cambie la historia. Es en el "Gran Arte" de inspiración nietzscheana, donde se unen el "gran estilo" y la "gran política", y es en ellos, y no en Wagner, donde Heidegger se basa para su proyecto del Estado como obra de arte total.

El fracaso es de todos conocido. Y no es casual. Para Heidegger todo gran pensador es un fracasado. Por eso ha recogido el pensamiento y el talento de Nietzsche en una frase que hace suya: *amor fati*. Decía Nietzsche que para los héroes todo se vuelve tragedia. Su comienzo, así ocurre con Zarathustra, es su caída. Para la generación de 1914, a la que pertenece Heidegger, Nietzsche ha sabido formular todas las inquietudes de una época inmersa en el nihilismo y su superación y lo demás, apostillaba Benn, era exégesis: "...para una generación de alemanes fueron válidas las palabras de Nietzsche de que el arte era la única actividad metafísica, a que aún nos obligaba la vida". Su destino trágico es la constatación de que sólo cuando nos vamos a pique tocamos el fondo (abismal) de las cosas, pues, dice Heidegger en unos versos "...Llegamos demasiado tarde para los dioses/y demasiado pronto para el Ser/cuyo poema empezado es el hombre".

José Luis MOLINUEVO

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE UN GENIO (Y II)

- *Un pensamiento intempestivo. Ontología, Estética y Política en F. Nietzsche*, de Julio Quesada (Anthropos. Barcelona, 1988).
- *Nietzsche, la genealogía, la historia*, de Michel Foucault (Pre-Textos. Valencia, 1988).
- *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, de Juan Luis Vermal (Anthropos. Barcelona, 1987).
- *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, de Peter Sloterdijk (Sulirkamp Verlag. Frankfurt, 1986).
- *Friedrich Nietzsche*, una biografía de Curt Paul Janz. (Trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Alianza. 1981, Madrid).
- *La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche*, de J. Habermas (Tecnos. Madrid, 1982).
- *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, de Jacques Derrida (Trad. de Manuel Arranz. Pre-Textos. Valencia, 1981).
- *Nietzsche*, de Lou Andreas-Salomé (Trad. de Luis Pesamar. Zero. Madrid, 1978).
- *Conocer Nietzsche y su obra*, de Fernando Savater. (Doposa. Barcelona, 1977).
- *La filosofía de Nietzsche*, de Eugen Fink (Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Alianza, 1976).
- *Después de Nietzsche*, de Giorgio Colli (Trad. de Carmen Artal. Anagrama. Barcelona, 1976).
- *Sobre Nietzsche, Voluntad de suerte*, de Georges Bataille (Trad. de F. Savater. Taurus. Madrid, 1975).
- *En favor de Nietzsche*, de E. Trias, F. Savater y G. Noriega, entre otros. (Taurus, Madrid. 1972).
- *Nietzsche y la filosofía*, de Gilles Deleuze (Trad. de Carmen Artal. Anagrama. Barcelona, 1971).
- *Nietzsche en España*, de Gonzalo Sobejano (Gredos. Madrid, 1967).
- *Die Zertörung der Vernunft*, Georg Lukács. (Ed. Fisherbürei. Berlín, 1954).
- *La vida de Friedrich Nietzsche*, de Daniel Halévy (Grasset. Paris).

### Próximas publicaciones

- *Como un ángel frío. Nietzsche y el cuidado de la libertad*, de Germán Cano (Pre-Textos. Valencia, 2000).
- *Nietzsche y la crítica de la modernidad*, de Germán Cano (Biblioteca Nueva. Madrid, 2000).



# DE FILÓLOGO CLÁSICO A POETA A SU PESAR

Jesús Conill ha demostrado que en la formación del pensamiento nietzscheano hay dos fuentes muy determinantes: Lange y su criticismo fisiológico; y Gerber y su filosofía del lenguaje. *Die Sprache als Kunst* (1871) de éste y un Kant leído a través de Schopenhauer le llevan a afirmar que “no hay hechos sino interpretaciones”. La filosofía de Nietzsche es –y es sólo– una filología extrema: una hermenéutica acaso demasiado exagerada que conecta, por un lado, con los *Schriften zur Sprache* de Haman y que, por otro, preludian el escepticismo lingüístico de Mauthner y de Wittgenstein: “El pensamiento racional es un interpretar según un esquema del que no nos podemos desprender”. Rechaza el optimismo mental de la gramática, cuyo ejemplo máximo le parece Descartes, y afirma que “el ser es una ficción vacía”. El *verdardear* viene a ser su verbo preferido y la filosofía del signo, su previa condición. Su carta a von Seydlitz no deja dudas al respecto: la filología se le convierte en “un iluminarse la existencia” mediante “el arte de leer bien”. Por eso ha escrito Figl que “toda la filosofía de Nietzsche fue una reflexión sobre la interpretación como proceso básico” y más aún: que “se entendió y concibió a sí misma sólo como interpretación”.

De modo similar la ha visto Gadamer: como “giro ontológico de la hermenéutica siguiendo el hilo conductor del lenguaje”. Y en lo mismo ha insistido Ricoeur: Nietzsche transfirió a la filosofía una práctica de la filología –la hermenéutica– y, con ella, el problema y angustia de la interpretación. Formado en el espíritu crítico de la investigación lingüística erudita de Pforta, donde ingresó el 5 de octubre de 1858 y donde el hueco dejado por el arte “vino a llenarlo” –dice– “la filología”,

creció bajo la férula de Corssen, estudió bajo la dirección de un platonista como Steinhart, inició su lectura de Teognis y, en 1861, descubrió a Hölderlin. “Mi viaje a la filología está ya decidido” –escribirá poco después, impresionado por las clases de Ritschl y de Otto Jahn, y hasta 1879 esa fue su principal actividad. Sin embargo, lo que le interesaba de la mayoría de los cursos “no era la materia sino la forma como el maestro académico comunicaba a otros seres humanos su sabiduría”. “Me esforcé, pues, más en aprender cómo se llega a ser un maestro que en dominar lo que normalmente se enseña en las universidades. Al hacerlo –explica– me alentó y mantuvo siempre en pie la consciencia de que no me faltarían nunca los conocimientos que rigen normalmente a un académico, así como la confianza en la capacidad de mi naturaleza para hacerse, llevada de su propio impulso, con un sistema propio que acogiera cuanto merece saberse”. Ritschl le enseñó la crítica del texto que está –y no hay que olvidarlo– en la base y origen de su filosofía. Ritschl alimentó lo que de filólogo había en el joven Nietzsche, que se sintió reconocido y elogiado por él, pero que, no sin dudas, escribe a este respecto: “tal vez me lanzó por caminos que están lejos de mi propia naturaleza”. A lo largo de su vida, Nietzsche repetiría una y otra vez la misma queja: que la filología lo distraía de lo esencial. En febrero de

1868 se lo escribe a Rohde: “nuestro viejo Ritschl intenta mantenernos presos en las redes de la dama filología”. Algo similar le había escrito, el 4 de abril de 1867, a Deusen: “No puedes imaginarte lo vinculado que me siento a Ritschl, tanto que ni quiero ni puedo liberarme...” En la carta a Rohde le explica que sus trabajos remiten a un mismo objetivo: “una historia de los estudios literarios en la Antigüedad y en la época moderna”. Y, cuando obtiene la cátedra de Filología Clásica de la Universidad de Basilea, Rohde es el único capaz de escribirle: “en ti el hombre es mucho más valioso que el filólogo”.

Cuando su crisis vocacional estalle, su maestro Ritschl escribirá el 2 de febrero de 1873 a Vischer: “Es extraño cómo en este hombre viven realmente dos almas, una al lado de la otra. Por una parte, el método más estricto de investigación científica especializada..., por otra, ese fanatismo religioso-místico-artístico, wagneriano, schopenhaueriano... que raya en lo incomprensible. [...] Lo que más me molesta –expone Ritschl– es su impiedad para con su auténtica madre, que le ha amamantado en sus pechos: la filología”. Ritschl no comprende que la Antigüedad para Nietzsche, es “ciencia y arte”; y la filología clásica, “un trozo de historia, un trozo de ciencia natural, un trozo de es-

tética”, “una mensajera de los dioses”. Nietzsche pasa de la filología a la paideia y, de ésta, a la hermenéutica. Los filólogos clásicos le retiraron el saludo, pero uno de sus discípulos, Ludwig Kelterborn, indica que “los alumnos estaban unidos a Nietzsche como quizá a ningún otro profesor”. Y no sólo por su personalidad sino porque “Sus lecciones estaban planificadas desde el principio hasta el final y preparadas minuciosamente”. En los mismos términos se expresa su sucesor en la cátedra, el lingüista Wackernagel: “Nietzsche siempre había preparado cuidadosamente las clases y corregido los trabajos de los alumnos con una exactitud meticulosa”. Una lectura actual de Nietzsche no puede omitir lo que éste nunca dejó de ser: un filólogo clásico doblado de poeta, y un poeta, al que recuperó el expresionismo y, en concreto, Gottfried Benn.

La poesía y la filología de Nietzsche forman una unidad en su vida y en su obra: ambas encarnan el conflicto trágico en que, desde muy pronto, se debatió y al que la filosofía sirvió menos de causa que de cauce. La poesía de Nietzsche fue, sobre todo, poesía conceptual (*Begriffsdichtung*); su filología derivó en filosofía (*philosophia facta est quae philologia fuit*); y su filosofía se transformó en una hermenéutica crítica de base lingüística y de carácter antropológico. Desde entonces la lógica dejó de ser el supuesto sostén de la gramática, y la verdad quedó reducida a uno de los posibles sentidos de la interpretación: es decir, a una verdad no objetiva sino sólo poética, ya que, según Nietzsche, de la relación estética que hay entre las cosas el arte es la única y la máxima manifestación.

Nietzsche pasa de la filología a la paideia y, de ésta, a la hermenéutica. Los filólogos clásicos le retiraron el saludo, pero su discípulo Kelterborn indica que “los alumnos estaban unidos a Nietzsche como quizá a ningún otro profesor”

Jaime SILES

LA POLÉMICA ESTÁ SERVIDA TRAS EL VIAJE  
LITERARIO DE FRANCESCO VARANINI

# EL "BOOM" Y SUS MENTIRAS

PERE GIMFERRER:  
"HOY ME PROVOCA EL CINE"

HADEN-GUEST RETRATA EN *AL NATURAL*  
A PINTORES, MARCHANTES Y GALERISTAS

# LOS FRAUDES DEL ARTE ACTUAL

*Mirage (Jammer)*, 1975,  
de Robert Rauschenberg

# LETRAS

F. Varanini: Viaje literario por América Latina<sup>27</sup> Isaac  
Montero: La fuga del mar<sup>28</sup> R. Saladrigas: Cómplices de  
la ciudad<sup>29</sup> Mariam Suárez: Diagnóstico cáncer<sup>30</sup> Ma-  
rion Meade: Dorothy Parker<sup>31</sup> Anthony Haden-Guest:  
Al natural<sup>32-33</sup> Última palabra: Pere Gimferrer<sup>34</sup>

# LIBROS MÁS VENDIDOS

FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	La carta esférica	Arturo Pérez-Reverte	Alfaguara	1	11
2	La fiesta del chivo	Mario Vargas Llosa	Alfaguara	2	15
3	Sabor a hiel	Ana Rosa Quintana	Planeta	3	7
4	Rabos de lagartija	Juan Marsé	Areté	5	3
5	La ignorancia	Milan Kundera	Tusquets	4	9
6	Aranmanoth	Ana María Matute	Espasa	9	3
7	Lo que Dios ha unido...	Alfonso Ussía	Ediciones B	10	3
8	El alquimista impaciente	Lorenzo Silva	Destino	7	18
9	Las esquinas del aire	Juan Manuel de Prada	Planeta	8	11
10	El amante lesbiano	José Luis Sampedro	Areté	6	19

NO FICCIÓN	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Ahora hablaré de mí	Antonio Gala	Planeta	1	11
2	Diagnóstico cáncer	Mariam Suárez	Galaxia Gutenberg	5	3
3	El negocio de la libertad	Jesús Cacho	Foca	3	23
4	El bosque originario	Jon Juaristi	Taurus	8	5
5	Diga 33. Anecdotario médico	J. Ignacio Arana	Espasa Calpe	2	15
6	La cruda y tierna verdad	José Luis de Vilallonga	Plaza & Janés	4	10
7	Presidentes	Victoria Prego	Plaza & Janés	10	18
8	Curro Romero. La esencia	Antonio Burgos	Planeta	6	15
9	Gracias, vieja	Alfredo di Stefano	Aguilar	7	3
10	Crónicas de la ultramodernidad	José Antonio Marina	Anagrama	-	1

BOLSILLO	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Hija de la fortuna	Isabel Allende	DeBolsillo	1	13
2	Las cenizas de Ángela	Frank McCourt	Maeva	2	38
3	Memorias de una geisha	Arthur Golden	Punto de Lectura	8	3
4	Los pilares de la tierra	Ken Follet	Plaza & Janés	7	38
5	El ocho	Katherine Neville	Ediciones B	5	37
6	La tabla de Flandes	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	9	13
7	La piel del tambor	Arturo Pérez-Reverte	DeBolsillo	6	12
8	¿Qué me quieres, amor?	Manuel Rivas	Punto de Lectura	3	3
9	La especie elegida	Juan Luis Arsuaga	DeBolsillo	4	9
10	El círculo mágico	Katherine Neville	Ediciones B	10	14

POESÍA	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Cuaderno de Nueva York	José Hierro	Hiperión	1	38
2	Ancia	Blas de Otero	Visor	6	13
3	Poesía completa	Francisco Brines	Tusquets	-	3
4	Rincón de haikus	Mario Benedetti	Visor	2	25
5	Escaparate de venenos	Felipe Benítez Reyes	Tusquets	3	13
6	Las moras agraces	Carmen Jodra Davó	Hiperión	4	38
7	Un blanco deslumbramiento	Andrés Aberasturi	Sial	-	33
8	Borges por él mismo	Jorge Luis Borges	Visor	5	26
9	Antología de las mejores poesías...	Luis María Anson	Plaza & Janés	8	25
10	Poesía completa	Edgar Allan Poe	Hiperión	9	2

LIBROS DE CONSULTA, GUÍAS...	AUTOR	EDITORIAL	PUESTO ANT.	SEMANAS	
1	Guía Campsa 2000	VV. AA.	Campsa	2	13
2	Ortografía de la lengua española	R.A.E.	Espasa Calpe	1	36
3	Guía oficial de hoteles	VV. AA.	Turespaña	6	14
4	Duérmete niño	Estivill/De Béjar	Plaza & Janés	5	35
5	Diccionario del español actual	Seco, Andrés y Ramos	Aguilar	4	33
6	Soluciones naturales en la edad...	T. Alfaro/T. Ramos	Plaza & Janés	3	24
7	Tú en tu casa y yo en la mía	Lorena Berdún	Aguilar	10	3
8	1080 recetas de cocina	Simone Ortega	Alianza	-	20
9	La botica de Txumari	Txumari Alfaro	Plaza & Janés	9	2
10	El puchero de las monjas	Sor María Isabel	Martínez Roca	7	27

## Librerías consultadas

Albacete: Herso. Alicante: Manantial. Almería: Cajal. Ávila: Senen. Badajoz: Universitas. Barcelona: Bosch, Castells, Francesa, Jaimés. Bilbao: Casa del Libro, Verdés. 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: Alfaro. 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: Repiso. Soria: Las Heras. Teruel: Senda. Toledo: Hojablanca. Valencia: París-Valencia. Soriano. Valladolid: Lara. Vitoria: Axular. Zamora: Semuret. Zaragoza: Central.

## ARGENTINA

- 1 La fiesta del chivo  
Mario Vargas Llosa (Alfaguara)
- 2 La ignorancia  
Milan Kundera (Tusquets)
- 3 Amarse con los ojos abiertos  
J. Bucay y S. Salinas (Nuevo Extremo)
- 4 Manual del guerrero de la luz  
Paulo Coelho (Planeta)
- 5 El papa de Hitler  
John Cornwell (Planeta)

## ESTADOS UNIDOS

- 1 Easy Prey  
John Sandford (Putnam)
- 2 Before I Say Goodbye  
Mary Higgins Clark (Simon & Schuster)
- 3 The Bluest Eye  
Toni Morrison (Random House)
- 4 Ten Things I Wish I'd Known...  
Maria Shriver (Warner)
- 5 Soul Stories  
Gary Zukav (Simon & Schuster)

## FRANCIA

- 1 L'empire des anges (III)  
Bernard Werber (Albin Michel)
- 2 Vers chez les blancs  
Philippe Djian (Gallimard)
- 3 La pierre de lumière tome 1  
Christian Jacq
- 4 Cadavre X  
Patricia Cornwell (Calmann Levy)
- 5 Le Périphe de Baldassare  
Amin Maalouf (Grasset et Fasquelle)

## MÉXICO

- 1 La ignorancia  
Milan Kundera (Tusquets)
- 2 La fiesta del chivo  
Mario Vargas Llosa (Alfaguara)
- 3 Los cinco soles de México  
Carlos Fuentes (Seix Barral)
- 4 Mi gobierno será detestado  
José Manuel Villalpando (Planeta)
- 5 El Tigre: Emilio Azcárraga...  
Claudia Fernández (Grijalbo)

## REINO UNIDO

- 1 The Wedding  
Danielle Steel (Bantam)
- 2 Sharpe's Trafalgar  
Bernard Cornwell (Harper Collins)
- 3 The Brethren  
John Grisham (Century)
- 4 The Return of the Naked Chef  
Jamie Oliver (Michael Joseph)
- 5 Angela's Ashes (Film Tie-in)  
Frank McCourt (Flamingo)

## Medios consultados

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

# VIAJE LITERARIO POR AMÉRICA LATINA

FRANCESCO VARANINI

El Acantilado. Barcelona, 2000. 831 páginas, 5.985 pesetas

El libro de Francesco Varanini presenta algunas características que vienen a distinguirlo de buena parte de los ensayos sobre la literatura hispanoamericana al uso. Su autor es italiano y el libro fue publicado en su lengua original, en 1998, dirigido a lectores italianos. En su versión española hubiera podido actualizarse con un mínimo esfuerzo. Su autor, además, no es un filólogo o un estudioso de la literatura hispanoamericana sino un antropólogo que trabajó en el Ecuador, según se indica. Ello no ha de impedirle, sin embargo, que en este extenso, demasiado extenso, viaje al que nos invita maneje con soltura la bibliografía de temas literarios.

Sus objetivos son, por otra parte, incitar a la polémica en múltiples sentidos y direcciones. Por un lado, el autor se manifiesta contra determinados autores de aquella "nueva novela", como la definiera hace años Carlos Fuentes, atacando con especial saña, en el capítulo que abre el volumen, la obra de Gabriel García Márquez y cuanto ha podido ser tachado de "realismo mágico", término que, por fortuna, no utiliza. De otra parte, huyendo del exotismo, pecado del que acusa a diversos autores consagrados, concluye que buena parte de las aportaciones consideradas como originales en la literatura hispanoamericana proceden de la tradición europea. La polémica, por consiguiente, está servida, aunque a lo largo de tantas páginas Varanini incurra en errores manifiestos y apreciaciones que el lector posiblemente no pueda compartir.

En ocasiones se ataca al autor antes que a la obra. Cree suficiente sesenta páginas para desmantelar la de García Márquez, salvando *Cien años de soledad*, que habría sido escrita gracias a la abuela del autor: "la feliz ingenuidad que empapa *Cien años* no es cosecha de Márquez, salvo en el sentido de que también Márquez ha nacido en el Caribe. Tan sólo la humildad de no añadir nada a todo lo que había oído relatar a su abuela,



## El autor se manifiesta contra determinados autores de aquella "nueva novela", como la definiera Carlos Fuentes, atacando con especial saña la obra de Gabriel García Márquez

a esa rica y atractiva materia, había permitido a Márquez escribir tan eficazmente sus primeras obras". Exagera su deuda a Álvaro Mutis y considera el resto de su producción fruto de una retórica "nobelmarquiana" que le permite acceder a la categoría de best-seller.

Mayor respeto mostrará respecto a J. L. Borges, su segunda víctima, aunque entenderá que sus últimas producciones fueron escritas en colaboración (y no dictadas) a María Kodama. Tampoco faltarán curiosas interpretaciones: "se puede releer la historia de la cultura argentina —y acaso latinoamericana— oponiendo a Gardel y a Borges". Y, en efecto, más de cuarenta páginas dedicará a la figura de Carlos Gardel. Son páginas entretenidas, donde el autor combina, como en el resto del libro,

el discurso principal con numerosas, extensas, exageradas notas, desbordantes de historia, sociología, antropología y, naturalmente, comentarios de orden político. Se rinde ante Cortázar, especialmente por *Rayuela*, pero concluye que "Cortázar no es latinoamericano", porque en su obra no figuran las selvas, sino las casas, los cines y las autopistas. La obra de Andrés Bello parece salvarse, porque su autor se suicidó, en 1977, en plena juventud, lo que vendría a justificar a toda su generación. Y el uruguayo Felisberto Hernández, porque pasó una vida extraordinariamente dura y mediocre.

Excelente, en cambio, es el estudio sobre *Jungo*, del ecuatoriano Adalberto Ortiz, porque ello le permite adentrarse en un mundo

que conoce mejor, el del negro en Esmeraldas, pese a que dicha novela posea menor interés de lo que Varanini augura. Y no deja de resultar también amplio y generoso el análisis y la recepción de *Persona non grata*, de Jorge Edwards, desde la perspectiva intelectual, aunque luego el autor cometiera el error imperdonable de seguir escribiendo (especialmente su libro sobre Neruda). Y nuevamente el autor incidirá en el "caso Padilla", en los retratos de Fidel y las apreciaciones de García Márquez. Entiende en la página 474 que el libro de Edwards es una "novela". Pero tal consideración será cuestionada más adelante. Acabará desmenuzando al autor de la peor manera.

Como no podía ser de otro modo, opondrá la figura de Carpentier (un europeo) a Lezama Lima. Pero las razones de la americanidad y el barroquismo de Lezama debieran inclinarle en otra dirección. Al cubano le salvan sus características: no haber salido de la Isla, ser un fumador de habanos, gordo y católico. La dudosa anécdota política que relata no precisa la fuente. La acusación fundamental sobre Carpentier es su enriquecimiento, aunque se explaya en disquisiciones sobre la artificiosidad de su narrativa. Si el viaje consiste en desmantelar la ficción exótica, "la novela latinoamericana ya había sido escrita en Europa por Conrad, por Valle-Inclán, incluso por sir Arthur Conan Doyle". Si Lowry descubrió México antes y aún mejor que Fuentes, el "encantamiento" se rompe. Los propios novelistas forman parte de la realidad que nos transmiten. El subtítulo del penúltimo capítulo es revelador: "América Latina, sueño europeo". Puede ser. Pero la realidad indiscutible es que un corpus literario se construyó en pocos años por autores hispanoamericanos de diversa procedencia. Y, pese a las reticencias de Varanini, y sus indudables intuiciones, sigue en pie.

Joaquín MARCO

# LA FUGA DEL MAR

ISAAC MONTERO

Taller de Mario Muchnik. Madrid, 2000. 219 páginas, 2.100 pesetas



M.R.

**En *La fuga del mar*, la actitud crítica de Montero acerca de los nacionalismos se presenta sin reservas y, en este sentido, puede hablarse de una obra de alcance ideológico, comprometida y valiente**

vela, ella y las dos últimas citadas se engloban bajo una etiqueta común, *Estampas de interior*. Tendría que haberse destacado más un dato como éste, presentado sin énfasis, porque en él se halla la razón de qué pretende Montero al elegir como asunto el activismo de ETA.

Ver en *La fuga del mar* una novela sobre el nacionalismo violento y sobre los nacionalismos independentistas es riguroso, pero insuficiente. La actitud crítica del autor acerca de estos fenómenos se presenta sin reservas y, en este sentido, puede hablarse de una obra de alcance ideológico, comprometida y valiente que se opone a las actuales tendencias secesionistas que ponen en peligro la unidad de una nación forjada por una convivencia de siglos. Subrayado esto, porque no debe quedar duda sobre la intencionalidad del escritor, la novela se expone en un ámbito que contiene a éste, pero lo supera hasta alcanzar el valor de una indagación en profundidad en trastornos de las conductas que afligen a nuestra sociedad.

Esa problemática moral se centra en una familia durante unos días de vacaciones en la costa mediterránea. Una bomba que cuesta la vida a dos niños reactiva las dudas de conciencia del cabeza de familia, un empresario que tuvo que ceder a la presión de ETA y liquidar sus negocios en el País Vasco. Hubo en su comportamiento sombras que ahora despiertan el fantasma real de la culpa. Los familiares, mientras tanto, conspiran en esas jornadas estivales para arrebatarse al padre el control de sus empresas. Por esta parte, pues, la novela se inclina hacia una vertiente sicologista que suma cuestiones diver-

sas: miedo, egoísmo, desamor, afectos, trampas emocionales, lealtades...

Todos estos motivos no aparecen como puros asuntos temporales, sino en el concreto contexto de unas vidas condicionadas por un presente conflictivo. El ámbito de la novela está muy ceñido a una familia –y a unas cuantas variantes de comportamiento dentro de ella–, pero no es un relato ensimismado porque pretende una dimensión colectiva y se convierte, más allá de su peripecia y conflictos particulares, en análisis interpretativo de unas actitudes. De esta manera, sicología, moral e historia se trenzan en un hilo firme que sirve a un retrato de cierta patología contemporánea.

Esta lectura de *La fuga del mar* en el contexto de un planteamiento general que supera su contenido específico resulta imprescindible para valorarla. Más allá de una denuncia de ETA, es una novela sobre ciertos condicionantes de la moral española finisecular. En buena medida, consiste en una crónica de actualidad que se inserta en una especie de episodios nacionales de emplazamiento presente y no pasado. No posee, sin embargo, la densidad y altura de otras obras de Montero. La propia forma resulta más convencional que lo que suele preferir este destacado novelista, algo que acentúa el no afortunado uso del imperfecto de subjuntivo por el narrador. Pero *La fuga del mar* tiene su justo valor como jalón de un importante proyecto de mayor amplitud: rastrear con mirada intrahistórica, en sentido unamuniano, las “estampas de interior” que desvelan las anomalías éticas de la sociedad actual.

Santos SANZ VILLANUEVA

## SIEMPRE ME ENAMORO...

YOLANDA G<sup>a</sup> SERRANO

Temas de Hoy. 213 págs., 1.700 ptas.

Del mismo estilo que otros libros de esta autora (*Amor de hombre* y *Línea caliente*) y con una fórmula ya experimentada en los guiones cinematográficos en los que colaboró (baste citar los de más éxito: *El amor perjudica seriamente la salud*, *Entre las piernas* o *Todos los hombres sois iguales*) es esta entretenida y divertida comedia de género. *Siempre me enamoro del hombre equivocado* es un relato de situaciones que restan gravedad a tantos comunes lances derivados de la épica amatoria y que, sin ser original ni demasiado imaginativo, funciona porque logra responder a esas expectativas. A su favor juega el oficio de la autora, capaz de recrear escenas sobre el recurso de unos diálogos que dinamizan la acción de un argumento en gran parte retrospectivo.

Cuenta éste las peripecias amorosas de Coral López, una mujer que a punto de cumplir treinta y dos años, y en vísperas de su boda, se deja llevar por los efluvios de una de esas “noches etílicas” entre amigos e, instada por el ambiente de risas y confidencias, cuenta su triple historia de encuentros y desencuentros con los hombres que han llenado los últimos cinco años y medio de su vida. Animada, además, por las reacciones provocadas ante su versión de los hechos, modificada desde una memoria que intenta apagar el daño del abandono del que fue víctima, causa real de cada ruptura –como nos advierte una especie de voz en off que interviene tras cada historia para rectificar sus errores de percepción–, se ve enredada en una venganza estratégica a la que los tres acuden como invitados de una singular “despedida de soltera”. Lo que en ella sucede conduce a una solución poco lograda, pero el resto, animado por divertidas situaciones encadenadas, se lee como un fresco y sencillo relato que sazona con ironía y humor esa clase de “equivocos” anunciados en su título.

Pilar CASTRO

REVISTA  
DE LIBROS  
NÚMERO 42  
300 pesetas

# CÓMPLICES DE CIUDAD

ROBERT SALADRIGAS

Alfaguara. Madrid, 2000. 224 páginas, 2.300 pesetas

Qué es España? Con esta sugerente pregunta sobre la identidad de una nación reflexionan expertos en Historia y Literatura, tomando como referentes a Javier Varella, Tusell, Marías o Sánchez Prieto. Pero la mirada del lector también descansa en la capacidad narrativa de Tim Burton, mientras que el escritor y editor Manuel Rodríguez Rivero parte de *A puerta cerrada* ("el infierno son los otros") para glosar sobre la realidad en una interesante analogía con el human-show Gran Hermano. Además, genética darwinista, literatura angloamericana y reseñas de libros.

QUIMERA  
NÚMERO 191  
600 pesetas

Con ocasión de los 30 años de la muerte de Paul Celan, "Quimera" ofrece un dossier sobre el autor a través de esos poemas, "poesía del silencio dialogado", "palabra en el tiempo", que caracterizan su obra. Esperanza Ortega analiza uno de los textos del *Diario* de Frida Kahlo, cuya poesía se revela de forma visual: colores que avivan las letras y el significado de las palabras. Rodolfo Häsler habla de su obra, y Luce López-Baralt expone sus investigaciones sobre el sufismo y los antecedentes judíos de la literatura del Siglo de Oro.

EL HÍBRIDO  
NÚMERO 8  
1.000 pesetas

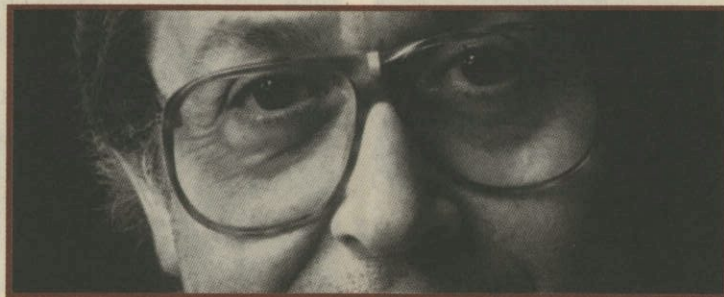
Este interesante magazine de especialidades dedica su número ocho al Género Negro. A lo largo de 155 páginas críticos y espectadores repasan la trayectoria vital de autores cuyos textos inspiraron la versión cinematográfica del género. Desde el cómic al arte y la fotografía se abordan otras manifestaciones arquetípicas de un fenómeno que hoy, época de incertidumbres, renace de sus cenizas. A. F.

Para esta nueva entrega de su obra narrativa, Robert Saladrigas (Barcelona, 1940) ha reunido una docena de relatos compuestos a lo largo de varios años y que, sin embargo, una vez dispuestos y ordenados en la estructura final del volumen, dejan entrever, junto a múltiples motivos comunes, la visión unitaria que los preside. Dividido en tres partes, el libro reserva la primera y la tercera, a modo de apertura y cierre, para dos cuentos brevísimos que enmarcan así los otros diez, más extensos, que constituyen la segunda parte, el cuerpo de la obra. En el relato inicial "El hombre de las palomas" se evoca a un curioso individuo que transporta palomas amaestradas con las que realiza exhibiciones en cualquier plaza pública, hasta que "la vieja ciudad experimentó los primeros síntomas de indiferencia y materialismo galopante que al fin alteraría su carácter" (pág. 16). Desde entonces —anota el narrador— el hombre de las palomas desapareció, y en la ciudad, "asolada por la plaga que ha cambiado su fisonomía bajo el impulso de la modernidad, únicamente viven palomas salvajes". En el brevísimo cuento de cierre que forma la tercera parte, la presencia de un lobo negro en un cruce de peatones crea temor y suspicacia en los viandantes, que se apartan de él y lo aíslan a pesar de la actitud pacífica del animal. Entre ambos relatos se encuentran los demás, en ese tiempo caracterizado por la degradación del espacio urbano y del clima social a que se refieren nítidamente las dos narraciones que limitan el volumen. La solidaridad, el interés por el prójimo y el sentimiento de que la vida es una empresa que debe compartirse han dejado paso a un ambiente de suspicacias y celos, de egoísmo y de indiferencia, que conduce al ser humano hacia el aislamiento y el encierro en sí mismo.

De esta situación y de este espacio —que es el de la ciudad de Barcelona— brotan los personajes que pueblan estas páginas. Casi todos ellos están marcados por la

soledad, oprimidos por la indiferencia ajena y la falta de horizontes. El deseo irreprimible de huir de la realidad aplastante y mortecina caracteriza al anciano de "Puerta de límites", recluido en un asilo tras haber sido rechazado por su mujer y sus hijos. Una soledad análoga padece, aunque por otros motivos, Lia Escofet en "Una historia de pasos perdidos", y también la conmovedora anciana de "El espíritu de las alas", empeñada en proteger a las palomas de una plaza contra la batida de una brigada municipal. Todos ellos han perdido algo esencial en sus vidas y se aferran a un recuerdo, a cualquier leve esperanza para sobrevivir. Muchos de estos personajes arrastran, con su soledad, oscuros secretos y frustraciones —es lo que sucede en

mente sugeridas, convertidas en interrogaciones. ¿Constituye Arturo Ubach, a juzgar por su misteriosa desaparición y por los acontecimientos posteriores, una premonición ominosa del futuro que aguarda a Lia Escofet? ¿Decidió el viejo Coloma la desaparición del inmigrante Ofeyi en "A mil millas de ninguna parte"? ¿Pondrá fin a su vida en el túnel del metro el anciano innominado de "Puerta de límites"? Una de las ventajas de la narración corta, cuando se halla bien planteada, es que deja mucho espacio para la sugerencia, muchos huecos o elipsis que exigen la participación del lector, y algunos de los cuentos de Saladrigas aprovechan eficazmente esta posibilidad. No todos poseen el mismo valor, naturalmente, y algunos,



ELOI BONJOCH

"Murió porque no quería nacer" o en "¡Te mataré!", o bien construyen su vida sobre una ficción, sobre una moderna y pobre idolatría, como hace el detective privado del relato "Alf Manz", un tipo tal vez demasiado candoroso a su edad para resultar verosímil.

La técnica narrativa permite que algunos de estos relatos queden sin desenlace, deliberadamente truncada la historia, que el lector puede continuar imaginativamente o dejar en suspenso, como tantos sucesos de la realidad cotidiana que sólo llegamos a conocer de manera incompleta. Es imposible saber —pero no resulta difícil imaginarlo— cómo concluirá la relación entre los personajes de "Idilio de apátridas", condicionados por la hosquedad y la intolerancia del mundo circundante. Muchas cuestiones quedan en el aire, mera-

como "Contagio" o "El espíritu en las alas", destacan sobre los demás. En otros casos es notable la dosificación de los elementos narrativos, aunque el desenlace resulta desvaído, como en "La distancia de aquellos ojos tímidos".

La prosa es más eficaz que brillante, y sólo habría que reprocharle la caída en algunos giros de moda —pero no por ello recomendables—, como el uso de "geografía" por "espacio" ("cualquier paraje de la geografía urbana", pág. 14) o de alguna enrevesada construcción de estirpe anglómana, como "la práctica totalidad de su biografía" (pág. 25), que ocupa indebidamente el lugar de algo tan simple como "casi toda su biografía". El retorcimiento no es siempre el mejor aval estilístico.

Ricardo SENABRE

# DIAGNÓSTICO: CÁNCER

MARIAM SUÁREZ

Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2000. 233 páginas, 2.300 pesetas



**E**n febrero de 1982 le fue diagnosticado un cáncer a Cristina de Areilza. Una leucemia que trató de curar en el Hospital Villejuif de París y que dejó retratada en un espléndido y trágico libro, *Diario de una rebeldía*, editado por Espasa Calpe. Cristina de Areilza, hija de uno de los políticos más articulados de la Transición, supo transmitir la crudeza de una lucha tremenda contra una enfermedad a la que creía poder vencer. No fue así.

Pero la enfermedad no vence siempre, cada vez menos, ahí está Susan Sontag, víctima de un cáncer que supo analizar en un ensayo sugestivo y brillante. Hoy sigue, tanto en su labor intelectual como en la defensa de causas justas. A esta épica de amazonas sin pecho debe pertenecer Mariam Suárez. A los veintinueve años, en noviembre de 1992, madre de una

hija de dos años y embarazada de gemelos, se descubre en un viaje a Londres un bulto en el pecho al que no se le da la importancia que tiene. Operada el veintiséis de enero de 1993, la biopsia descubre un tumor maligno inflamatorio. En Houston prevén dieciocho días de vida y en la Clínica Universitaria de Navarra alargan la esperanza hasta los tres meses. No mucho, pero la quimioterapia da resultado, Mariam Suárez consigue alumbrar a uno de sus hijos y su cáncer de mama con infinitas metástasis se reduce hasta permitir que a los pocos meses en Durham (Carolina del Norte) le hicieran un autotrasplante de médula ósea. De vuelta a España, radioterapia y más operaciones. En 1994 extirpación de un pulmón, dos años más tarde vuelta a radiar y operar. Pero la ordaía no había cesado, otro bulto

en el pecho descubierto por casualidad y otra vez Pamplona y quirófano. Ni la enfermedad ni Mariam Suárez se rinden, se toman descansos para volver a enfrentarse. Así hasta hace tres meses, momento en el que el quirófano es el escenario de una mastectomía bilateral y radical que lleva aparejada la extirpación de ovarios.

Mariam Suárez narra con un enorme talento. Su autobiografía se lee con facilidad, incluso se diría con gusto si no fuera por la doble tragedia que nos hace presenciar. En primer lugar su propio dolor: sus lágrimas, la angustia de sentir la muerte cerca de la mano. En segundo término, el esfuerzo agotador de sus padres, su marido y su hermano mayor, que se constituyen en compañía y apoyo permanente. Por si esto fuera poco, su madre ha sido víctima, como antes lo fue su abuela, de un cáncer que la mantiene postrada. Pese a todo, el mensaje es de valor y esperanza, hay colores e incluso opiniones sobre aspectos médicos, aunque aquí sí caben discrepancias.

**Mariam Suárez narra con un enorme talento. Su autobiografía se lee con facilidad, incluso se diría con gusto si no fuera por la doble tragedia que nos hace presenciar. Pese a todo, el mensaje es de valor**

Bernabé SARABIA

## ENSAYO

# EL BUDISMO DE OCCIDENTE

FRÉDÉRIC LENOIR

Seix Barral. Barcelona, 2000. 319 páginas, 2.800 pesetas

**S**eix Barral ha inaugurado una nueva colección que responde a lo que solemos entender por pensamiento inspirado, es decir, aquel sustentado en una tradición suficientemente decantada, abierto a los nuevos tiempos. Dentro de esta colección han aparecido varios volúmenes, como el *Diccionario de la ignorancia*, dirigido por Michel Cazenave, que atiende al conocimiento científico de vanguardia. O el monográfico dedicado a *Los cínicos*, del que han sido editores R. Bracht y M. Goulet. Se publica también en esta nueva colección *El budismo en Occidente* de Frédéric Lenoir en el

que se nos presenta de manera muy clara y fundamentada uno de los temas más misteriosos y más sugestivos de nuestra cultura occidental: el de su dependencia del pensamiento oriental y, muy en concreto, del budismo.

Al tratar este tema siempre han caminado los estudiosos occidentales como sobre ascuas, cuando, ya desde los tiempos de la Grecia clásica y su relación con la India budista, no han faltado las conexiones. La sucesión de contactos son innumerables, hasta desembocar en el desmesurado interés que hoy se siente por determinadas prácti-

cas de la cultura oriental y por el budismo. Lenoir, que dirigió en su día la *Encyclopédie des religions*, no hace otra cosa que seguir cronológicamente ese fecundo y tantas veces subterráneo diálogo entre Oriente y Occidente, centrándolo en la influencia del budismo.

Pero, más allá de su afán preponderantemente cronológico y recopilador está la atención que presta a los grandes encuentros del presente siglo de Occidente con el budismo, bajo formas que él reconoce como "esoterismo y modernismo búdico" y "los nuevos discípulos"; o de movimientos como la

"beat generation", la contracultura, el cristianismo que aprende en el zen, las prácticas de meditación...

Al fondo, se halla siempre la búsqueda —tan clara en el siglo que se avecina— de una nueva forma de humanismo, de eso que Lenor llama "el triunfo de una religión moderna" que crece y se difunde más en sus coincidencias que en lo que separa, más en la fuerza del amor y en una reconciliación definitiva entre los pueblos que en el alzar muros y fronteras entre ellos, sus ideas y, sobre todo, entre sus religiones.

Antonio COLINAS

# DOROTHY PARKER

MARION MEADE

Traducción de Beatriz López-Buisán. Circe. Barcelona, 2000. 479 páginas, 3.900 pesetas

Hace exactamente diez años Dorothy Parker fue descubierta en España, y conoció una relativa popularidad (la de la selecta minoría) de manos de la desaparecida editorial Versal que publicó dos recopilaciones de sus relatos (*La soledad de las parejas* y *Una dama neoyorkina*) y una inicial biografía de la escritora: *Dorothy Parker. La importancia de vivir de John Keats*. Ahora se publica otra biografía, más puntillosa y rica, y si vuelve a cuajar el redescubrimiento de una autora tan singular y tan "moderna", alguna editorial deberá volver a pensar en editar más libros suyos —versos, por ejemplo, nunca publicados entre nosotros— pues ¿qué es la biografía de un escritor si no tenemos a mano sus libros? La novela de una vida, sí. Pero una novela incompleta. John Keats publicó su biografía de la señora Parker en 1970 (es decir, solo tres años después de muerta la protagonista); la de Marion Meade, que ahora se traduce, apareció originalmente en 1987, lo que obviamente quiere decir que su autora disponía de más distancia, más perspectiva y más datos.

Dorothy Parker (1893-1967) pertenece a la rama casera de la "generación perdida" norteamericana, esto es, a los escritores que no se fueron al París vivaz que añorara Hemingway. De hecho cuando Parker, en 1926, pasó unos meses en Europa, detestó España, porque en Barcelona la llevaron nada más llegar a una corrida de toros, y ella quería a los animales más que a las personas; y detestó París porque todo era gris —dijo— y no dejaba de llover. De hecho, y aunque vivió un tiempo en Hollywood, como tantos narradores de entonces, contratada a cuerpo de rey para escribir guiones, Dorothy Parker fue la neoyorkina por antonomasia, la primera mujer —con las tempranas crónicas de Djuna Barnes, que luego sí se fue a París— en contar, con ironía y refinamiento, la vida de esa ciudad que —en la década de 1920 y sin parecerlo— se iba

convirtiendo en la capital del mundo. Dorothy Parker es Nueva York indisolublemente. Y aunque con otro tipo de fama (pues ejerció el periodismo mucho más que ellos) merece un puesto junto a Scott Fitzgerald, Dos Passos o Faulkner —no hablo de estilo— por citar a algunos de los escritores de esa generación que, esencialmente, se quedaron en América.

A Dorothy Parker le llegó la fama entre la frivolidad, el ingenio agudo y el miedo que provocaban sus críticas y su modo, a la par ele-

ba Robert Charles Benchley, que durante muchos años fue su mejor amigo. La vida literaria y la vida bohemia se mezclaban y durante la Ley Seca —y después— la señora Parker no dejó de visitar con su pandilla garitos y tabernas clandestinas o legales, donde divertirse o emborracharse. Aunque Dorothy Parker solo superficialmente era una mujer alegre, ya que estaba llena de traumas privados que, al parecer, nunca logró superar, sino disimular tan solo. Dorothy Parker se llamaba Dorothy

Quería vivir libre de ataduras, pero eso sí, con los sombreros más a la moda y un buen servicio de habitaciones, para poder pedir whisky de madrugada.

El izquierdismo trajo a España, otra vez, a Dorothy durante nuestra guerra civil, para apoyar brevemente la causa republicana. Y escribió un hermoso cuento sobre unos milicianos en Valencia. Pero le trajo disgustos —y hasta cierto agotamiento intelectual debido al miedo— durante la terrible represión del siniestro McCarthy que persiguió a muchos de sus mejores amigos, y a ella (finalmente no le ocurrió nada) nunca dejó de tenerla en la mira de su metafórico fusil repetidor. Gran periodista —escribió para las revistas más famosas del momento— excelente narradora de las contradicciones de lo cotidiano, ocasionalmente dramaturga, y autora de libros de poemas —generalmente rimados— mordaces, tiernos y llenos de una desesperada vitalidad, a Dorothy Parker (triumfadora y perdedora) le convienen los subtítulos de las dos biografías que sobre ella he leído: *La importancia de vivir* (pese al daño, pese al miedo, pese al íntimo desastre que los años enconan) y el que utiliza Marion Meade: *¿Qué nuevo infierno será éste?* Porque la muy sugestiva vida de la señora Parker está llena de vitalismo y de una íntima y oscura tragedia, de un inmenso deseo de autodestrucción. Pasado inevitablemente su esplendor —aunque siempre vivió de sus artículos, cada vez menos frecuentes— Dorothy Parker, un mito de los "felices 20", murió en su habitación del Hotel Volney de Nueva York, en la tarde del 7 de junio de 1967. Volney —curiosamente— es el título del conde que escribió un célebre y revolucionario libro: *Las ruinas de Palmira*. Lillian Hellman, la escritora novia de Hammett, gran amiga de Dorothy desde los años 30, y que habla de ella mucho en sus memorias, se hizo cargo de los funerales. Había muerto una vieja gloria y una extraña mujer tierna, durísima y desesperada.

Luis Antonio de VILLENA



**Dorothy Parker fue la neoyorkina por antonomasia, la primera mujer en contar, con ironía y refinamiento, la vida de esa ciudad que se iba convirtiendo en la capital del mundo**

gante y sin melindres de falso convencionalismo. Parker formó parte —en los años 20— de la famosa Mesa Redonda (que era real, no una alusión) de críticos y periodistas que se reunían, de noche, en el Hotel Algonquin de Nueva York. Entre esos periodistas esta-

Rothschild, y era hija de un judío de origen alemán y de una madre cristiana, de origen inglés. Pero los Rothschild de su apellido no eran la rama rica y célebre de la familia, sino otra de clase media baja en ascenso, gente trabajadora y sin ninguna inquietud estética o cultural. La muchachita Dorothy odió el ámbito mesocrático de su familia y se distanció cuanto pudo de ella, adoptando el apellido —muy inglés— del hombre con el que llegaría a casarse dos veces, tras enfados, separaciones, reconciliaciones y múltiples amoríos. Pues Dorothy Parker —como adelanté— fue la "gran moderna". Fumadora, bebedora, independiente, feminista, izquierdista (un claro anticipo del *radical chic*) y a la par culta y refinada. Otro dato muy original —y moderno— de la señora Parker: Casi siempre vivió en un hotel.

# AL NATURAL

## ANTHONY HADEN-GUEST

Traducción de Ángela Pérez Gómez. Península. Barcelona, 2000. 352 páginas, 3.140 pesetas

Crítico de arte de publicaciones a ambos lados del Atlántico como "The New Yorker", "Vanity Fair" y "The Times" y, además, integrante habitual de los sucesivos niveles y círculos concéntricos del medio artístico, Anthony Haden-Guest, publicó en 1996 sus recuerdos, opiniones y valoraciones sobre lo ocurrido en ese mundo y, más específicamente, en Estados Unidos, Alemania e Italia, con mínimas referencias a otros países, en los últimos treinta años, desde el alba revolucionaria del 68 hasta el desencantado y tecnológicamente turbulento final del milenio.

No es una historia habitual al hilo de las tendencias o de los nombres principales de una escala de calidades, sino una recopilación de sucesos, anécdotas, juicios o complacencias que tanto hacen referencia a los artistas propiamente dichos como a sus mujeres, maridos o amantes, a los marchantes, al personal de las principales casas de subastas, a los coleccionistas, a los críticos y a cualquier bicho viviente en las distintas capitales por las que ha transitado el autor. Una historia que bien podríamos calificar, jugando con su título, de "historia natural" en el sentido de que se ocupa de las bestias (dicho sea metafóricamente) y, también, del hábitat en que viven y, también, de las vetas geológicas donde abunda el oro. Ni los chismes resultan especialmente indiscretos ni morbosos ni tampoco es Haden-Guest el crí-

co más brillante de la época y, sin embargo, el libro resulta de aconsejable lectura, más para el especialista o aficionado que para el lego, que se perderá en la maraña de nombres y referencias, por cuanto ilumina a la vez mucho de lo ocurrido internacionalmente en esos años, especialmente el estruendoso, en su alza y desplome, boom de los 80.

Curiosamente, mucho de lo que cuenta, tanto de acontecimientos como de caracteres y personalidades, resulta perfectamente extrapolable a la realidad española de esos mismos años. Del mismo modo que, al hilo de su lectura, puede certificarse que en Norteamérica el arte, como el cine, depende de una poderosa industria, mientras que Europa permanece todavía, feliz y desdichadamente, en la edad de la manufactura y los gremios.

En un libro de las características de *Al natural*, el índice se constituye en uno de los instrumentos más adecuados no sólo para el conocimiento de sus contenidos y sus huecos sino, también, para determinar su escala de valores. En las más de veinte páginas que ocupa, si buscamos entre aquellos que más veces aparecen citados ganan, como no podía ser de otra forma y por mucho, además, los artistas. Seguidos en orden alfabético, los que alcanzan los alrededores de la veintena de referencias o la superan, son Carl Andre, Jean-Michel Basquiat, Ross Bleckner, Willem de Kooning, Keith Haring, Michael

Heizer, Damien Hirst, Jasper Johns, Donald Judd, Jeff Koons, Roy Lichtenstein, Brice Marden, Walter de Maria, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, David Salle, Julian Schnabel, Richard Serra, Cindy Sherman, Vincent Van Gogh, Andy Warhol.

La presencia de Van Gogh se justifica por el involuntario papel desempeñado por el loco del pelo rojo en la vorágine experimentada por las subastas a principios de 1987. *Los girasoles*, primero, adquirido por Yakishiro Monimoto por casi 40 millones de dólares, y *Los lirios*, por el que meses más tarde pujó el australiano Alan Bond hasta alcanzar los 53 millones, señalaron los momentos álgidos de la especulación artística de la década.

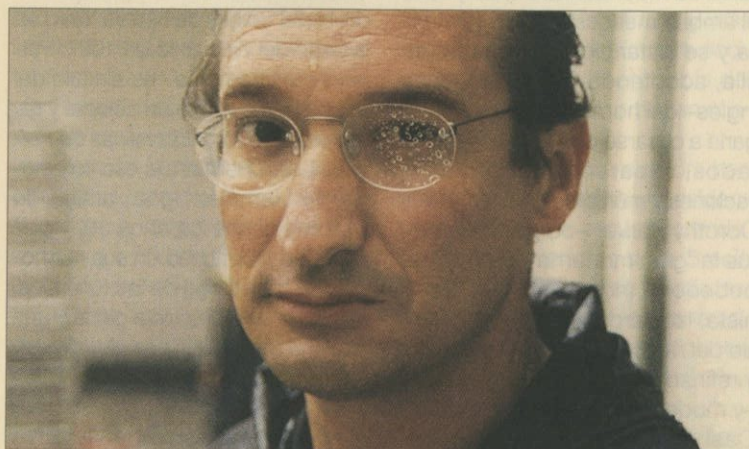
El que Picasso sea un nombre absolutamente inmune al paso del tiempo dice mucho sobre el punto de vista de los neoyorquinos sobre la modernidad, pero apunta también hacia un oscuro destino colectivo, oportunamente previsto por Robert Hughes —el crítico de arte del que, junto a Arthur C. Danto, mejor opinión expresa Haden-Guest, que tritura sin embargo a Achille Bonito-Oliva como "un hombre bajo de mirada astuta y piel picada"—: "Es posible que la muerte de Picasso marcara un hito, como lo hicieron la de Sófocles y la de Eurípides. La gente siguió escribiendo tragedias, pero ya no era lo mismo. Es posible que la muerte de Picasso haya significado el final

de la pintura como discurso moral elevado."

Los demás seleccionados bien podrían quedar encuadrados según las distintas y sucesivas tendencias en las que los ha incluido la crítica, que son, por otra parte, aquellas en las que el autor cifra la historia de las últimas décadas. Sin embargo, más interesantes que los juicios críticos de Haden, son los retratos parciales y las más de las veces agudos que traza de algunos de ellos.

Donald Judd, que abominaba de su adscripción al minimalismo, pero para el que nadie encuentra una clasificación mejor, aparece como un soñador utópico, como un artista de anómala pureza y, también, como un extraño paranoico, ingrato y, en ocasiones, brutal, al que Haden-Guest, denomina "un limpiador del paladar". Barbara Rose, la crítica norteamericana que se casó con Frank Stella, creía que "Judd se volvió colérico y paranoico cuando el mundo se volvió kitsch. Él tenía una estética muy concreta. Su estética era su ética. Se sintió traicionado. Se puso furioso."

Más próximos a ese kitsch resultan los nombres de Julian Schnabel y, sobre todo, de Jeff Koons. Schnabel, al que quienes lo han conocido describen como el artista más egotista que jamás hayan visto, estaba convencido de llegar a ser uno de los "grandes" incluso cuando trabajaba en el restaurante Locale (en el que tenía por jefe a David Salle). Schnabel es el



Susana Solano y Juan Muñoz aparecen en una misma página como testimonio del alejamiento de los europeos respecto a los modos y a la vigencia de la escena norteamericana



## Ni los chismes resultan especialmente indiscretos ni morbosos ni tampoco es Haden-Guest el crítico más brillante de la época y, sin embargo, el libro resulta de aconsejable lectura

paradigma del artista de los años 80, mimado por la fama, adulado por sus colegas –Warhol no paraba de gritar “¡Este es el nuevo artista!”–, el primero cuya representación compartieron Mary Boone y Leo Castelli, quien triplicó sus precios en los tres años que le llevó ser reconocido y después de eso ascendió a cifras auténticamente imposibles, también aquel al que Rudi Fuchs se negó a incluir en la Documenta de 1982 (en la que despegó hacia la fama Miquel Barceló), sin que ello conllevara más afrenta que las disculpas bisbiseadas del crítico. Su transformación, pareja a la de Warhol y Koons, a juicio de Haden-Guest, refleja perfectamente la desaparición de la pretenciosidad en el mundo artístico de los 90.

Entre los españoles, si exceptuamos a Picasso, al que ya hemos hecho alusión, únicamente Antoni Tàpies, Susana Solano y Juan Muñoz merecen unas pocas líneas de la pluma de Haden-Guest. De Tàpies, al que incluye entre el grupo de maestros europeos alejados del gusto de los norteamericanos, afirma una sorprendente influencia sobre el Schnabel frenéticamente entregado a sus cuadros de platos y recibe un ácido comentario por su participación en la Bienal de Venecia del 93. Solano y Muñoz comparecen en una misma página como testimonio del alejamiento de los europeos respecto a los modos y a la vigencia de la escena norteamericana. El más meridianamente claro es Muñoz, citado por Dan Cameron: “Sencillamente no le interesaba Norteamérica. Creía que el péndulo se inclinaba hacia Europa y que Norteamérica no era tan importante como podría haberlo sido para una artista joven 5 años antes.”

El colectivo que Haden-Guest re-

trata del modo más tenebrista es el de los marchantes (en Nueva York sólo muy recientemente se habla de los galeristas en el mismo sentido que en Europa). Se detiene en una parte de ellos, entre los que destacan Bruno Bischofberger, Mary Boone y Leo Castelli, y al que bien podrían añadirse Holly Solomon, Paula Cooper, Annina Nosei. Mary Boone, entre cuyos artistas contaban Schnabel y Salle, por ejemplo, definió alguno de los condicionantes precisos para ser un gran marchante: “Si tuviera que describirme en una palabra sería conspiradora”, confesó; y luego rectificó, “no, una conspiradora no. Una batalladora.”

Otros son aventureros osados como Toni Shafrazi, que entre sus muchas peripecias cuenta la de haber sido el realizador –junto a Richard Serra y Nancy Smithson– de la última pieza de Robert Smithson, *La rampa de amarillo*, haber embadurnado con un spray rojo el *Guernica* o la de haber sido el organizador de un muestra de arte norteamericano en Irán que debía inaugurarse en las fechas de la caída del Sha y el ascenso de Jomeini y los Guardias de la Revolución.

Los coleccionistas Ethel y Robert Scull son los primeros actores que comparecen en *Al natural*. La su basta de su colección, tras el divorcio de la pareja el 18 de octubre de 1973, fue la primera de arte exclusivamente contemporáneo celebrada por Sotheby's y la primera, también, en donde los precios alcanzados en las pujas alentarón a los componentes del mercado artístico sobre las posibilidades especulativas del arte último.

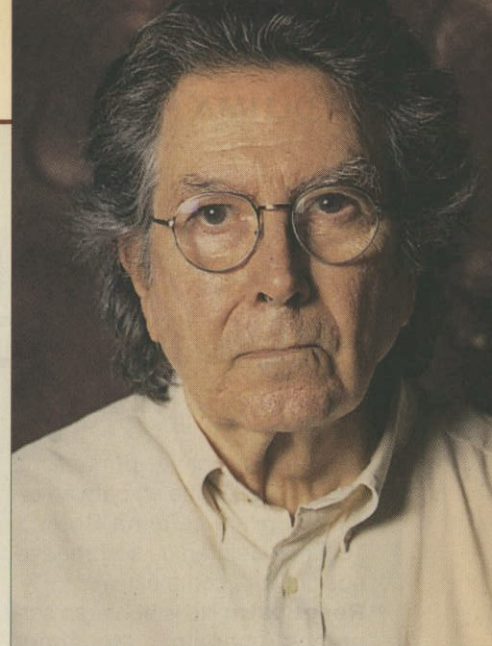
Jasper Johns se izó al precio más alto pagado jamás por un artista americano vivo y Robert Rauschen-

berg, cuyo *Deshielo*, adquirido por 6.000 dolares, subió a los 90.000, se hizo con una equívoca e intrascendente popularidad por haber pegado un puñetazo o quizás sólo un empujón a Robert Scull tras espetarle: “He estado trabajando hasta reventar para que tú te beneficies”.

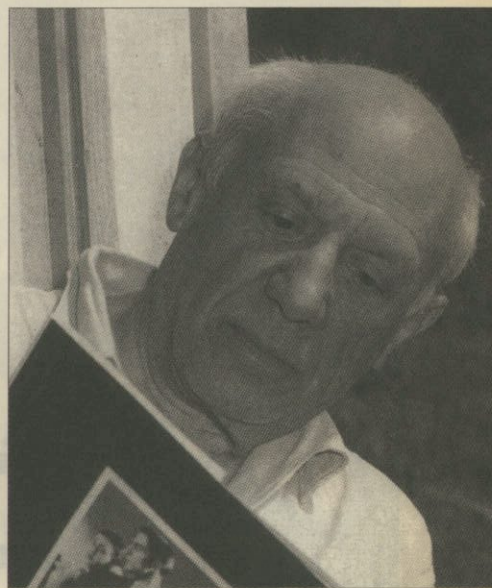
El conde Giuseppe Panza di Biumo ocupa aquí un lugar menor, discutida la calidad de su colección y puesta en duda la posibilidad de realización de muchas de las piezas que adquirió sobre planos o proyectos. Charles Saatchi se ha convertido en uno de los galeristas ingleses más atrevidos. Entre sus protegidos más rimbombantes y recientes está Damien Hirst, que ha sido considerado, como ocurrió con Schnabel, el portaestandarte de lo nuevo. Sus vacas troceadas cual rebanadas de pan de molde (la comparación es de Haden-Guest), los cerdos y terneras demediados han sido motivo de expectación y controversia desde su primera comparecencia pública.

Ésta es una historia que recoge, también, a algunos de los principales “perdedores” –si una etiqueta así cabe en el arte–. Artistas como Ana Mendieta, aplastada contra la acera de su calle tras caer desde la terraza de su apartamento en lo que autor sugiere que fue una parranda etílica; Rob Scholte, que fuera el mayor divo de Holanda y al que en un atentado, nunca resuelto por la policía, una bomba de mano amputó las dos piernas a la altura de la rodilla; o Basquiat (una de cuyas novias fue una desconocida Madonna), al que la fama condujo a sus madrigueras de soledad (después, eso sí, de ser representado por Nosei, Bischofberger, Mary Boone y Gagolian), que tenía el tabique nasal atravesado y murió de una sobredosis, y que tiene su triste equivalente en Futura 2000, otro graffitero, al que Shafrazi convenció para que abandonara a todo marchante que no fuera él, el gran infiel, que le dejó plantado y sin vínculo alguno con nadie. Terminó de mensajero.

Mariano NAVARRO



Tàpies, al que incluye entre el grupo de maestros europeos alejados del gusto de los norteamericanos, recibe un ácido comentario por su participación en la Bienal de Venecia del 93



“Es posible –escribe– que la muerte de Picasso marcara un hito, como lo hicieron la de Sófocles y la de Eurípides. La gente siguió escribiendo tragedias, pero ya no era lo mismo”

PERE GIMFERRER

"AHORA LOS PREMIOS ME IMPORTAN MÁS QUE NUNCA. ME ACOMPAÑAN, ME AYUDAN"

**Pregunta:** Por vez primera, un poeta que escribe en catalán recibe el premio Reina Sofía... ¿cuándo dejarán de sorprendernos noticias como ésta?

**Respuesta:** No le hubieran sorprendido nada ni a Menéndez Pelayo, ni a Unamuno, ni a Juan Ramón Jiménez ni a Dámaso Alonso, ni a Octavio Paz. Yo comparto su visión de las literaturas hispánicas.

**P:** Con su experiencia y su obra, ¿aún le importan los premios?

**R:** Acaso más que nunca. Se trata de hacer balance.

**P:** ¿Qué le dan y qué le quitan los premios?

**R:** No creo que me quiten nada. Me acompañan, me ayudan.

**P:** ¿Por qué escribe poesía en catalán y ensayo en castellano?

Vaga Gimferrer por mil meandros sin perderse jamás.

Dicen que es la mejor caricatura de sí mismo, pero es bastante más. Referencia de la poesía del último medio siglo,

es un hombre sabio, un cinéfilo empedernido que apenas pisa los cines, y un raro para quien los raros son quienes

ven "El Gran Hermano". Acaba de obtener el último premio Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana. Justamente.

**R:** El núcleo de creación no creo pueda manifestarse simultáneamente en dos lenguas. El ensayo es otra cosa.

**P:** ¿Qué libro o poema suyo o ajeno le recitaría a Pujol y por qué?

**R:** "Oda a Catalunya" (1948) de Armand Obiols. Una visión muy inteligente del catalanismo en la primera posguerra.

**P:** ¿Y a Aznar?

**R:** "El ciprés de Silos" de Gerardo Diego. Un poeta que admira y un lugar que conoce bien.

**P:** ¿Y a Clinton?

**R:** "Infanta Marina", de Wallace Stevens: para mi gusto, de lo mejor de la poesía norteamericana.

**P:** ¿Qué le parecen las polémicas entre los poetas de la experiencia y sus detractores?

**R:** No me sorprenden. Siempre ha habido polémicas. ¿Qué pensaría, por cierto, el gran Jaime Gil de Biedma?

**P:** ¿La vitalidad de la poesía se demuestra peleando?

**R:** No: pero a veces hay que recordar a Heráclito y el papel que le atribuye a la guerra y al fuego.

**P:** Hay quien prefiere "al poeta que usted era antes". ¿Tienen razón?

**R:** ¿Tal vez es que prefieren al lector que ellos eran entonces? Pero, en todo caso cada lector puede elegir.

**P:** El premio reconoce la obra de toda una vida: ¿no le parece demasiado pronto?

**R:** Llevo treinta y siete años publicando poesía. Hay poetas muy importantes que no vivieron tanto.

**P:** Está preparando sus memorias: ¿para cuándo?

**R:** Cuando esté menos activo laboralmente.

**P:** ¿Tiene ya decidido cómo va a comenzarlas?

**R:** Sí: de modo abrupto, por bloques temáticos, "in medias res".

**P:** ¿Qué poeta o libro de poesía está leyendo ahora?

**R:** Leo poca poesía. (Casi todo lo sé de memoria, lo llevo dentro de mí.) Leí hace poco "Les châtiments" de Victor Hugo.

**P:** ¿Y qué poeta recomendaría a un joven lector?

**R:** Rubén Darío, siempre.

**P:** Las estadísticas dicen que aumenta el número de los que hoy no leen. ¿Le alarman esos datos?

**R:** No: siempre serán más que hace cien años. Y, para la poesía, poco importa.

**P:** ¿Cómo remediar la indiferencia general ante la poesía?

**R:** La poesía *siempre* llega a su público; lo demás es secundario.

**P:** ¿Puede un poeta cambiar impunemente su pasado?

**R:** Lo cambia, a veces, la memoria

involuntaria. Un cambio voluntario es impostura.

**P:** ¿El mejor antídoto contra los tópicos es la lectura?

**R:** Según que lectura sea.

**P:** ¿La cultura es enemiga de la prisa?

**R:** No: un poema se lee o escucha muy rápidamente.

**P:** Es un conocido cinéfilo... que no pisa las salas... ¿Por qué?

**R:** Piso sólo la filмотeca y un cine de repertorio (el Mèliés, de Barcelona). Otra cosa sería si viviera en París. Me interesa todo el cine, es decir, de todos los países y continentes, y de toda la Historia. La cartelera española no lo da.

**P:** ¿Qué gana y qué pierde viendo el cine en vídeo?

**R:** Pierde definición visual y formato. Pero los muy cinéfilos podemos suplir eso.

**P:** ¿Y después de la nouvelle vague, qué?

**R:** Sus maestros y sus discípulos. Entre estos últimos, Kaurismaki, Scorsese, Ferrara.

**P:** ¿Hay algún director de cine actual que le interese? ¿Por qué?

**R:** Manoel de Oliveira. Es el último gran maestro capaz de sorprendernos.

**P:** ¿Cree, como Vila-Matas, que Almodóvar está muy bien pero que Erice es mejor?

**R:** Creo que el cine español tiene grandes directores que pueden trabajar poco: Erice, Patino, Jordá, Fernán Gómez.

**P:** ¿Qué novela le gustaría ver en la pantalla?

**R:** Ninguna en particular. Una película es autónoma.

**P:** Recuerde un momento de cine...

**R:** El comienzo de *Candilejas* de Chaplin.

**P:** ¿Qué le provoca hoy?

**R:** El cine.

**P:** ¿Y quién le parece raro?

**R:** El público de "Gran Hermano" y del fútbol en televisión.



GUSI BEJER

Nuria AZANCOT

*La Gloria del Príncipe victorioso,*  
de G. Bonavia, F. Fedeli y B.  
Rusca, es una de las bóvedas  
restauradas del Palacio

CULMINA LA RESTAURACIÓN DEL  
REAL SITIO DE LA GRANJA

# CELEBRACIÓN PALACIEGA

# ARTE

Edward Steichen 36-37 Zush, más allá de lo anecdótico 38-39  
Restauración del Real Sitio de La Granja 40-42 Amazonas de la van-  
guardia 45 Sougez 46 Fischli & Weiss 47 "Amarillo, naranja, rojo sobre  
naranja", de Mark Rothko, por Juan Manuel Bonet 48-49 Subastas 50

# ESPAÑA AYER Y HOY

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 4 de septiembre

**A** cogiéndose a la misión original de la fotografía, conservar la memoria visual de lo efímero, esta exposición nos propone un recorrido en imágenes titulado *España ayer y hoy: Escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*. Reúne cien fotografías de los primeros 75 años del siglo XX junto con el trabajo de 11 fotógrafos contemporáneos, a los que se les encargó que plasmaran su particular retrato de la España reciente. La muestra se abre con una serie de fotografías estereoscópicas de principios de siglo y acaba con un montaje de Martí Llorens y Pedro López Cañas en el que se recorre la historia de la imagen familiar a través de fotografías de álbum, películas de super 8, vídeo e internet. El resultado del conjunto tiene debilidades y aciertos a partes iguales.

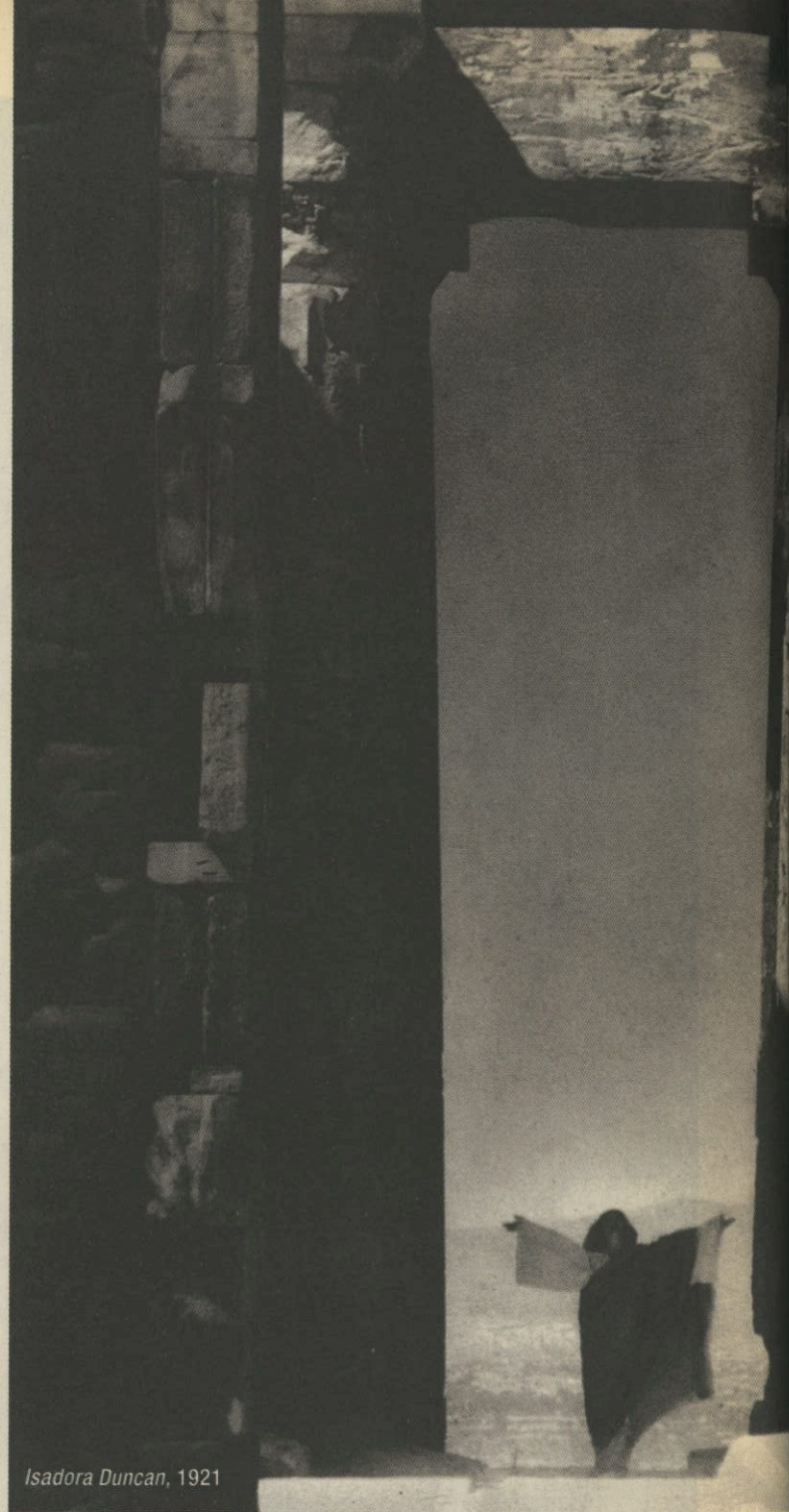
La pretensión de hacer historia con imágenes es similar a la que ha guiado las diversas muestras organizadas por López Mondéjar con el título global *Las fuentes de la memoria*, pero en su caso de forma ordenada y sistemática. En éste, la diversa procedencia de los fondos no evita la sensación, cierta o imaginada, de "ya visto" que nos asalta ante muchas de estas imágenes. La causa es, probablemente, su acumulación desordenada, que lima la significación de cada una de las imágenes y las convierte en un conjunto un tanto arbitrario y deshilvanado. Mucho más contundentes son, por tanto, las series realizadas por García Rodero, Koldo Chamorro, García-Alix, Rick Dávila, Carma Casulá, Miguel

Trillo, Humberto Rivas, Carlos Cánovas, Rafael Trobat, Xurxo Lobato y Txema Salvans. Todas son certeros reportajes, documentos sociales, por más que la mirada sea característicamente subjetiva. Por eso sorprende más aún la dureza que se recoge en cada una de las imágenes, ya sean de bares de alterne o de domingueros felices, escenarios industriales o carreteras. La mirada de nuestros contemporáneos difiere de la de viejos fotógrafos aquí presentes como Kaulak, Centelles, Ortiz Echagüe, o más próximos, como Maspons, Miserachs, Pomés o Masats. Pero existe una sorprendente continuidad en el paisaje y el paisanaje reflejados, subrayada con acierto al salpicar la muestra de inesperadas parejas de fotografías separadas entre sí por casi un siglo. Lo que las asemeja es la penuria, moral o material, que aparece en muchas de ellas.

La exposición tiene más connotaciones sociológicas que estéticas. Resulta fácil verificar ciertos tópicos, por ejemplo, la influencia del turismo como vehículo de introducción de unos modos culturales distintos. Un fenómeno que registraron los propios fotógrafos. Tras la ruptura del *continuum* cultural que tuvo lugar en la década de los ochenta, todas las imágenes de la España anterior parecen tan fabulosas como escenarios de zarzuela. Máxime cuando momentos especialmente graves, como la guerra civil, se obvian con una elegante elipsis.

José María PARREÑO

Anónimo: *Colonia escolar Navia, 1935*. Museo del Pueblo de Asturias



Isadora Duncan, 1921

## IMPECABLE EDWARD

F. Carlos de Amberes. Claudio Coello, 99. Madrid. Hasta el 16 de julio

**S**in ser uno de los raros creadores originales, absolutos, Edward Steichen fue un artista impecable en todos los géneros y estilos de fotografía que cultivó. Nacido en Luxemburgo y criado en los Estados Unidos, se formó primero como litógrafo y pintor. En 1900, sus ensayos fotográficos llamaron la atención de Alfred Stieglitz, y Steichen se integró en la Photo-Secession, exponiendo en la galería 291 y co-

laborando en la revista *Camera Work*. Durante sus largas temporadas en París siguió la evolución del arte moderno; trató a Rodin, a Matisse, a Brancusi. Por entonces, Steichen era todavía pintor (más tarde destruiría casi todos sus cuadros) y en su fotografía persistía el pictorialismo: en sus imágenes de bosques crepusculares y damiselas enigmáticas explotaba las supuestas cualidades poéticas de lo borroso.



podía crear su propia estética. En los años 20 y 30 trabajó para *Vogue* y *Vanity Fair*, y se convirtió en un cotizado retratista mundano. En 1938, la fotografía comercial dejó de interesarle, y en la última etapa de su vida, entre 1947 y 1961, Steichen dirigiría el departamento de fotografía del MoMA, donde organizó decenas de exposiciones.

La muestra actual, integrada por más de 150 piezas procedentes del Museo Nacional de Historia y de Arte de Luxemburgo, nos presenta una antología de la obra de Steichen centrada en el retrato y dividida en secciones temáticas. *Loados sean los hombres célebres* es una amplia galería de efígies de políticos, financieros, escritores y artistas: por ejemplo, junto al perfil rembrandtiano de George Frederick Watts, encontramos un retrato casi mondrianesco de Luigi Pirandello. Bajo el rótulo *Familia y amigos* se reúnen fotos de los parientes de Steichen (pero también, inesperadamente, las fotografías de tipos humanos realizadas en México en 1938) y *Sic transit* agrupa a diversos personajes sociales o mundanos. *Broadway* y *Hollywood* recogen respectivamente las imágenes de actores de teatro (como John Barrymore en el papel de Hamlet) y de estrellas de cine (de Greta Garbo a Charlie Chaplin). Junto a estas secciones de retratos, *La América soñada* está dedicada a las fotografías publicitarias de los 30 (que a veces alcanzan cierta intensidad surreal, como esas manos que bordan en el anuncio de la loción Jergens y que evocan ciertos planos de Buñuel). Bajo el título *Lugares encantados* hallamos las piezas tempranas de gusto pictorialista, algunas tan famosas como el *Balzac de Rodin a la luz de la luna*, o *Isadora Duncan danzando en el Partenón*. Y en fin, *Naturaleza* yuxtapone paisajes y bodegones de la primera y la última etapa, con reveladoras coincidencias. Por otra parte, la mezcla de distintas épocas a lo largo de la exposición no siempre resulta tan afortunada; a veces induce a la confusión. Sobre todo porque en muchas de las cartelas falta toda indicación de fecha (por no hablar de otros detalles técnicos). Como no se ha publicado catálogo y el texto del tríptico es un mero resumen de la vida de Steichen resulta que casi todo en esta exposición tiene el aire de algo improvisado.

Guillermo SOLANA

## STEICHEN

La Gran Guerra terminó definitivamente con eso. Steichen se incorporó al servicio de fotografía aérea del ejército americano, donde aprendió las virtudes de la precisión; desde entonces se disiparon en su obra las últimas brumas pictóricas, para dar paso a un estilo nítido y directo, muy Nueva Objetividad. Al mismo tiempo, apartándose del puritanismo de Stieglitz, Steichen entendió que la fotografía comercial

## GONZALO SICRE

Galería My Name's Lolita Art. Salitre, 7. Madrid.  
Hasta el 20 de julio. De 100.000 a 850.000 pesetas

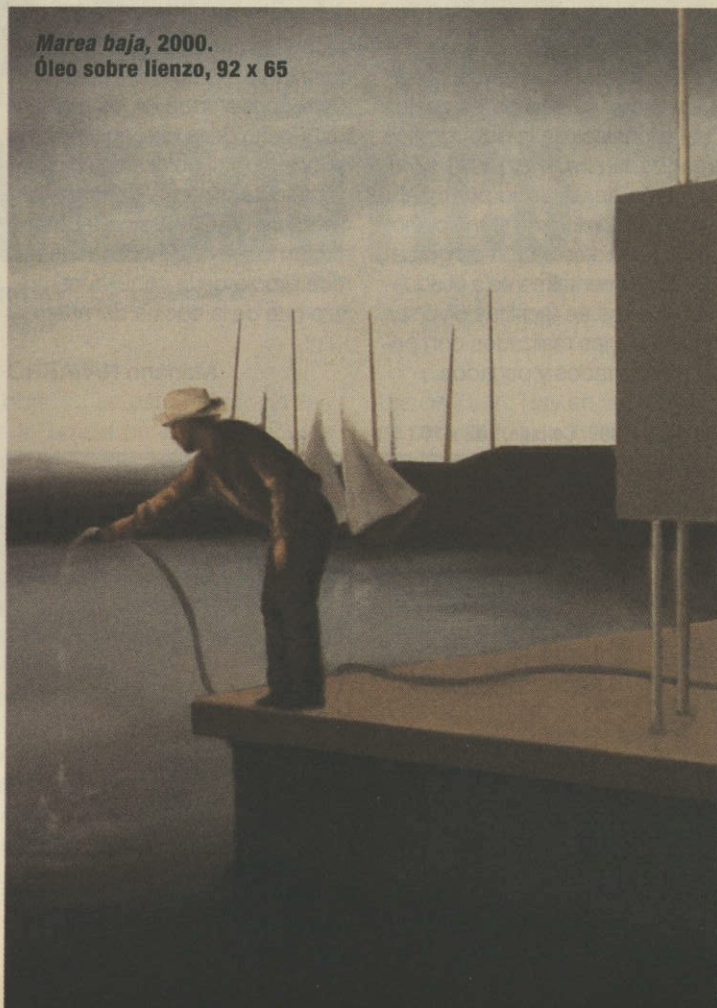
Gonzalo Sicre (Cádiz, 1967) vuelve a Madrid con unos últimos cuadros muy compensados y puede que algo más sobrios que los que había pintado hasta ahora. Reunidos en esta muestra titulada *De noche cuando no es de día*, componen una hermosa reflexión sobre la soledad de las cosas y los seres mediante el diálogo pictórico entre la luz y el espacio. Porque, bajo la apariencia sorda de un realismo no detallista, lo que aquí asoma es un estudio de la luz como fenómeno o cualidad de lo real que permite distinguir a unos entes de otros, aislar a cada uno en un espacio que es soporte visible de la existencia. La luz como lo que permite contemplar las cosas por separado, distinguirlas y darles nombre.

A través de estos cuadros las preguntas del artista pasan a ser nuestras: ¿Qué separa a la cama de la muchacha que duerme? ¿Qué al cuadro de quién lo contempla? La respuesta que parecen darnos Sicre es: "Su soledad en

el espacio, la posibilidad de contemplarlos aisladamente mediante la luz". Ello explicaría bien la fundamental presencia de la sombra en estas obras. Como proyección de un cuerpo (la de la mujer que baila) o como relleno de la silueta del objeto en penumbra (la palmera), la sombra viene a ser la expresión máxima de la luz para llevar a cabo ese aislamiento, esa separación. No obstante (pese a lo que sugeriría la evidente devoción de Sicre por Hopper), la soledad no tiene aquí una carga melancólica sino admirativa. El hombre de mar, el chico en la playa, la mujer que mira por la ventana, la feria de arte vacía de cuadros, los muebles, vajilla y demás cosas hechas por y para el hombre con éste ausente, comparten una misma soledad que es llana comprobación metafísica del misterio de sus respectivas existencias, sin carga alguna de solemnidad o sentimentalismo.

Abel H. POZUELO

*Marea baja, 2000.*  
Óleo sobre lienzo, 92 x 65



# SUSANA SOLANO

Galería La Caja Negra. Fernando VI, 17. Madrid.  
Hasta el 8 de julio. De 80.000 a 1.050.000 pesetas

El aspecto de la obra de Susana Solano (Barcelona, 1946) que, desde siempre, me ha resultado más desconcertante es su labor sobre el papel, su manera de dibujar y de entender el dibujo. Podrían incluirse aquí, incluso, sus trabajos fotográficos, pues guardan tanta distancia con sus propuestas como escultora como los dibujos, y me atrevería a arriesgar el juicio de que mantienen entre ellos relaciones más estrechas que lo que diferencia la abstracción de los dibujos de la concreción de la realidad de las fotos. Digo desconcertante no porque no sean boquetes de las esculturas, sino porque en su aparente simplicidad y austera presencia o bien me resultan herméticos en su procedencia y destino o bien lo que emiten sé perfectamente que pertenece al ámbito secreto de las visiones de la artista.

“Su dibujo, su extravío –ha escrito Juan José Gómez Molina, que fue su profesor–, es en cierta manera un gesto antimoderno, en lo que tiene de reivindicación necesaria de un compromiso con la vida, en lo que tiene de rechazo de una cierta autonomía formal del arte, en lo que se aleja de los gestos ‘profesionales’ de la obra gráfica organizada alrededor de la señal de marca de un estilo personal”. Fernando Cordero ha reunido ahora una amplia selección de grabados, fundamentalmente a la aguainta, dibujos en técnicas diversas y dos collages realizados con papeles recortados y pegados.

Sin título, 1999. Collage, 102 x 103



Si hay un denominador común que los resume es que responden a una impresión directa recibida en el transcurso de sus viajes dentro y fuera de España, especialmente a África –esquemáticas formas de los cementerios rurales o de los estampados de los vestidos o de las decoraciones populares–, un país, unas gentes y unas costumbres por los que ha confesado su debilidad y preferencia. Recogen, pues, motivos vistos o entrevistos, llevados a una extrema economía de medios gráficos, llevados a la práctica con un extraordinario dominio técnico.

Destacaría, en esa sobriedad, la capacidad de Solano para establecer una rítmica gestual que los dota de densidad y movimiento, como si, en muy buena parte de ellos, las formas se agitasen flotantes o arremolinadas en un torbellino fluido. Hay, en la gran mayoría, un vacío formal, una aparente necesidad de construir con lo menor y dejar abierto el espacio limitado por los bordes del papel. En otras ocasiones, sin embargo, justamente al contrario, diríase que la superficie se solidifica, adensándose tanto la trama del dibujo como la consistencia de los pigmentos. Pasan de la casi ausencia de color a que el color sea el ingrediente determinante. Un color nunca alegre o festivo, sino terroso o nocturno, cuya cualidad más parece propia de la esquiva naturaleza que de la cocina del arte.

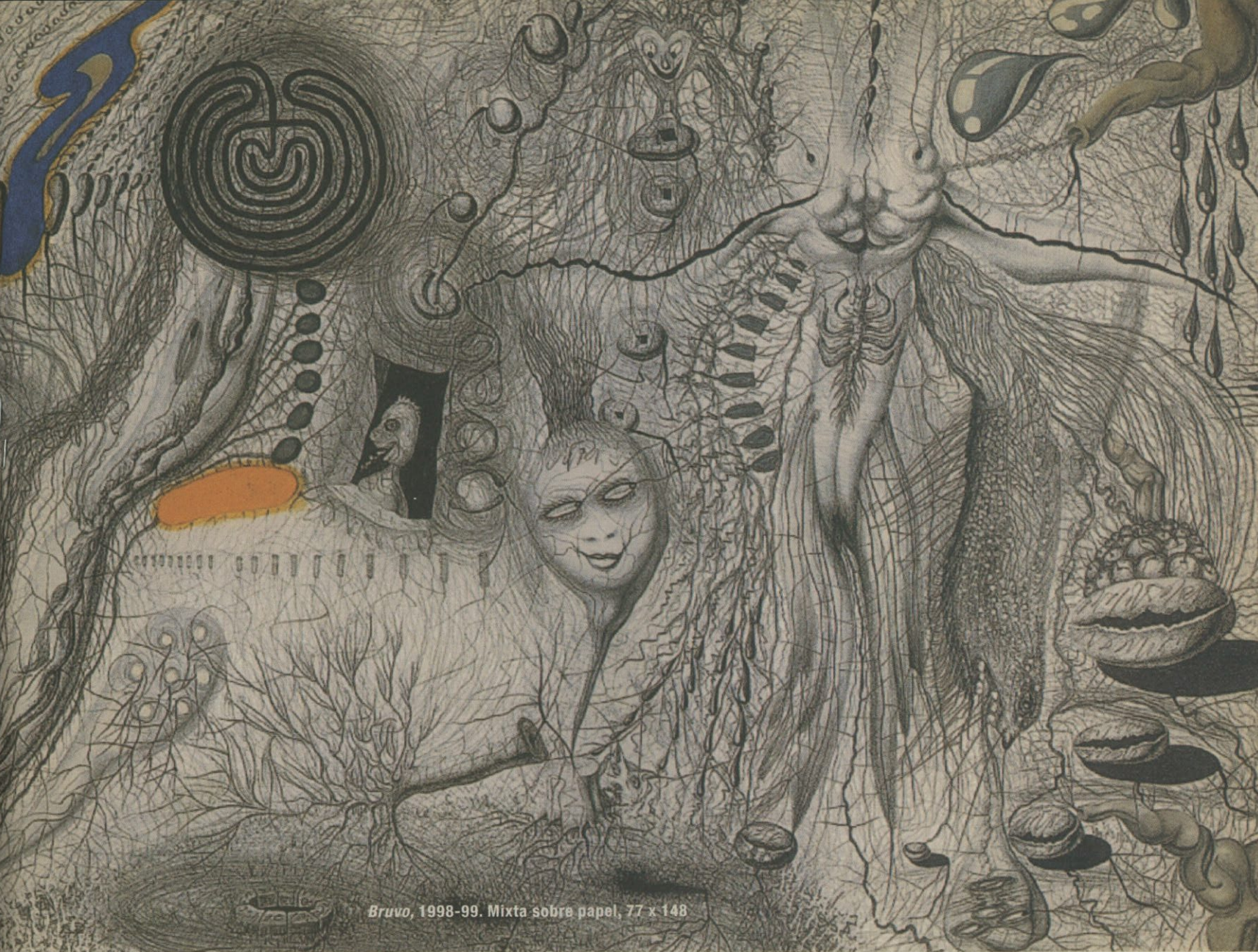
Mariano NAVARRO



## ZUSH

Dice Zush (Barcelona, 1946) que la mascarilla en forma de cráneo seccionado con la que ha impuesto que se le fotografíe en los últimos días, tapándole la boca y la barbilla, simboliza su deseo de dejar de ser Zush, personalidad que adoptó hace más de treinta años Alberto Porta. Y uno se plantea si Alberto Porta puede dejar de ser Zush. No porque no le creamos capaz de generar nuevas propuestas, sino porque, en el fondo, la parafernalia que rodea a ese personaje, jefe de estado de Evrugo, no constituye una parte tan esencial del Zush artista. Quiero decir

que la bandera, las monedas, el pasaporte, el alfabeto, y todo lo concerniente a Evrugo Mental State son casi anecdóticos cuando se consideran las altas cotas que ha conquistado con sus creaciones artísticas. Zush tiene un gran sentido del humor, le gusta desconcertar, proponer juegos para que el espectador activo participe de ellos, y hay mucha gente que se queda en lo que percibe como chiste. Pero lo que verdaderamente queda de él para el amante del arte es su enorme talento, su deslumbrante estilo gráfico, único, su manejo de los medios más dispares,



Bruvo, 1998-99. Mixta sobre papel, 77 x 148

# MÁS ALLÁ DE LO ANECDÓTICO

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Madrid. Hasta el 28 de agosto

su chispeante imaginación, su democrática actitud ante el arte, más allá de la broma. Aunque, probablemente debido a su no sé si voluntario alejamiento de las galerías de arte más potentes, que podrían haber promocionado su obra, ha sido insuficientemente valorado hasta ahora.

En la exposición retrospectiva del Reina Sofía todas estas cualidades brillan de manera especial. Hay que felicitar a todos los implicados en ella, pero especialmente a su comisario, José-Miguel Ullán (constante valedor de Zush), que ha acertado plenamente tanto

en el concepto como en la selección de obras, y al diseñador del montaje, Enric Ruiz-Geli, que ha transformado por completo las salas, sumiéndolas en la penumbra e iluminando de forma espectacular las obras. El recorrido que, se nos informa, es un "mapa" del cuerpo del artista, en el que se penetra por la cabeza, nos va presentando las creaciones de Zush (dibujos, esculturas, maravillosos libros, proyecciones, proyectos en ordenador) y se cierra en una "casa", un habitáculo en el que ha permanecido durante algunos días, a la vista del público, trabajando.

El objetivo de esta presencia física del artista en la exposición es romper con la concepción del museo como algo muerto, insuflarle vida. Algo muy en consonancia con el anhelo de Zush de llevar el arte a todas partes (es uno de los primeros y de los mejores creadores españoles en mostrar su obra en internet) y de hacernos a todos artistas, como explicaba en la entrevista publicada hace dos semanas en EL CULTURAL. Pero quizá su estancia, tan reveladora y tan opuesta a los estrellatos artísticos, no era del todo necesaria. Porque la vida está ya en la

obra de Zush. Hay en sus dibujos una circulación de fluidos, un circuito eléctrico, destellos en las miradas, sexo; pulsiones e intelecto; ciencia y magia. El cuerpo en toda su esplendorosa complejidad, con todas sus contradicciones: físico y mental. Y, a pesar de las apariencias monstruosas, lo que persigue Zush es la armonía, vía aceptación de lo oscuro, de lo incómodo. *La campanada*, título de la exposición, nos convoca para una experiencia diferente de apreciación artística.

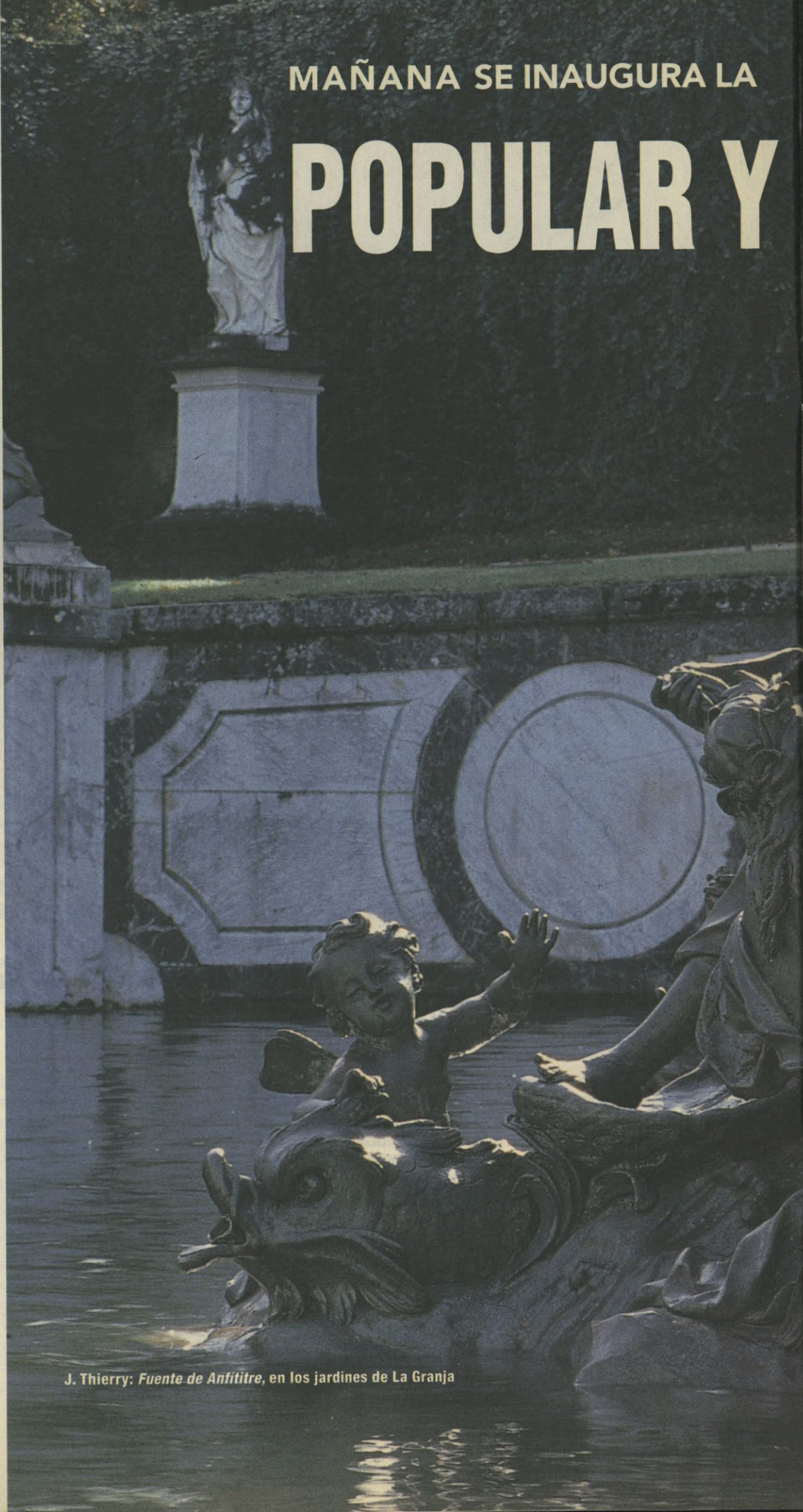
Elena VOZMEDIANO

Mañana se inaugura por todo lo alto la restauración del palacio y los jardines de la Granja de San Ildefonso, que recuperan no sólo su esplendor arquitectónico y ornamental, sino también, durante unos meses, parte de las colecciones que albergó en sus mejores tiempos (con Felipe V e Isabel de Farnesio) gracias a la exposición *El Real Sitio de la Granja. Retrato y escena del rey*. Su comisario, Delfin Rodríguez, recuerda la historia del conjunto palaciego y explica las últimas actuaciones realizadas.

**E**l palacio y los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso (Segovia) constituyen, sin duda, uno de los conjuntos históricos y artísticos más fascinantes no sólo entre los Sitios Reales españoles, sino también en el contexto del arte europeo del siglo XVIII. Situado en un ideal itinerario de grandes residencias regias construidas en medio de la naturaleza que tendrían su modelo en el Versalles de Luis XIV y su culminación en el Palacio Real de Caserta, cerca de Nápoles, levantadas todas ellas por diferentes monarcas de la Casa de Borbón, el Palacio de La Granja reúne una serie de peculiaridades que lo hacen a la vez semejante y muy distinto a sus referentes europeos.

Mandado construir por Felipe V (1683-1746) y su segunda esposa Isabel de Farnesio (1692-1766), nació no como una residencia representativa, como un Sitio Real

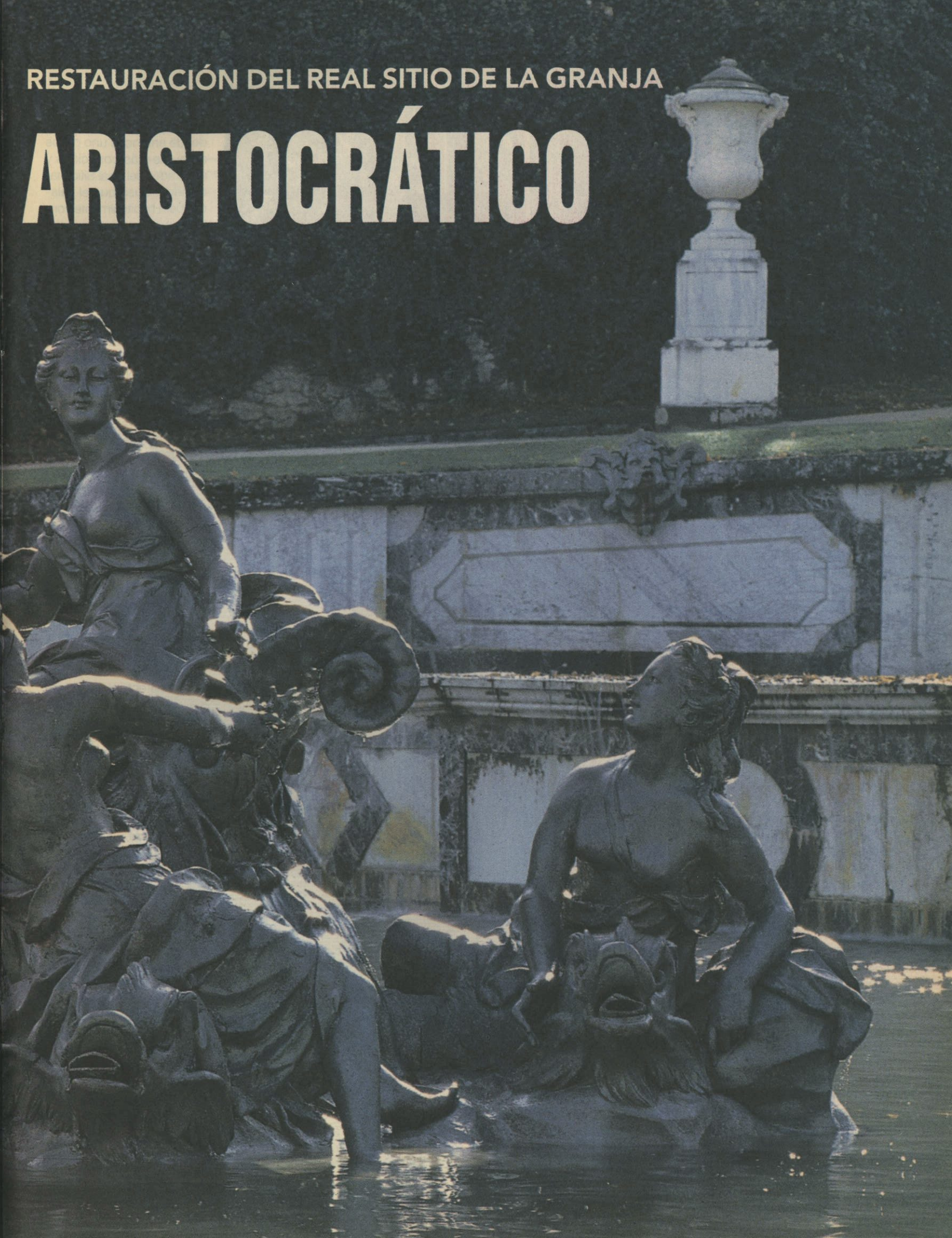
# MAÑANA SE INAUGURA LA POPULAR Y



J. Thierry: Fuente de Anfitrite, en los jardines de La Granja

RESTAURACIÓN DEL REAL SITIO DE LA GRANJA

# ARISTOCRÁTICO



## LA GRANJA

más que añadir a la constelación creada por los Austrias en torno al viejo Alcázar de Madrid (Aranjuez, El Escorial, El Pardo, etcétera), sino como un lugar de retiro y de renuncia. En él había decidido Felipe V retirarse del mundo después de su abdicación en su hijo Luis I, que reinaría pocos meses durante 1724, debido a su prematura muerte. Y sólo un rey podía renunciar a reinar. "Lo escogió —escribía uno de sus ministros en 1724— para su quietud y poder más libremente dedicarse a Dios".

Entre 1720 y 1724, el arquitecto Teodoro Ardemans dio forma al palacio, a la vez que se encomendaban el trazado y las fuentes y esculturas de los jardines a artistas franceses, entre los que se encontraban René Carliér, E. Marchand, R. Frémin o J. Thierry. Sobre una primitiva granja de la Orden Jerónima, se levantó una casa sin ambiciones representativas o de aparato, castiza y melancólica, con un aire de tradición española, confundido entre alcázar y convento, que muy pronto comenzaría a enriquecerse con magníficas colecciones artísticas. A la muerte de Luis I, Felipe V asume de nuevo la corona y el palacio, de casa y retrato privado e íntimo pasa a convertirse en palacio representativo y cortesano, sin que, sin embargo, la fragilidad y carácter originarios desaparecieran nunca por completo. Entre 1724 y 1746 se suceden las ampliaciones y la nueva decoración tanto del palacio como de los jardines. Andrea Procaccini, Filippo Juvarra o Giacomo Bonavia se encuentran entre los numerosos artistas y arquitectos que contribuyeron a su cambio y significación. Las colecciones aumentaron y los programas ornamentales e iconográficos acentuaron el carácter de retrato áulico del Real Sitio.

Los reyes reunieron aquí el llamado Tesoro del Delfín, la colección de escultura antigua de la reina Cristina de Suecia y parte de la del Marqués del Carpio. También se adquirió para el palacio la colección de pinturas clasicistas de Carlo Maratti y Juvarra comprometió a los más importantes ar-

tistas italianos del momento y a alguno francés para crear ámbitos tan espectaculares como la Sala de las Lacas, viejo dormitorio de los reyes, o la Galería, nunca concluida, en la que habrían de figurar las alegorías de las historias de Alejandro Magno junto con las más importantes obras de escultura clásica de la colección ya recordada de Cristina de Suecia, entre las que se encontraba el célebre *Grupo de San Ildefonso*, hoy en el Museo del Prado. Mientras tanto, Michel-Ange Houasse globalizó con sus pinturas el ambien-

te entre cortesano y galante, entre popular y aristocrático, de la vida en el Real Sitio.

La riqueza de las colecciones que cobijó este palacio, sus decoraciones fijas, los frescos, el mobiliario, la biblioteca de la reina Isabel de Farnesio, etcétera, fue verdaderamente extraordinaria. Hoy, buena parte de esas colecciones, con obras de Poussin, Watteau, Velázquez, Murillo o Ribera, el Tesoro del Delfín o la escultura antigua, están repartidas entre el Museo del Prado y las colecciones del Patrimonio Nacional.



Sala de las Lacas, con un cuadro de G. Panini. A la izquierda, bóveda de G. Bonavia, B. Rusca y F. Fedeli. Abajo, jardines de La Granja



Los jardines y fuentes, sin embargo, han constituido desde entonces uno de los atributos más conocidos y admirados del Real Sitio, haciendo incluso que el palacio fuera habitualmente contemplado como una pieza más de los jardines, casi olvidadas ya las magníficas colecciones que guardó.

Con el fin de recuperar el significado del mismo y devolverle, en la medida de lo posible, el carácter de su originaria significación, el Patrimonio Nacional, ayudado por la Unión Europea,

emprendió hace pocos años una meritoria y memorable tarea de restauración, limpieza y conservación del Palacio y jardines de La Granja, incluyendo una nueva ordenación museológica de las habitaciones reales que dan a los jardines, con el fin de evocar la época de sus reyes fundadores, teniendo en cuenta que una numerosa y significativa parte de la colección se conserva hoy en el Museo del Prado y que el mismo edificio sufrió alteraciones considerables durante los siglos XIX y XX. En este extraordinario esfuerzo se han realizado tareas de restauración arquitectónica, limpieza de los frescos de las bóvedas, restauración y rehabilitación de suelos, estucos, muebles y elementos ornamentales, así como de cerca de doscientas pinturas (Panini, Conca, Constanzi, Locattelli, Houasse, Van Loo...) además de porcelanas, metales, lámparas, etcétera.

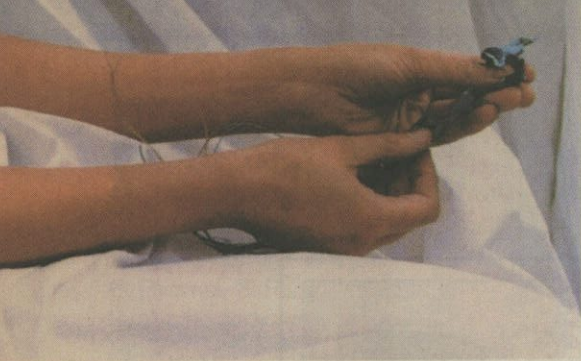
Las tareas de restauración y conservación, así como la nueva ordenación museológica han estado siempre pendientes de un paralelo trabajo de investigación y documentación muy notable. En esas actuaciones, por otra parte, han intervenido los Talleres de Restauración del Patrimonio Nacional, reforzados por las Escuelas Taller de La Granja y por otros equipos especializados en trabajos específicos. Todo un memorable esfuerzo por la conservación y difusión de nuestro patrimonio artístico que podrá contemplarse a partir de mañana, día 22 de junio.

Delfín RODRÍGUEZ



## EMIL NOLDE

*Amarillos y figura de San Juan*. Acuarela de Emil Nolde (1867-1956) que se puede ver en la exposición organizada por la Fundación Juan March en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Las 37 acuarelas, la mayoría de ellas sin fechar, del pintor alemán, permanecerán expuestas hasta el 3 de septiembre.



Fotografía de M<sup>a</sup> José Gómez Redondo

## GÓMEZ REDONDO

Galería Estampa. Madrid.

Justiniano, 6.

Hasta el 7 de julio.

De 45.000 a 250.000 pesetas

Todo empieza, como en tantos, tras una visita al Museo del Prado. Ahí es donde María José Gómez Redondo descubre los radiantes destellos de la naturaleza, y más concretamente de las flores y plantas, en todo su esplendor, en su fulgor máximo. La propuesta última de Gómez Redondo consiste en realizar, por medio de la fotografía, un estudio minucioso y apasionado de las flores, en lo que ha llamado *Tratado de pintura y botánica*. Es de suponer que la artista quedó maravillada ante el virtuosismo detallista de los maestros flamencos en cuyos lienzos las formas vegetales demuestran haber sido sometidas a una prolongada observación. Su mirada refleja esa misma voluntad. La suya es una aproximación leonardesca. Arranca la exposición con una serie de obras en pequeño formato en las que las flores, siempre unidades, son acompañadas por fragmentos de *Eupalimo el Arquitecto* de Paul Valéry. En esta serie, como en otra de "retratos" de plantas, se aprecia un aliento romántico en la idealización de las obras de la naturaleza. Finalmente, en otro conjunto de mayor formato aparecen las manos de la artista acariciando las flores, palpándolas, sintiéndolas, como si el solo contacto produjera la felicidad plena, como si pudiera contagiarse de su hermosura. **Javier HONTORIA**

## JAIME ZÓBEL

Galería Leandro Navarro. Madrid.

Amor de Dios, 1.

Hasta el 16 de julio.

Precio único: 140.000 pesetas

Las fotografías de Jaime Zóbel (Manila, 1934) han plasmado retratos o naturalezas muertas siem-

pre con una identidad hermenéutica múltiple, confabulándose tanto para la representación naturalista como para las sugerencias inabarcables, porque la incidencia de la luz puede llegar a determinar la amplitud de sus ensenñaciones realistas. En

esta exposición, además del esplendor natural de tan impresionante florilegio, de brillantes colores que estallan como pétalos que se lanzan a la conquista del arte, provienen de diferentes lugares de México, África, el Caribe o el Sur del Pacífico, y aparecen ante los ojos con las copas abiertas, receptivas a la experimentación de la mirada, sugiriendo semejanzas con los cuerpos femeninos, con los insectos que se retuercen en acrobáticas piruetas. Pero también son reminiscentes bailarinas que traen en sus cálidos cromatismos una belleza oriental exhuberante, que recuerda aquellos cuadros que su tío el pintor Fernando Zóbel hizo para deleite de los que, en aquellas líneas, aprendimos la lección de la más elemental sabiduría y con la que tuvimos la suerte de gozar con explicaciones gestuales del hombre que nos hizo sentir. **Carlos GARCÍA-OSUNA**



Fotografía de Jaime Zóbel

## DANIEL G. VERBIS

Galería Rafael Ortiz. Sevilla.

Mármoles, 12.

Hasta el 19 de julio.

De 60.000 a 400.000 pesetas

El discurso artístico, para que desencadene su última significación, para que provoque su post-trer desenlace, para que sitúe en las adecuadas coordenadas y deje

entreabiertas las puertas de la emoción plástica, debe contar con una complicidad que muchas veces queda apartada de los ejes comunicativos entre emisor y receptor. El artista se queda sólo en su afán provocador, el espectador no encuentra las adecuadas rutas de acercamiento; es entonces cuando se producen los desajustes. Y es ahí donde el pintor leonés Daniel G. Verbis comienza su formulación de inquietudes, donde empieza su lineal desarrollo a la búsqueda de un hilo conductor que sitúe el discurso en un estamento afín a los dos exponentes de la comunicación artística. En sus trabajos, dibujos, pinturas sobre la misma pared de la galería y objetos de luz, existe la intención de marcar unos criterios, de posibilitar los rumbos por los que acceder a una posición que, aunque no única, sí mantenga la expectativa ante la propia experiencia creativa. Daniel G. Verbis acude por primera vez a Sevilla con clara intención de dejar expedito un camino que ponga en sintonía los esquemas de la creación con las posiciones del autor y del espectador. Tarea siempre complicada. **Bernardo PALOMO**

## CANDIDA HÖFER

Galería Visor. Valencia.

Corretgería, 26.

Hasta el 29 de julio.

De 495.000 a 1.380.000 ptas.

A modo de pequeña retrospectiva en la que se dejan ver las bases de la obra de Candida Höfer, esta exposición presenta fotografías que abarcan casi dos décadas de trabajo. En ella se sitúan parte de las series más características de su trabajo en color, tales como las bibliotecas, los museos, los espacios públicos. Perteneciente a la primera generación de artistas que se formaron con Bern Becher, Candida Höfer (Eberswalde, Alemania, 1944) entronca con Die Neue Sachlichkeit —la Nueva Objetividad—, situándose en la avanzadilla de un nutrido grupo de artistas que, echando mano de los medios fotográficos, emprendieron la renovación del arte alemán de las últimas décadas. El objetivo de su cámara ha ido retratando espacios

en los que se palpa la presencia humana, aunque, en apariencia, no hay rastro humano alguno. Sus estudiadísimos encuadres, el uso de la luz y el color, permiten que los espacios cuidadosamente elegidos por la artista sean habitados por referencias culturales. De este modo, la memoria actúa como acomodador de un tiempo no exento de acotaciones surrealistas, aun cuando la poderosa comparecencia del orden espacial en el que se encuadran las imágenes están anclados en la realidad más inmediata. **José Luis CLEMENTE**



Camuflaje, de Ángeles Agrela

## ÁNGELES AGRELA

Galería Espacio Mínimo. Madrid.

Callejón Burruezo, 3.

Hasta el 15 de julio.

De 70.000 a 250.000 pesetas

Para presentar su primera exposición individual en Murcia, la ubertense Ángeles Agrela ha escogido el ambiguo título de "camuflaje", que, como su nombre indica, está basado en la necesidad de pasar inadvertido ante un peligro inminente. La muestra, este "camuflaje", técnicamente está concebida fotográficamente, aunque también ciertos objetos pretenden extender los conceptos más allá de la imagen gráfica. Tres colores, el amarillo, el azul y el verde, dan paso a tres ambientes, el del salón con suelo de madera, el de la piscina y el del jardín. El juego entonces consiste en que en estos ambientes, aparentemente placenteros, un personaje se camufla para pasar inadvertido bien sea con un traje de parqué, de plástico hinchado en franjas azules o de verde hoja. La teoría, pues, es perfecta; incluso esa estética de colores primarios, pero el sentido de la exposición, o del montaje, deja mucho que desear con esa demagógica postura del que, a regañadientes, come caviar iraní sólo para alimentarse. **Juan BALLESTER**

# FUNDAMENTOS DE UNA NUEVA MÍSTICA

Amazonas de la vanguardia. Museo Guggenheim Bilbao. Abandoibarra, 2. Bilbao. Hasta el 6 de septiembre

Uno de los fenómenos más sorprendentes de la historia de la modernidad es el hecho de que entre los años 1913 y 1915 se produjera en Rusia uno de los mayores cambios de rumbo en la trayectoria del arte del siglo XX: la ruptura entre vanguardia radical y tradición figurativa, ruptura cuyas consecuencias iban a resultar cruciales para el arte subsiguiente. Está por explicar cómo pudieron ser tres artistas de Rusia, sin que se produjera en aquel país apenas transición dentro del dominio de las artes visuales, los que formularan entonces las tres corrientes determinantes de la abstracción: el expresionismo abstracto de Kandinsky, el suprematismo o abstracción geométrica de Malevich y el constructivismo de Tatlin, cambiando por completo la concepción y la práctica modernas del arte. Los historiadores destacan la capacidad de asimilación del medio artístico ruso, su rapidez para el cambio y su valentía en la decisión de "empujar" la experiencia artística bastante más allá de donde la había llevado Picasso con el cubismo, pero no dan explicación a esos hechos.

La exposición *Amazonas de la vanguardia* es un proyecto ambicioso, que, presentando un conjunto no demasiado cargado de obras (70 pinturas), muy bellas y de notable valor innovador, establece una doble reflexión sobre las principales tendencias europeas que favorecieron la rápida gestación del arte ruso moderno, y sobre la autoridad y relevancia que tuvieron algunas mujeres rusas al acceder a la creación artística a principios del XX. Se han elegido seis firmas fundamentales, dentro de un elenco femenino que fue bastante numeroso. El primer tramo de la exposición establece un diálogo de contrastes, casi una polémica, entre las dos pintoras que gozaron de mayor renombre: Goncharova (1881-1962) y Exter (1882-1949). La sucesión de cuadros de Goncharova testimonia su entusiasmo por hacer prevalecer la imaginería primitivista, el color fuerte y el lenguaje sintético de la pintura popular rusa, así como su empeño por demostrar



Nadezhda Udaltsova: *Al piano*, 1925. Óleo sobre lienzo, 107 x 89



## Michael Andrews Luces

Contextos de la colección permanente núm. 9

Del 20 de junio al 1 de octubre de 2000

MUSEO  
THYSSEN-  
BORNEMISZA

Pº del Prado, 8. Madrid

que el cubismo es "un fenómeno tanto ruso como parisién", para concluir con su militancia en los dominios del rayonismo, aquella mezcla extraordinaria cubista-futurista-orientalista que propugnó Larionov, su marido. En oposición, Exter se muestra aquí como la viajera infatigable y pintora cosmopolita que fue, tan brillante en la construcción sólida, canónica, de sus cuadros cubistas, de ritmos autoritarios, como en sus extraordinarias pinturas no-objetivas de 1917-1918.

La importancia de la fidelidad al componente cubista analítico se reafirma en las obras de Popova (1889-1924) y de Udaltsova (1886-1961), amigas ambas que viajaron para estudiar en París, como tantos artistas jóvenes rusos –los de "la segunda oleada"– que lo hicieron entre 1912 y 1914, ya bien informados del espíritu de modernidad. Frente a la fe en el canon cubista, la muestra destaca la significación de actitudes más matizadas, o divergentes, como la de Rozanova (1886-1918), interesada por la reducción formal predicada por Malevich, y la de Stepanova (1894-1958), de singular lenguaje neofigurativo, pero constructivista, partiendo de su adhesión por el arte de propaganda que propugnó la Revolución de Octubre.

Además de esas constantes de facetedación cubista, de rotundidad constructiva, de simultaneidad futurista de visiones y de laconismo en la no-objetividad suprematista, el conjunto de la exposición proclama el interés, casi unánime, mantenido por una cierta mirada oriental (de extraordinario refinamiento en materiales y en síntesis de forma), la insistencia –a trallazos– en un colorido fuerte y libre (de origen fauve) y la búsqueda compartida de un arte sintético que pone sus bases (cubismo, futurismo, orfismo) al servicio de plasmar la sensación de lo que podríamos llamar "la cuarta dimensión", que propugnaba Larionov. Todo ello, en el decenio vertiginoso de 1912-1922, a contracorriente de la I Guerra Mundial y de la revolución rusa.

José MARÍN-MEDINA

# EMMANUEL SOUGEZ

Museo de Bellas Artes. Zalaeta, s/n. La Coruña. Hasta el 9 de julio

**E**mmanuel Sougez (Burdeos, 1889 - París, 1972) permanecerá como fotógrafo de naturalezas, vivas o muertas, las primeras asesinadas para petrificar y omitir esta vida, las segundas para dotarlas de pulso y tensión; sutiles latidos que

reivindican lo fugaz de las cosas y, según sus propias palabras, "retienen y renuevan ese instante de emoción". Ahí radica su modernidad, en esa naturaleza sencilla, íntima en su cualidad fragmentaria, anónima en su silencio, directa, de estudiada

composición, descubriendo almas en lo inanimado. Su mirar es esencia, para captar lo puro; su luz tupida y dosificada como la verdad que no logra esconderse por completo tras un velo. Por eso la sombra y la claridad se equilibran, el lleno y el vacío se complementan en unas meditadas perspectivas, para dejar paso a la melancolía.

Sin duda son importantes las muestras como ésta para entender el proceso que empujó a la fotografía al lugar que hoy ocupa, a la autonomía de su lenguaje. Si hoy gran cantidad de pintores se valen de la fotografía para plantear sus reflexiones estéticas, Sougez, pese a formarse en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos, siendo discípulo de Roger Bissière y André Lhote, ejerce y piensa como fotógrafo, reaccionando contra las corrientes pictorialistas. Escapa de toda manipulación o retoque, limpia la imagen para presentarla exenta, ausente de referencias tempo-

rales, recuperando la naturaleza muerta, género considerado tradicionalmente como menor. Pero esta perfección técnica también se trasladó a sus imágenes publicitarias, a experimentos como el fotografiar a distintas horas del día y la noche una puerta, a su labor de fotógrafo de encargo, sobre todo de esculturas —en la muestra puede verse un detalle del *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel de una calidad excepcional—, a los tiernos recuerdos familiares encarnados en su hija Marie-Loup y, sobre todo, a sus desnudos femeninos, valorados como objetos, con precisión semejante a la de Edward Weston, quien, como él, optó por presentar y no interpretar la realidad. Un afortunado compendio, comisariado por Manuel Vilariño, que parece despertar a un Museo de Bellas Artes de La Coruña necesitado de iniciativas y experiencias como ésta.

David BARRO



# FERNANDO DE AMÁRICA, PAISAJISTA

Castillo de Maya. Castillo de Maya, 39. Pamplona. Hasta el 2 de julio

**F**ernando de América (Vitoria, 1866-1956) pertenece a la generación de artistas que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, introduce en el País Vasco la modernidad pictórica con modelo francés. Contemporáneos suyos fueron Regoyos, Guiard, Iturrino, Losada y Zuloaga, el más internacional de ellos. Toda esta generación dedicó una gran atención al paisaje, género privilegiado del impresionismo, del que fueron todos herederos en mayor o menor medida, pero quizá ninguno con tanta insistencia como América, que no lo utilizó —al contrario de otros— como campo idóneo para el lucimiento de las innovaciones en el tratamiento cromático y lumínico de las imágenes, ni como manifiesto regionalista o ideológico, sino que —así lo parece— sintió de una manera directa la hermosura y la calma espiritual de los paisajes que conoció y quiso re-

flejarlos casi podríamos pensar que para sí mismo. Lo digo porque fue un hombre acomodado, que apenas mostró su obra (aunque hizo una exposición muy importante en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1923). Estudió Derecho, viajó a Roma y a París, fue poco tiempo

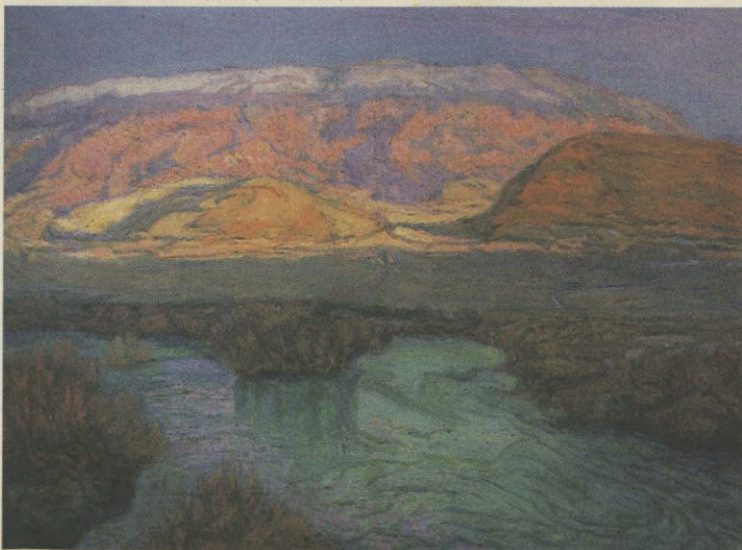
alumno de Sorolla en Madrid y regresó a Vitoria, donde permaneció toda su larga vida y a la que legó toda su obra, conservada en la Fundación que lleva su nombre.

Esta exposición, que reúne 35 obras fechadas entre 1898 y 1949, la gran mayoría procedentes de la

Fundación, pone de manifiesto la serenidad y la sinceridad de la visión de un pintor sumamente respetable. Como los artistas antes mencionados, y también Rusiñol y Mir, América busca la luminosidad, la sintetización de las formas, que representa en sus mejores cuadros con esa línea ondulante tomada de Gauguin y de Van Gogh (pasando por Zuloaga y Anglada Camarasa), esas atractivas y sabias armonías de verdes, morados, amarillos y rojos de los mejores paisajistas de la época. América tuvo momentos brillantes, como cuando en los 20 y los 30 pintó una serie de cuadros de reflejos en el agua ("espejos"), en los que las líneas del paisaje se invierten y se fragmentan, convirtiéndose en composiciones cromáticas que se alejan de los propósitos meramente representativos.

E. VOZMEDIANO

*Deshielo (Entre Olazagutia y Alsasua), 1915. Óleo sobre lienzo, 36 x 49*



# FISCHLI & WEISS, LO BANAL Y LO SUBLIME

Mundo visible. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Plaza de los Ángeles, 1. Barcelona. Hasta el 11 de septiembre



Dos imágenes de la serie *Mundo visible*



**P**eter Fischli (1952) y David Weiss (1946) trabajan conjuntamente desde hace veinte años con lenguajes muy variados: vídeo, fotografía, escultura, etcétera, y han centrado su obra en torno a los problemas de la percepción y de la concienciación de la percepción. En efecto, si existe un mensaje entre las muchas y densas lecturas que nos propone su actual exposición es el de ser una reflexión sobre la ambigüedad de las imágenes y, concretamente, sobre los equívocos de la banalidad.

La obra principal que da título a la exposición, *Mundo visible*, está compuesta por un sinfín de imágenes turísticas, tópicas y típicas, presentadas a la manera de un gran atlas sobre una mesa de luz. Lo que interesa destacar es que cualquiera hubiera podido captar estas imágenes y que son, sin más, arquetipos de los medios de comunicación. Se trata en definitiva de imágenes banales. Pero cuidado: esta pieza se complementa con otras que, presentadas en el mismo espacio, introducen otros registros de sentido. Así, en cada extremo de la mesa-atlas se proyectan, por un lado, una serie de imágenes de carácter decorativo y, por el otro, un vídeo de una alcantarilla –y además con ratas– con todas las connotaciones que implica. Más aun, en la misma sala se proyecta otra



PHEOO

exposición de  
**YASUMASA  
MORIMURA**

historia del arte



FUNDACIÓN TELEFÓNICA.  
Del 16 de junio al 16 de julio. C/ Fuencarral, 3. Teléfono de Información: 900 11 07 07. Martes a viernes de 10 a 14 h. y de 17 a 20 h. Sábados, domingos y festivos de 10 a 14 h. Lunes cerrado. Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I. Tel.: 91 522 66 45. Fax: 91 531 71 06. Internet: [www.fundaciontelefonica.com](http://www.fundaciontelefonica.com)



serie de diapositivas que mezcla imágenes vulgares con otras de carácter truculento.

La doble dimensión de las imágenes entre lo trivial y lo sublime, entre lo banal y lo oculto es el tema clave de la exposición: la toma de conciencia del poder y la ambigüedad de las imágenes, a pesar de que éstas puedan ser absolutamente convencionales. El mismo Peter Fischli comentaba que las cartas postales, esas imágenes como, por ejemplo, las pirámides de Egipto o cualquier otra similar, eran absolutamente triviales pero al mismo tiempo poseían y conservaban una rara belleza. Tomar conciencia de ello y preguntarse por qué perviven y saturan nuestro espacio vital e intelectual a pesar de su trivialidad es una de las cuestiones que nos plantea la exposición.

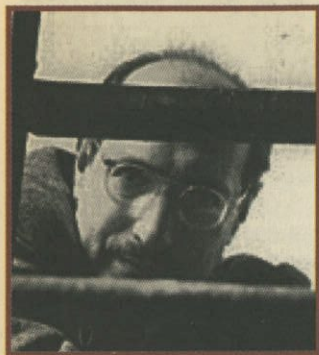
La muestra concluye con una proyección de setas en gran formato y en primer plano. Unas imágenes triviales que la magia del gran formato y el primer plano nos hace descubrir con sus mucosidades y babosas como algo fascinante y repugnante a la vez. Me temo que el secreto de las imágenes está en esta mezcla de belleza y dimensión siniestra, algo que pasa desapercibido en lo cotidiano y que Fischli y Weiss revelan.

Jaume VIDAL OLIVERAS



# MARK ROTHKO

## 1954



Nacido en Rusia, Mark Rothko (1903-1970) es una de las figuras más destacadas de la escuela de Nueva York y, sobre todo, uno de los creadores de la pintura denominada "colour field". Llegó de niño a Estados Unidos en 1913 y, de 1921 a 1923 estudió en la Universidad de Yale. El artista se traslada entonces a Nueva York, donde asistirá intermitentemente a clases en la Art Students League. De 1935 a 1940, el nombre de Rothko se asocia al grupo de "Los diez" (varios expresionistas americanos entre los que se incluye Adolph Gottlieb, con quien expondrá en Nueva York y París). A partir de 1947 empezó a desarrollar su particular estilo y es desde 1949 cuando sus pinturas empiezan a mostrar grandes espacios rectangulares de color colocados paralelamente y, habitualmente, en formato vertical. A finales de los 50 trabajará en algunas obras murales. Sus obras posteriores tienden hacia colores oscuros, tal vez reflejando el estado depresivo que, en 1970, le llevó al suicidio.

Juan Manuel Bonet es director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Crítico de arte y bibliófilo, el expresionismo abstracto americano ha sido uno de los episodios artísticos a los que ha dedicado mayor atención.

**A**marillo, naranja, rojo sobre naranja (1954) es uno de los cuadros del ruso-norteamericano Mark Rothko que, de siempre, más me han impresionado, en el que he visto condensado lo mejor de su proyecto plástico y vital, único donde los haya.

En este fin de siglo, cada vez existe mayor consenso en torno al hecho de que la de Rothko es una de las voces centrales de su segunda mitad, la de un solitario entre muchos, la de alguien que con la máxima economía de medios logró hacer, por decirlo con sus propios términos, un arte que expresara emociones humanas básicas, como las que en otras circunstancias expresaron Esquilo, Shakespeare o Mozart, la de alguien al que una voz crítica tan exigente como puede ser la de George Steiner, ha sabido situar entre lo mejor y más grande de un siglo al que trasciende.

Rothko, que en realidad se llamaba Marcus Rothkowitz, decidió abreviar su nombre, para integrarse en la cultura de su país adoptivo, los Estados Unidos de Norteamérica. Proclive en su adolescencia a las ideas anarquistas, posteriormente se centró en la creación artística. El cubista Max Weber y el matissiano Milton Avery fueron sus primeros faros. Sus cuadros de mediados de los años treinta nos hablan de la atracción que luego ejerció sobre él el *Novecento* italiano. Algo después vendrían la abstracción, el contagio surrealista y automatista vía Peggy Guggenheim y compañía, el interés por los mitos, la cercanía de Adolph Gottlieb, la estancia en la Costa Oeste...

En torno a 1950 es cuando Rothko sienta las bases de su sistema, un sistema ortogonal, de base geométrica, para la defini-

ción del cual tuvo sin duda muy en cuenta la experiencia de Piet Mondrian, el holandés cuyos últimos años habían transcurrido en Manhattan, donde había fallecido en 1944.

Mondrianesca, sí, desde el punto de vista compositivo, una pintura como *Amarillo, naranja, rojo sobre naranja* se fundamenta en la primacía del color, y debe ser analizada además a partir de un dato biográfico que nos interesa muy especialmente: la devoción que su autor sentía por Pierre Bonnard. Cuando en 1997 la Pace Gallery de Nueva York organizó la muestra *Bonnard, Rothko, Color & Light*, lo que en realidad planteaba era una lúcida reflexión crítica en torno a la capacidad de dos pintores bien distintos entre sí, figurativo y ochocentista el uno, abstracto y deliberadamente moderno el otro, para encontrarse en un plano superior, por encima o más allá de la historia.

¿Qué es lo que comparten Bonnard y Rothko? Yo diría que una común capacidad para convertir la pintura en pura intensidad, en puro gozo de la vista, en puro júbilo, en pura irisación, en pura pulpa y puro flotar de la luz, algo que, en el caso del francés, resulta obvio en su período de la Costa Azul, y, en el del ruso-norteamericano, está especialmente claro en *Amarillo, naranja, rojo sobre naranja*, y, en general, en el ciclo al que este lienzo pertenece, ciclo en el que también nos encontramos, y asimismo en 1954, con un deslumbrante *Homenaje a Matisse*. Qué distintos esos cuadros de la plenitud, mis preferidos suyos –difícil escapar a su magnetismo: casi tan difícil como escapar al magnetismo del Ryoan-Ji, en Kyoto–, de aquellos otros, de inspiración

mucho más dramática, que siempre coexistirían con aquéllos, y que terminarían dominando a lo largo del período final, especialmente tenso y dramático, y que a los españoles inevitablemente nos remite al horizonte último del *Perro ahogándose* goyesco.

Rothko constituyó una referencia fundamental, bien lo supo ver Juan-Eduardo Cirlot, para nuestra generación abstracta. En torno a 1980 volvió a serlo para la de Broto y Campano. Pintores tan distintos entre sí como Cristino de Vera o Yturralde se encuentran todavía bajo el impacto de la retrospectiva rothkiana que, a comienzos del año pasado, pudo contemplarse en París. Ambos han escrito sobre este universo plástico, sobre el que también hay que recordar un buen texto de Sean Scully, publicado en inglés en el "TLS", y en francés por "L'Echoppe", mientras la versión castellana acaba de aparecer en la revista "Pasajes", de la Universidad de Valencia.

No es fácil, bien lo saben los pintores amigos a los que acabo de hacer referencia –habría que citar también a Helmut Federle–, escribir sobre un universo tan despojado, tan límite como el de Rothko. Entre quienes mejor lo han dicho, por mi parte destacaría a uno de sus íntimos, el compositor Morton Feldman. Feldman solía confesar haber aprendido más de los pintores –Mondrian, por cierto, incluido– que de sus colegas. En 1971 compuso, por encargo de la familia De Menil, una obra sinfónica para la *Capilla de Rothko* de Houston, obra envolvente, atmosférica, que consigue ser un equivalente sonoro del excepcional universo al que rinde homenaje.

Juan Manuel BONET

# Amarillo, naranja, rojo sobre naranja

# SUBASTAS

## NUESTRO ARTE PROTAGONIZA VENTAS INTERNACIONALES

# LA HORA DE ESPAÑA

La pintura española empieza a adquirir protagonismo en el escenario internacional. Las ventas de las principales casas de subastas tendrán entre sus lotes estrella trabajos de artistas españoles, desde el siglo XIX a nuestros días. Mañana, 22 de junio, Sotheby's subasta en Londres un importante conjunto de 70 obras de algunos de los más conocidos nombres del arte español del XIX y principios del XX. La venta es significativa, no sólo por el alto valor de las pinturas (la más valiosa es de Sorolla, *Bueyes en el mar*, con un precio estimado de 500.000-800.000 libras o 130-208 millones de ptas.), sino también porque esta subasta representa la continuidad del compromiso de Sotheby's con el arte español, a pesar del reciente cese de sus sesiones en Madrid. Junto a las pinturas españolas, hay trabajos provenientes de otros países y es probable que los compradores sean igualmente internacionales. Aunque es una pena no ven-

der estas obras en su lugar de origen, la decisión de incluir el conjunto como parte de la pintura europea del XIX otorga a la venta un contexto más internacional. Además, Sotheby's ha realizado una exposición con las piezas más importantes en el Museo de Artes Decorativas de Madrid.

### No habrá récords

A pesar de todo, parece improbable que se logren récords de los artistas principales: el precio más alto pagado por un Sorolla fue de 533.200.000 pesetas de *Playa de Valencia*, en 1990. Más recientemente, el mejor precio pagado por una pintura del artista fue de 283.800.000 pesetas, por *En la Yola* (1910), vendido por Sotheby's en Londres en 1998. En cualquier caso, *Bueyes en el mar* es una de las obras más importantes en la producción del pintor ya que es un estudio de su famosa obra *Sol de la tarde*, ahora en la Hispanic Society de Nueva York. Otra de las pinturas más notables de la venta de mañana es *La morfímana*, desgraciadamente en no muy buen estado (precio estimado: 60.000-80.000 libras, 15,6-20,8 millones de ptas.); y un enorme y colorista paisaje mallorquín de Joaquín Mir, titulado *El abismo* (precio estimado: 120.000-180.000 libras, 31,2-46,8 millones de ptas.).

Londres es el centro de atención en este final de mes, y es allí don-

de las principales salas celebran también sus ventas de arte impresionista, moderno y contemporáneo. Entre los protagonistas se encuentra una espléndida *Naturaleza muerta con frutas* de Cézanne —que se vende en Christie's con una estimación de 9-12 millones de libras, 2.340-3.120 millones de ptas.—; mientras un cuadro de Picasso, *Paisaje de Cannes en el crepúsculo*, de 1960, se espera que alcance los 2,5-3 millones de libras, 650-780 millones de pesetas.

El arte español de la segunda mitad del siglo XX juega un papel cada vez más destacado en el mercado internacional. El 28 de junio, la subasta de Christie's incluye una escultura de alabastro de Chillida, *Homenaje a Goethe IV*, de 1978, con un precio estimado de 100.000-150.000 libras (26-39 millones de ptas.). Al día siguiente, Sotheby's saca a la venta un óleo de Tàpies, *Pintura nº VII*, de 1957 (estimado en 200.000-250.000 ó 52-65 millones de ptas.). El trabajo de Miquel Barceló ha alcanzado buenos niveles de precios este año y Christie's vende una de sus tauromaquias, *El segundo*, de 1990, estimado en 180.000-250.000 libras (46,8-65 millones de ptas.). En la misma subasta, un bronce de Juan Muñoz, de 1991, podría alcanzar las 30.000-40.000 libras (7,8-10,4 millones de ptas.).

Laura SUFFIELD

A la izquierda, *El abismo*, de Joaquín Mir, se vende en Sotheby's Londres con un precio estimado de 31,2-46,8 millones de ptas. Abajo, *Bueyes en el mar*, de Sorolla, que se vende en la misma sala. La estimación es de 130-208 millones de ptas.



## SE VA A VENDER

### ALCALÁ

(Madrid, 21-22/6)

**Luca Giordano:** *Hércules luchando contra el dragón del jardín de las Hespérides*, 1910. Óleo sobre lienzo. Precio de salida: 1.800.000 ptas.

**Vicente López Portaña:** *Retrato del obispo Gregorio Ceruelo de la Fuente*. Óleo sobre lienzo. Salida: 6.000.000 ptas.

**Panel de azulejos** de artista en cerámica de Triana, siglo XVI. Precio de salida: 275.000 ptas.

**Consola-tocador y escritorio**, época Fernando VII. Salida: 650.000 ptas.

### VELÁZQUEZ

(Madrid, 29-30/6)

**Miguel de Cervantes:** *Don Quijote de la Mancha*. Sociedad Alianza de Artes Gráficas, Barcelona, 1952-68. 4 tomos. Precio de salida: 6.750.000 ptas.

**Cayo Salustio Crispo:** *La conjuración de Catilina y la guerra de Jugurta*. Edición de Joaquín Ibarra, 1772. Precio de salida: 475.000 ptas.

**Johanes van Keulen:** *Mapa de la bahía de Cádiz*, Amsterdam, 1695. Precio de salida: 275.000 ptas.

### SOTHEBY'S

(Madrid, 27/6)

**Picasso:** *Los cabellos rubios*. Óleo sobre lienzo, 1901. Estimado: 3-4 millones de libras (780-1.040 millones de ptas.). *Cabeza de mujer (Fernande)*, bronce, 1956-60. Estimado: 600.000-800.000 libras (156-208 millones de ptas.).

**Joan Miró:** *Mujer, pájaro delante del sol*. Óleo sobre lienzo, 1972. Precio estimado: 250.000-350.000 libras (65-91 millones de ptas.).

## SE HA VENDIDO

### LA HABANA

(Madrid, 8/6)

**Isidro Nonell:** *Gitana de perfil*. Óleo sobre cartón rematado en 32 millones de ptas.

**Círculo de Édouard Manet:** *Fusilamiento del 2 de mayo de 1808 en Madrid*. Óleo sobre lienzo rematado en 12 millones de ptas.

**Antonio del Castillo:** *Adoración de los pastores*. Óleo sobre lienzo rematado en 6 millones de ptas.

**Círculo de Giuseppe Canella:** *Puerta de Alcalá*. Óleo sobre tabla rematado en 4.500.000 ptas.

*La vida es sueño*, de Calixto Bieito, desembarca en Almagro tras ser exhibido en Barcelona. Además, estrena en Edimburgo las *Comedias bárbaras*, de Valle

Compañías y actores se preparan ya para recorrer los principales circuitos escénicos del verano. En los últimos quince años, un buen puñado de festivales se han multiplicado por todo el país, en su mayoría financiados con dinero público. Frente a algunos de sólida tradición, surgen otros de gran interés mientras otros pecan de ser meros exhibidores de producciones veraniegas. EL CULTURAL analiza los más destacados.



Entrevista con Sergi Belbel con motivo del musical "El temps de Planck" 51-53 Festivales de verano 200054-55 José Tamayo lleva "El gran teatro del Mundo", de Calderón, al Vaticano56

RECORRIDO POR LOS PRINCIPALES FESTIVALES  
**BUTACAS DE VERANO**

**TEATRO**

Sergi Belbel lleva más de un año trabajando en su último texto teatral, *El temps de Planck* (*El tiempo de Planck*), un musical con un trasunto poco frecuente: las teorías de Max Planck, a quien la ciencia considera el padre de la física cuántica. Se trata del primer musical escrito por el joven dramaturgo que se estrenará el día 27 en el Romea, dentro del Festival Grec.

—Lo primero que sorprende es ese tema tan poco común, y la presencia de Planck en el título.

—Max Planck, sí. No sé si se debe a mi obsesión por encontrar algo nuevo en teatro. Ya está bien de tratar, por ejemplo, la incomunicación. Cuando dirigí en la Sala Beckett *Carta a los geólogos*, me apasionó ver cómo el autor hacía materia teatral de un tema científico desconocido para el gran público. Yo no tengo ninguna formación científica,

pero siempre me ha apasionado la ciencia, y he leído cosillas. Creo que la obra surgió de esa afición, y pensé: ¿Por qué no intento hacer otra cosa? El título puede asustar, pero la obra no sólo habla de esto. Hay personajes, acción e intento que el punto de vista desde el que se enfoca el tema (la muerte) sea a través de los ojos de alguien que lo conecta con la física cuántica.

—La famosa constante de Planck...

—Exacto, formada por temperatura, longitud y tiempo. Yo me he fijado en el tiempo, una fracción infinitesimal, el tiempo mínimo en que puede producirse un fenómeno físico y a través del cual los científicos deducen qué pasó en esa fracción de segundo, tras el Big Bang.

—Es difícil tratar el paso del tiempo en teatro, aunque usted insiste en hacerlo.

—Es muy difícil. En este caso hay un tiempo lineal, pero también un juego temporal. La obra está vista también desde la imaginación de uno de los personajes, y desde ese punto de vista se rompen las leyes.

—¿Y cómo es posible hablar en teatro de punto de vista?

—Hay un punto de vista narrativo objetivo, pero en algunas escenas se rompe esa linealidad a través del punto de vista de un personaje. Al final hay una clara rotura de todas las normas teatrales.

—¿Y cómo? ¿Puede avanzar algo?

—No (risas). Todo se rompe: los personajes cambian de identidad, el tiempo avanza y retrocede...

—¿Final sorpresa?

—No. No lo sé definir. Digamos final especial. Es un final prescindible, de todos modos.

—Y entonces, ¿por qué está ahí?

—Es una especie de homenaje a Planck: la distorsión del tiempo, los fenómenos físicos irreversibles... Hay alguien en la obra que no quiere que sea así, quiere que el tiempo fluya en otra dirección.

—La física cuántica también defiende que es posible viajar en el tiempo, ¿por ahí van los tiros?

—Totalmente. Y no digo nada más.

—¿Considera, pues, que las mejores fuentes donde puede beber un autor son las menos literarias?

—Sí, si no lo haces así cometes endogamia. Si te ciñes mucho a un tema acabas haciéndote una buena empanada mental. La clave es buscar cosas que no tengan nada que ver, y encontrar las conexiones entre ellas. Va bien para desintoxicar.

—También es la primera vez que escribe usted un musical.

—Sí, hice la tentativa de hacer un musical irónico en *Sóc lletja* (*Soy fea*), aunque era más bien una obra de teatro con canciones. Fue suficiente para ver que me interesaba el género. Es un terreno en el que

## SERGI BELBEL ESTRENA "EL TEMPS DE PLANK"

# "BUSCO LIBERAR SENTIMIENTOS"

Desde que hace más de diez años empezó a hablarse de un "fenómeno" asociado a su nombre, ha sido el dramaturgo catalán más conocido de su generación. Premio Bradomín 1985 y autor de éxitos como *Elsa Schneider*, *Dins la seva memòria*, *Hombres* o *Después de la lluvia* combina la escritura y la búsqueda de nuevos caminos dramáticos con la dirección. No en vano el próximo día 27 estrena en el Grec su primer musical, *El temps de Planck*, en el que, según expresa, se "suelta en sentimientos".



“La crisis de las compañías estables se produce por el intento de regularización, por lo que acaban siendo una suerte de funcionario teatral”

hay mucho por hacer.

—¿No teme las etiquetas en un momento en que parece que el musical sufre cierto desprestigio?

—No les temo porque *El temps de Planck* es un musical poco común. No hay números musicales, ni coreografía, el texto es lo más importante, aunque cantan, tocan en directo y hay música.

—En este caso, ¿la música es una excusa para contar?

—No. Yo hice un texto susceptible de ser cantado en cualquier momento, y no marqué lo que era una canción y lo que no. Se lo enseñé al músico (Óscar Roig) y aclaramos qué eran las canciones: todo aquello que expresaba un

sentimiento. Todo fue muy laborioso, lento, pero ha sido muy interesante porque, como autor, era un género nuevo, donde siempre cabe la innovación. Y también porque es un poco más sentimental que una obra de teatro. Si no hubiera habido música, no me hubiera atrevido a hacer algo tan "sentimental". Pero pensé: "Venga, me suelta". En mis obras siempre freno mucho los sentimientos. Aquí nada: todos lloran y se quieren.

—Hábleme de su equipo.

—Son unos actores fantásticos: Pep Cruz, Mont Plans, Roser Batalla, Rosa Galindo, Ester Bartomeu, Pili Capellades y Fran Capdet. La parte actoral se ve mucho, al revés de lo que pasa en otros musicales.

—También prepara usted una coproducción TNC-CNTC: *El Alcalde de Zalamea*. ¿Se enfrenta a Calderón distinto a como se enfrentó a Goldoni, o a Guimerà?

—No. Pienso abordar a Calderón igual que abordé a Shakespeare, Goldoni o cualquier otro.

—¿Y eso qué significa?

—Significa que me lo tomaré como un texto universal que me gusta mucho, que trataré de explorar y al que intentaré darle una lectura contemporánea sin necesidad de maquillarlo con cosas raras, de manera que llegue a cuanta más gente, mejor.

—Es usted director asociado de la CNTC. ¿Cree que convendría redefinir la compañía de modo que se creara una compañía estable?

—No lo tengo nada claro. A veces opino acerca de estas cuestiones, y me siento tonto por opinar. No sé de qué va dirigir un teatro, y no sé qué sería mejor. Una cierta fidelidad es buena, pero una regularización de una compañía provoca algo horrible, y creativamente no funciona: una suerte de funcionariado teatral. La crisis de las compañías estables ha venido dada por este fenómeno. Una cierta flexibilidad es mejor.

—Alonso de Santos acaba de ser nombrado director de la Compañía. ¿No le ofrecieron dirigirla a usted?

—No. Y si lo hicieran alguna vez les diría que no. He tenido ofertas similares, y siempre me he negado. Yo quiero hacer teatro. Y punto.

Care SANTOS

## CITAS OBLIGADAS

### GREC 2000

FESTIVAL D'ESTIU  
DE TEATRE, DANSA Y MÚSICA

Del 26 de Junio al 31 de Julio

Palau de la Virreina. La Rambla, 99

08002-Barcelona

Tel.: 93 3017775.

www.grec.bcn.es

El Festival Grec es la cita de las artes escénicas más ambiciosa y variada de nuestro país, con una dimensión internacional y experimental que convierte a Barcelona en una de las capitales culturales europeas del verano. No sólo justifica su apelativo de internacional con la presencia de compañías extranjeras, sino que implica a la profesión catalana y a sus teatros y empresas productoras (colaboran 41 escenarios y 10 ciudades del cinturón metropolitano). Y es que, como expresa su director, Borja Sitjà, "todo es posible y todo ha de ser posible en el Grec".

### Tradición y vanguardia

Pero, ¿qué es el Grec? Grec es la marca del festival que en 1976 puso en marcha un grupo de dramaturgos, actores y técnicos en el anfiteatro griego —de ahí *grec*— de Montjuïc, una de las construcciones más destacadas de la remodelación de la Exposición Internacional de 1929. Concebida en sus orígenes como espacio para escenificar tragedias griegas, desde 1976 es el lugar elegido para representar creaciones vanguardistas a nivel internacional.

Además, el Grec contribuye a financiar espectáculos: este año 26 producciones. Con un presupuesto de 1.200 millones, ha programado un total de 90 espectáculos que en esta edición se reducen considerablemente (el verano pasado fueron 170, una cifra disparatada) para aumentar, sin embargo, el número de funciones —en catalán, y subtítulos—, en el caso de las producciones extranjeras—.

El Festival, simbolizado con el rostro de un fauno, se inaugura

con *A little hight music*, una compleja reflexión sobre el amor, los sentimientos y sus misterios en forma de musical. Compuesto por Stephen Sondheim e inspirado en la película de Ingmar Bergman *Smiles of a Summer Night*, está dirigido por Mario Gas, que vuelve a hacer un Sondheim después de *Sweeney Todd*. Recomendables son, asimismo, *Txevegur*, una coproducción del Maly Drama Teatro de San Petersburgo y el Kunstfest Weimar basada en la novela de Platónov, una magnífica parábola sobre la utopía; el musical de Sergi Belbel y Óscar Roig, *El temps de Planck*; *Ájax-Philoctète*, de L'Odéon y Théâtre de l'Europe; el montaje del Noutantarantana, *Por, menjar-se à nima*; *El tiet Vànja*, del Teatre de Calaix; *Novecento: El pianista del océano*, de Bariocco, que llevará a escena Tanttaka Teatros; y *Tartuf o l'impostor*, el clásico de Molière que en este siglo XXI nos recuerda que, más que nunca, debemos estar alerta ante los traficantes de palabras.

Asimismo, la presencia italiana destaca en esta edición, en la que Nápoles es la ciudad invitada, con la puesta en escena de *La Gatta Cenerentola*, de Roberto Simone, *Pulcinella* y *Babilonia*, de Maurizio Scaparro y *Rasoi*, del joven dramaturgo Enzo Moscato.

Del mismo modo, también participará uno de los grandes directores de la escena europea, Carlo Cecchi, que estrenará *Misura per misura*, la tercera obra de la trilogía shakesperiana que ha montado el Teatro Garibaldi de Palermo y el Teatro d'Europa.

Además, a través de la palabra y la música, ocho confesiones nocturnas de Patrice Chéreau, Carles Santos, Lluís Homar, Adolfo Marsillach, José Luis Gómez, Vicky Peña, Mario Gas y Jordi Dauder; y espectáculos de danza tan peculiares como *Paradise*, de Tomàs Aragay y General Elèctrica, los últimos montajes de It Dansa o *Event*, del creador de la danza moderna, Merce Cunningham.



do acaso (*L'homme du hasard*), mientras *La Reliquia* –relato entre gótico y humorístico de Eça de Queiroz que Valle-Inclán tradujo al español– llega adaptado por el grupo portugués La Barraca.

## ALMAGRO

XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (CIUDAD REAL)

6 al 30 de Julio

c/ Príncipe, 14, 1º iz. 28012-Madrid

Tel.: 91 5210720 Fax: 91 5212604

www.festivaldealmagro.com

**N**acido en torno al Corral de Comedias (construido en el siglo XVII y conservado como tal) fue creciendo progresivamente hasta extenderse a tres escenarios más –el Claustro de los Dominicos, el Hospital de San Juan y el Teatro Municipal– y vincular en los años 80 a la entonces recién creada Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). En esta edición se vuelve a habilitar como escenario el Patio de Fúcares, que abrirá la compañía del Teatro de Almada con *El príncipe constante*, de Calderón, un autor que este año tiene más “representantes” que nunca.

Así, de nuestro dramaturgo barroco podrán verse los espectáculos que coproduce la CNTC: la irregular *La dama duende*, dirigida por Alonso de Santos, y *La vida es sueño*, por Calixto Bieito. Además, dos desconocidas comedias mitológicas: la que estrena Ernesto Caballero, *El monstruo de los jardines*, y la del grupo Corsario, *El mayor hechizo, amor*. Y un recital flamenco diseñado para la ocasión que ofrecerá José Menese y Ginesa: *Calderón, los clásicos y el flamenco*.

También hay una presencia de montajes dirigidos por dramaturgos actuales. Sanchis Sinisterra hace doblete con la versión musical de *Próspero*, en la que interviene José Luis Gómez, y *La vengadora de las mujeres*, de Lope de Vega, cuya versión firma junto

## ALMADA

XVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE ALMADA (PORTUGAL)

4 al 18 de Julio

Tel.: 35 121 2752175

**S**ituada al otro lado del Tajo, cara a cara con Lisboa, Almada disfruta de uno de los festivales de teatro más veteranos de Portugal. Nacido en 1984 por iniciativa de la compañía de Teatro de Almada, se ha convertido en un lugar de reflexión y de encuentro entre culturas, donde acuden tanto personalidades consagradas del mundo teatral como grupos de teatro ex-

perimental. Entre la programación de este año, hay una destacada presencia española capitaneada por Els Joglars y su *Daalí*, de Albert Boadella, y *Quién teme a Virginia Woolf*, con Nuria Espert y Adolfo Marsillach. Además, la compañía almeriense Axioma y sus espectáculos *Babilonia I y II*, y el Teatro Meridional con *QWFQ, una historia del Universo*, de Italo Calvino.

Una de las estrellas del festival es el director suizo Luc Bondi, exdirector de la Schaubühne de Berlín. Llega a Almada con su espectáculo más reciente: *Esperando a Godot*, protagonizado por uno de los mejores actores franceses,

Gerard Desarthe. Pero hay más producciones extranjeras: *De Profundis*, de Oscar Wilde, por los británicos Moving Theatre; *Eden Paradise*, por el Teatro Nacional de Túnez; *Cafundo*, por la Companhia de Artes do Brasil, así como otros espectáculos que llegan desde Mozambique y la India.

Respecto a los montajes portugueses, destaca el recital que ofrecerá el actor y director del Teatro Cornucopia de Lisboa, Luis Miguel Cintra, que pondrá su característica voz a los poemas de Emily Dickinson. El Teatro do Tejo de Lisboa sube a escena la segunda obra de Yasmina Reza: *O homem*

*Cabin Pressure*, un juego metateatral que podrá verse en Edimburgo

a Alfonso Plou. El Brujo dará vida a *El Arcipreste*, en una adaptación libre de Alberto Miralles, y Alfonso Zurro nos presenta el espectáculo de calle *Mascarada Canalla*.

La presencia internacional es, asimismo, simbólica: *Pulcinella* y *Babilonia*, basada en una versión cinematográfica inédita de Roberto Rossellini, dirigida por Maurizio Scaparro (que también participa con esta obra en el Grec); y la farsa *Monnaie de Singes*, que mezcla la Comedia del Arte y el teatro de Molière con personajes cómicos de la escena de Extremo Oriente.

## EDIMBURGO

THE EDINBURGH INTERNATIONAL FESTIVAL 2000 (GRAN BRETAÑA)

13 de agosto al 2 de septiembre

The Hub, Castlehill Edinburgh EH1 2NE

Tel.: 44 01 31 4732099

www.edinburghfestival.co.uk

THE EDINBURGH FESTIVAL FRINGE

6 al 28 de Agosto

www.edfringe.com

**D**os festivales coinciden durante el mes de agosto en la capital escocesa. Por un lado, el festival oficial, que acoge espectáculos de teatro, ópera, danza y música con la presencia de estrellas de la escena mundial. Por otro, el Fringe Festival, nacido a la sombra del otro y que sólo el pasado año reunió alrededor de 500 espectáculos. Asombroso.

En el festival oficial, Calixto Bieito, que ya participó hace dos años con *La vida es sueño* (la misma que este año presenta en Almagro, aunque con un reparto distinto), repite en esta edición con un título español de primer orden: *Comedias bárbaras*, la trilogía de Valle-Inclán adaptada por Frank McGuinness. El Royal Dramatic Theatre de Estocolmo presenta *Don Juan*, dirigido por el coreógrafo Mats Ek, mientras Peter Zadek, del Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, sube a escena *Hamlet*. Si se buscan textos más contemporáneos, la compañía neoyorkina SITI ofrece *Cabin Pressure*, un experimento que juega con el teatro y el público, y la adaptación a la escena de *La guerra de los mundos* que Orson Welles radió. Un jovencísimo dramaturgo, el argentino Federico León, entra por la puer-

ta grande de este festival con la presentación de *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*.

Respecto a la danza, el New York City Ballet que fundaron Balanchine y Robbins presenta un extenso programa que reúne lo mejor de su repertorio: *Agon*, *Symphony in C*, *Dances at Gathering*, *Serenade*, entre otros.

Además, Emio Greco con *Extra Dry* y el estreno de *Körper* (*Cuerpos*), coreografiada por Sasha Waltz, de la Schaubühne de Berlín.

En cuanto al Fringe, su programación es tan extensa que hace casi imposible una selección. El pasado año participaron 500 compañías, cifra que se mantiene en esta edición. El libre acceso al festival de cualquier artista o compañía lo ha convertido en una plataforma única y un ejemplo de libertad creativa. En realidad, los artistas sólo tienen que buscarse un escenario y pagar una cuota de inscripción. Un jurado, al final de cada edición, concede importantes premios.

## AVIÑÓN

FESTIVAL D'AVIGNON (FRANCIA)

Del 6 al 30 julio

8 bis, Rue de Mons

Tel.: 33 04 90276650

www.festival-avignon.com

**E**l teatro es el género rey en el festival de Aviñón, pero en los últimos años ha ido acogiendo otro tipo de espectáculos, como la danza e incluso el circo. La belleza de sus escenarios contribuye a mejorar las puestas en escena.

La programación del festival es muy amplia, se organiza en diversas secciones y todos los años presta atención al teatro actual de un lugar: en esta edición, el Este de Europa. El húngaro László Hudi y su compañía Mozgo Ház; el director polaco Grzegorz Leszczuk, que se presenta con la formación más antigua de Polonia; la coreógrafa checa Lenka Flory; y el Teatro Laboratorio Sfumato de Bulgaria, son algunos de los invitados de más allá de los Balcanes.

Títulos capitales del teatro figurarán en el programa oficial: La actriz Isabelle Huppert protagoniza una *Medea* dirigida por Jacques Lassalle. Además, *Lorenzaccio*, la

romántica pieza de Alfred de Musset, puesta en escena por Jean Pierre Vicent; *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en la versión que Iouri Lioubimov estrenó en 1998; una trilogía de Chèjov, en la adaptación realizada por Eric Lacascade; y *Gilgamesh*, el poema mesopotámico fechado hace más de 3000 años antes de Cristo que relata la historia del rey que quiere ser inmortal, y que en esta ocasión está interpretado por actores sirios, americanos y franceses. Por otro lado participan grandes figuras como Pina Bausch, que presenta su último montaje, *Le laveur de vitres*; o el fantástico Teatro Ecuestre Zingaro de Bartabas, que estrena *Triptyk*, inspirada en la música de Stravinsky y Boulez, y con la participación de artistas de kalaripayatt (artes marciales de Kerala, sur de la India).

## SAGUNTO

SAGUNTA ESCENA 2000

29 de Julio al 30 de Agosto

Carrer Barques, 15. Valencia

Tel.: 96 3510051

**O**cho espectáculos de teatro clásico grecolatino, música contemporánea (*Mass*, estreno en España de Leonard Bernstein) y danza española (*Carmen*, *variaciones flamencas*) integran la programación de *Sagunt a escena 2000*, un festival que, con un presupuesto de 80 millones, llega a su decimoquinta edición en un marco incomparable: el Teatro Romano.

Con una programación similar a la del Festival de Mérida (*Troyanas*, en versión de Jorge Semprún, *Las Aves*, una producción del Festival de Mérida, y el musical de Michael Nyman, *Facing Goya*) en Sagunto sólo se estrena *El banquete* –pieza inspirada en un texto de Platón e interpretada por la compañía valenciana Arden bajo la dirección de Carme Portaceli–, aunque no hay que dejar de ver *Baraja del rey Don Pedro*, de Agustín García Calvo, ni *Cacao*, de Dagoll-Dagom, una adaptación teatral de un cómic de Gerard Lauzier (*La carrera de la rata*) que funde música (de Juan Perro) y teatro y que ha llevado a escena con gran éxito Joan Lluís Bozzo.

## MÉRIDA

XLVI FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA

23 de Julio al 13 de Agosto

c/ Muza, 40. 06800-Mérida (Badajoz)

Tel.: 924 304171. Fax: 924 312611

www.festivalmerida.com

**E**l Festival de Teatro Clásico de Mérida es el más veterano del panorama cultural español. Desde 1933, con la puesta en escena de *Medea* –interpretada por la mítica Margarita Xirgu– se ha convertido en uno de los pocos dedicados al teatro grecorromano, con dos escenarios envidiables: el teatro –único de la antigua Emérita– que ha recuperado su función gracias a la celebración de la muestra teatral, y el anfiteatro, cuyo aforo es de 14.000 espectadores.

A diferencia de Almagro, Mérida es un festival que produce espectáculos. Este año está gestionado directamente por el Patronato, ya que con anterioridad su programación había sido delegada a una empresa de espectáculos.

Para abrir la cartelera, el estreno de *Prometeo*, con Antonio Canales, Rafael Amargo y Juan de Juan. Otras producciones que se estrenarán son *Dionisos, el mito*, un espectáculo del Festival de Calatafimi-Segesta inspirado en las danzas dionisiacas; *Hércules furioso*, del director Teodoro Terzopoulos y su compañía Attis Teatro de Atenas, que combina la tragedia con el drama satírico; y *Las Aves*, la comedia de Aristófanes con música en directo y dirigida por Rosa García Rodero.

Asimismo, y tras su estreno en el CAT de Sevilla, se llevará a escena *Troyanas*, en versión de Jorge Semprún y dirigida por Daniel Benoin, y un *Edipo Rey*, bajo la dirección de Juan Margallo, que cuenta con la particularidad de que casi todo su reparto está formado por actores de la región. Además, concierto único en el mundo de la Philharmonia Orchestra dirigida por Lorin Maazel y la ópera de Michael Nyman: *Facing Goya*, una reflexión sobre el concepto de la imagen, el arte degenerativo y el desarrollo genético.

Alexis FERNÁNDEZ

ACTORES  
NÚMERO 57

600 pesetas

Esta revista editada por la Unión de Actores abre su último número con un perfil del arquitecto Javier Navarro, autor de la escenografía de *Minetti* –de Bernhard– que ilustra la portada. El sindicato informa pormenorizadamente sobre el procedimiento de regularización de los actores en el régimen de la Seguridad Social, establecido recientemente. Un homenaje a Buero Vallejo, un reportaje sobre el teatro en televisión y una entrevista a Gemma Cuervo, son algunas de las noticias de la revista también dedicada al mundo audiovisual.

ARTEZ  
NÚMERO 38

250 pesetas

Artez alude al Festival de Humor de Leioa, sin olvidar los referentes circenses que priman en Arrigorriaga. Los estrenos de las compañías vascas Los Madremía (*Ay, Amá!*) y Teatro Paraíso (*Koxkox*) y la llegada de algunas producciones como *Amadeus* dan cuenta de los tiempos de transición al verano. La danza se enseña con lo último de Antonio Canales (*La cenicienta*) y Aukeran ofrece una evolución de las danzas tradicionales vascas. Además, Toni Abad presenta su ópera prima (*Lo mejor de cada casa*) y las noticias de los festivales de cine se añaden a los de música: Blues en Getxo y Jazz en Donosti.

UBÚ  
NÚMERO 9

Gratuito

La revista trimestral de la Coordinadora de Salas Alternativas de Madrid reflexiona sobre "garbanzos y merluzas": la razón de ser de los nuevos festivales de teatro. Carlos Marquerie, Carlos Sarrió, Blanca Calvo, Juan Manuel Molina, Ana Vallés y Julio Muñoz (cofundador de Festimad) opinan al respecto. Además se presentan los estrenos más recientes, la actualidad de los clásicos, las peculiaridades de Madrid en Danza y la propuesta de Emio Greco: cuerpo y mente.

TAMAYO LLEVA AL  
VATICANO "EL GRAN  
TEATRO DEL MUNDO"

# CALDERÓN EN ROMA



Paco Valladares  
protagoniza el  
Auto Sacramental

Como un rey sol, Calderón iluminó el horizonte teatral del Siglo de Oro, elevando el Auto Sacramental a género dramático con luz propia y al que consagró 80 obras. Lo sacó de la órbita de las fiestas del Corpus Christi que lo vieron nacer para convertirlo en remanso de un teatro de ideas que contenía la esencia –en contenido y formas– de su universo teatral. En plena celebración del 400 aniversario del nacimiento del áureo dramaturgo, el director José Tamayo vuelve a sacar brillo a los Autos Sacramentales con su montaje de *El gran teatro del mundo*, que se estrena el próximo día 24 –sólo estará un día– en el Aula Pablo VI del Vaticano, tras su paso en los dos últimos años por algunas de las catedrales más hermosas de España.

Una partitura original de Antón García Abril –junto a temas de Falla–, una escenografía de Gil Parrondo y las 30 voces de la Coral Polifónica de Madrid arropan a la compañía Lope de Vega que dirige Tamayo en esta producción con Paco Valladares al frente de los actores. "*El gran teatro del mundo* –explica Valladares– resume todo el pensamiento filosófico de Calderón y te lleva a una gran reflexión sobre la vida. En manos de Tamayo, la obra queda

Paco Valladares encabeza el reparto de *El gran teatro del mundo*, el Auto Sacramental de Calderón de la Barca que José Tamayo dirigirá el próximo 24 de junio en la gran sala de audiencias del Vaticano, ante más de seis mil personas. Después volverá a España.

potenciada sobre todo en el cuidado del verso, que es donde él hace mayor hincapié; no le da una lectura moderna, porque el texto ya lo es por sí mismo". Valladares –que tras el preestreno hace dos años sufrió un infarto que lo retiró inicialmente del proyecto– no ha dudado en volver a meterse en la piel de "El Mundo", su alegórico personaje.

### Ritmo y musicalidad

Junto a él, Pepe Rubio, Vicente Gisbert y Francisco Grijalvo han desentrañado la filosofía calderoniana que envuelven sus versos. "Declamar, sobre todo en Calderón, es muy complicado –asegura–. La fórmula es hacerlo de forma madura, conservando el ritmo y la musicalidad".

Sentido de la grandiosidad y espectáculo, combinado con la experiencia de Tamayo en los Autos Sacramentales –en 1952 repre-

sentó por primera vez *El gran teatro del mundo*, y en el año 53 *La cena del Rey Baltasar*, otro de los Autos de tema moral–. Sin embargo, el hecho de que el montaje se represente en espacios tan grandes como La Mezquita de Córdoba –donde acudieron miles de espectadores–, o el Aula Pablo VI, conlleva unas dificultades técnicas y, sobre todo, actorales que sólo mitiga la belleza del entorno. "Adaptarse a estos escenarios es muy difícil –confirma Pepe Rubio– porque las distancias son muy grandes, y tienes que proyectar la voz para que llegue hasta el último matiz de tu trabajo". Este espectáculo viene avalado por unos versos que tienen garantía perpetua. A España llegará los días 1, 2 y 3 de julio en Salamanca, y más tarde a Toledo, Huesca y Oviedo.

Itziar de FRANCISCO



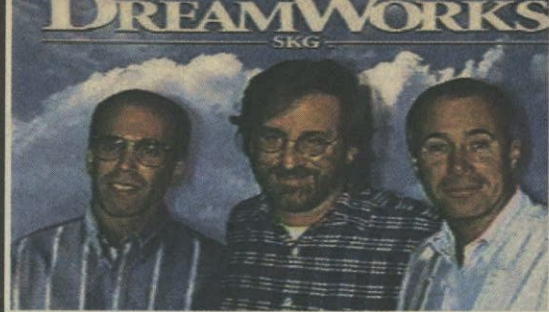
COMIENZA EL RODAJE DE  
"INTELIGENCIA ARTIFICIAL"

# HOLLYWOOD, A LOS PIES DE SPIELBERG

Steven Spielberg es hoy sinónimo de Hollywood. A falta de los grandes productores de su edad de oro, el director de *Tiburón*, *E.T.* o la *Lista de Schindler* domina ya buena parte de la Fábrica de Sueños más importante del mundo. La Dreamworks, una de sus productoras, invirtió 3.000 millones de pesetas en *American Beauty* y ha sacado 55.000 de beneficio. Acaba de empezar el rodaje de *Inteligencia Artificial*, la herencia que el fallecido Stanley Kubrick dejó archivada en la carpeta de asuntos pendientes.

# CINE

Steven Spielberg, magnate de Hollywood, por Sergi Sánchez 57-59  
Cortos. Pablo Malo prepara "Jardines deshabitados" 60-61 Lombardi  
adapta "Pantaleón y las visitadoras". Erotismo antimilitarista 62



**E**n el último número de la revista americana "Premiere", John Horn se preguntaba hasta qué punto la decisión de un director-productor como Steven Spielberg puede modificar el presente imperfecto y el futuro inmediato de varios actores, cineastas, guionistas y estudios de Hollywood. Tres proyectos han estado hirviéndose en el caldo neuronal de este cráneo-cerebro privilegiado: la adaptación de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, el thriller futurista *Minority Report* y la película en la que Stanley Kubrick estuvo trabajando durante varios años, *Inteligencia Artificial*. Tal vez el deseo de autodeclararse heredero oficial del talento del autor de *Lolita*—aunque Spielberg nunca podría hacer una película tan adulta como *Eyes Wide Shut*— haya sido lo que le ha impulsado a embarcarse en *IA*, que, basada en un relato de Brian Aldiss, *Los superjuguetes duran todo el verano*, podría contar en su reparto con Jude Law y Haley Joel Osment, el niño de *Sexto sentido*.

Ha tardado mucho en tomar una decisión (la película empieza a rodarse estos días), y mientras la tomaba, la New Line Cinema, que quería que dirigiera *The Notebook*, ha tirado la toalla y ha contratado a Jim Sheridan para la ocasión; la Warner se ha quedado tranquila (coproduce *IA* con la Dreamworks) mientras busca otro director para el proyecto de *Harry Potter* (M. Night Shyamalan, potencial candidato, está al mando de *Unbreakable*); Brad Silberling, que ha esperado pacientemente un año a que Spielberg se decidiera a dirigir *Harry Potter* (si no, se ofrecía a sustituirlo), ha sido rechazado por la Warner; la Fox, que

## La Dreamworks SKG, creada por Spielberg, el ex-megaejecutivo de la Disney Jeffrey Katzenberg y el ejecutivo discográfico David Geffen, es un negocio saneado

tuvo que posponer el estreno de *Minority Report*, programado para este verano, por culpa de la decisión de Spielberg. Tom Cruise empezará a rodar en febrero o marzo, por lo que el lanzamiento de la película está previsto para el invierno de 2001. Todo este galimatías financiero-creativo, que se completa con la redacción del guión de *Memorias de una geisha* (otro proyecto futuros del rey Midas) a cargo de Akiva Goldsman, y la producción de *Parque Jurásico 3* (dirigida por Joe Johnston), certifica el poderío de Spielberg: cuando el "wonder boy" levanta un dedo, todos se callan.

### Autor serio

¿Dónde está su secreto? Roger Ebert lo define con claridad: "Sus primeras películas fueron realizadas cuando los directores eran las figuras más importantes de Hollywood, y las más recientes cuando el marketing ha tomado el mando de la industria. Spielberg ha sabido conservar su poder durante los dos períodos gracias a su talento y flexibilidad". Y, añadiríamos, su constancia imperturbable: como director, se ha pasado más de diez años intentando

que Hollywood le reconociera como un autor serio, abordando proyectos envueltos de una cierta respetabilidad intelectual —*El color púrpura* y, sobre todo, la magnífica pero desigual *La lista de Schindler*, la infame, indigna *Amistad*, y la excelente *Salvar al soldado Ryan*—, y como productor y hombre de negocios, fundó en 1994 el primer estudio de Hollywood en 75 años de sequía megalómana. La Dreamworks SKG, creada por Spielberg (posee el 22 por ciento de las acciones de la compañía), el ex-megaejecutivo de la Disney Jeffrey Katzenberg y el ejecutivo discográfico David Geffen, ha sido un negocio lento pero saneado. En junio de 1998, su fortuna ascendía al billón de dólares y en su imperio no se ponía el sol: desde los cotos privados de Amblin, que es de su total propiedad, hasta los dominios compartidos de la Dreamworks, Spielberg ha conseguido tener el control absoluto de sus proyectos —ha llegado a dirigir por videoconferencia— sin descuidar los ajenos. Para muestra, un botón: de los 951 millones de dólares que recaudó *Parque Jurásico*, 294 fueron a parar a su bolsillo. Merchandising, beneficios de las ventas en vídeo, tarifas de televisión por cable y sustanciosos porcentajes de taquilla fueron los "inputs" en el "haber" de su generosa balanza de pagos.

¿Qué diferencia existe entre Spielberg productor y la vieja política de estudios hollywoodense? ¿Qué diferencias hay entre Spielberg y David O. Selznick o entre Spielberg y Samuel Bronston,



biografiado exhaustivamente por Jesús García de Dueñas en *El Imperio Bronston*? No hay que dar demasiadas vueltas para comprobar cuál es la línea de continuidad que existe entre las películas de "productor" que construyeron, piedra a piedra, los cimientos del Hollywood clásico—cuyo paradigma podría ser la emblemática *Lo que el viento se llevó*, producida por Selznick— hasta las películas con el sello Spielberg: todas son puro cine de entretenimiento, grandes superproducciones hechas con el fin de dar pan y circo al público hambriento de emociones fuertes. Lo más destacable es que, al contrario que los productores del cine clásico, Spielberg es, además un autor obcecado en reproducir sus obsesiones—en la mayoría de los casos procedentes de su infancia— en las películas que produce.

Así las cosas, *Poltergeist*, película teóricamente dirigida por Tobe Hooper (el realizador de *La matanza de Texas* fue despedido a mitad de rodaje por Spielberg, que alegó "diferencias creativas irreconciliables"), está basada, según sus propias palabras, "en todas aquellas terribles cosas que les hacía a mis hermanas pequeñas". Una de esas "cosas" consistía en asustarlas anunciándoles que se acercaba un tornado. No es extraño que, veinticinco años después, ejerciera de productor ejecutivo de *Twister*.

Su indudable olfato para el éxito de taquilla y su talento para diversificar sus productos han convertido su reinado en un monopolio vagamente camuflado (nada

parecido a la Microsoft, el cofundador de la cual, Paul Allen, tiene un buen porcentaje de acciones en Dreamworks). La Amblin Entertainment, compañía que bautizó con el título de su primer filme profesional, es únicamente una productora. Eso quiere decir que otros estudios—la Universal, la Columbia, la Warner— distribuyen sus películas, con lo que consigue estar en contacto con la práctica totalidad de la industria de Hollywood.

#### Con carta blanca

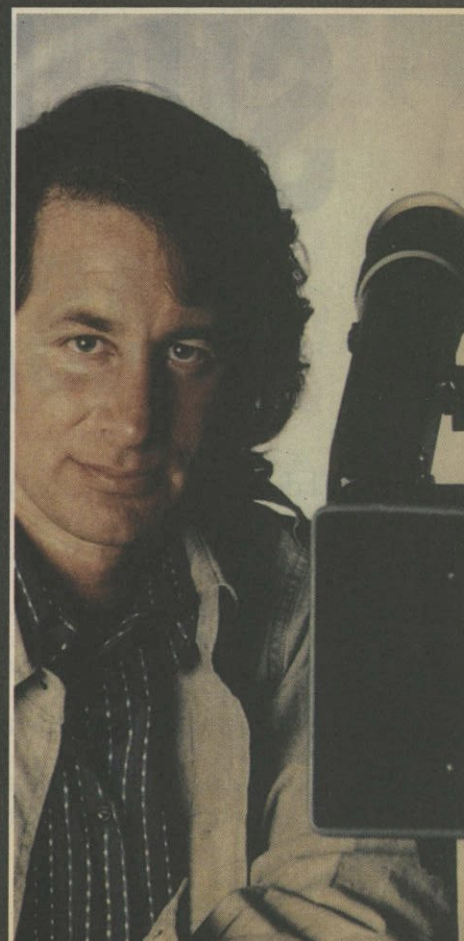
La megalomanía de Spielberg es sorprendentemente pragmática: los presupuestos de sus películas nunca son astronómicos, procura ahorrar tiempo y dinero—terminó *Parque Jurásico* antes de la fecha prevista— y no se deja llevar—como ocurrió a Bronston, que montó un imperio con fecha de caducidad en la posibilista España del franquismo: *La caída del Imperio Romano* le hizo quebrar— por los delirios de grandeza. En este sentido, Spielberg nunca habría hecho lo que hizo Coppola en *Corazonada*: perder hasta la camisa por reconstruir un

**Los presupuestos de sus películas nunca son astronómicos, procura ahorrar tiempo y dinero y no se deja llevar por los delirios de grandeza**

sueño hecho de luces de neón y calles de cartón piedra.

El éxito artístico y comercial de *Salvar al soldado Ryan* parece haber dado carta blanca al niño que, un día, descubrió la luz al asistir a una lluvia de meteoritos de la mano de su padre Arnold. Los proyectos de la Dreamworks se multiplican: la película de animación *The Road to El Dorado* continuará la estela masiánica que dejó la plúmbea *El príncipe de Egipto*; *The Love Letter* estará protagonizada por la mujer de Spielberg, Kate Capshaw; Robert Zemeckis entrenará bajo sus auspicios *What Lies Beneath* y *The Castaways*, y Woody Allen se ha apuntado a su larga nómina de directores protegidos para asegurarse la distribución de su última película, *Small Time Crooks*. Spielberg combina, con envidiable habilidad, la creación de juegos de ordenador—la división Dreamworks Interactive trabaja estrechamente con sus socios de la Microsoft— y la ayuda humanitaria a través de las sociedades benéficas The Survivors of the Shoah Visual History Foundation y The Starbright Foundation, ambas lideradas por él desde su creación. Al contrario que George Lucas, que ha dedicado su vida entera a materializar un sueño unilateral que ocurre más allá de las estrellas, Spielberg sabe que la omnipotencia es la consecuencia directa del don de la ubicuidad: él, como Dios, es el ojo que todo lo ve y todo lo sabe, al menos en ese País de Nunca Jamás que se llama Hollywood.

Sergi SÁNCHEZ



**G**uionista, primero, y director, después, Pablo Malo (San Sebastián, 1965) acaba de terminar el rodaje de su segundo cortometraje, *Jardines deshabitados*, la historia de una extraña familia que vive en una de esas casas aisladas que, para los de fuera, son poco más que una luz solitaria vista desde la carretera. Para esta película de suspense, Malo ha elegido trabajar con tres jóvenes que vienen pegando fuerte en el último cine español: Eloy Azorín (*Todo sobre mi madre*), Juan Díaz (*El corazón del guerrero*) y Unax Ugalde (*Bailame el agua*). "Ellos son el relevo de Eduardo Noriega o Juan Diego Botto, que ahora interpretan los papeles de jóvenes. Son la nueva generación de actores españoles", cuenta Pablo Malo entusiasmado después de los días de rodaje en San Sebastián y en la localidad de Pasaia Antxo. Andoni Erburu, el niño que tanto nos sobrecogió en *Secretos del corazón*, es otro de los protagonistas del filme. "Quería contar con actores conocidos, porque siempre ayuda de cara a los festivales y porque no quería perder demasiado tiempo en los ensayos. No

fue difícil. Creo que todos se han llevado un buen recuerdo de esta experiencia", dice el realizador.

#### Comedias en vídeo

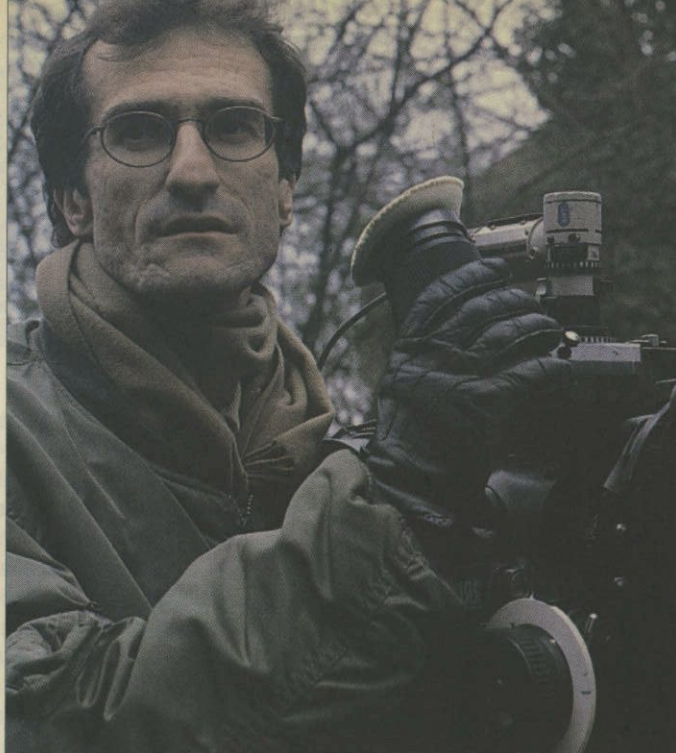
Antes de emprender la aventura personal y profesional que ha supuesto el rodaje de *Jardines deshabitados*, Malo había realizado dos trabajos en vídeo y uno en cine.

Los dos primeros (*Tres minutos y Nora*), muy alejados del registro actual, eran comedias, "pero el humor me parece un tema muy serio. Hay que ser adulto profesionalmente para enfrentarse a una comedia", asegura Pablo Malo. Así que en *Ángel de mármol* (1995), su primer corto en cine, se pasó al suspense y al terror rodando una película

inspirada en los ambientes narrados por Edgar Allan Poe, de quien el director se confiesa admirador y a quien debe sus primeras lecturas adolescentes. "Era un corto en blanco y negro, en el que invertí 2,5 millones de pesetas de mi bolsillo. No lo volvería hacer. Es una locura hacer cortos sin subvenciones porque las posibilidades de recuperar los gastos son mínimas", confiesa Malo. Aunque la buena acogida de la cinta en los festivales compensó todas las penalidades.

#### Narrador del suspense

En *Jardines deshabitados*, Malo continúa dando rienda suelta a su capacidad como narrador del suspense y convierte a Eloy Azorín en un joven que busca una habitación de alquiler. A pesar de las rarezas que observa en la familia de Erburu, Ugalde y Maribí Bilbao (que interpreta a la abuela de los dos chicos), la curiosidad le puede y se quedará en la casa de fantasmal jardín. "Es una historia mucho más liviana", asegura su director, que esta vez ha contado, para financiar los siete millones que le ha costado, con la ayuda de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco.



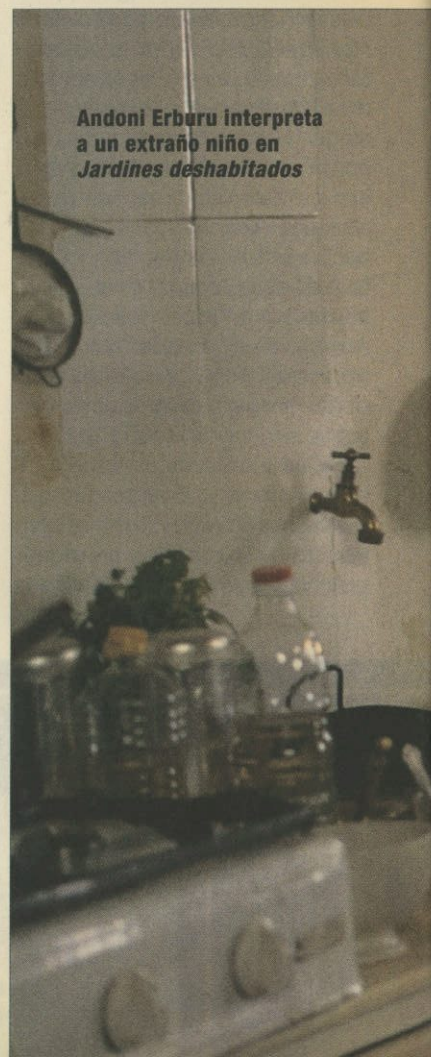
Pablo Malo durante el rodaje de su último corto, *Jardines deshabitados*

## PABLO MALO PREPARA "JARDINES DESHABITADOS"

# SUSPENSE EN LA CASA DEL TERROR

El director y guionista Pablo Malo se enfrenta estos días al montaje de música y sonido de su último trabajo, *Jardines deshabitados*, que se estrenará probablemente después del verano. Se trata de una historia de suspense que gira en torno a la extraña familia propietaria de una casa solitaria. Eloy Azorín, Andoni Erburu, Juan Díaz, Unax Ugalde y Maribí Bilbao, son los protagonistas de este filme que es también la despedida de Malo del mundo del corto. Su próximo rodaje será un largo.

Andoni Erburu interpreta a un extraño niño en *Jardines deshabitados*



## SE RUEDA

■ Durante el último Festival de Badajoz se ha presentado *El emblema*, el cortometraje que Antonio Gil Aparicio empezará a rodar estos días. Juan Luis Galiardo es uno de los colaboradores de este proyecto que, protagonizado por actores extremeños, tendrá como protagonista a Carlos V. La producción supera los diez millones de pesetas (cuenta con subvención de la Junta y la Caja de Ahorros de Extremadura y la Fundación Academia Europea de Yuste). El guión de Gil Aparicio parte de un hecho ambientado en 1557.

■ *El río tiene mano* (*O río ten mans*) es el título del último trabajo de Beatriz del Monte, recientemente rodado en Tuy (Pontevedra). Chete Lera, Santi Prego y Luisa Martínez son los protagonistas de esta historia. El guión (también de Del Monte) está estructurado en forma de saltos del presente al pasado (mediados de los sesenta) que narran la vida de Ginés, un hombre que vuelve a su villa natal para saldar cuentas con sus recuerdos, con una infancia marcada por amores imposibles.

■ Samuel Martínez acaba de rodar en Madrid *Braulio*, un cortometraje de siete millones de pesetas. Felipe Ochoa, Mar Muro y Javier Paez protagonizan la historia de soledades e mentiras. La producción corre a cargo de Felipe Ochoa y Ardilla PC y la fotografía es de Alfonso Postigo.

■ Y para ayudar a los que no saben por donde empezar, la Videoteca Municipal de Madrid ha organizado un Taller de Iniciación al Cortometraje que se impartirá entre el 3 y el 31 de julio. El curso realizará una rápida inmersión en las disciplinas audiovisuales (guión, producción, dirección, fotografía, sonido, montaje, etc.) y organizará encuentros con directores de cortos, además de facilitar información sobre distribución, subvención y proyección de los cortometrajes. El taller se llevará a cabo en la Videoteca (Condé Duque 11, 2º). Para más información, llamar al 91 541 11 98 o escribir a [videotec@arrakis.es](mailto:videotec@arrakis.es). Inscripciones: hasta el 30 de junio. Coste de las 60 horas: 40.000 pesetas.

**“No me gusta la competición que conlleva ir a un festival. Pero hoy es la única vía posible para que un corto se vea en pantalla grande”, dice Malo**

A Pablo Malo lo que de verdad le gusta es escribir pero “soy muy perezoso para la literatura”, confiesa. Así que se dedica a contar con las imágenes, “un lenguaje más rápido y dinámico”. Malo ha trabajado para algunas productoras escribiendo guiones y no le falta razón cuando dice que “lo más barato es escribir el guión. En él puedes rectificar las veces que sean necesarias. Un rodaje es como ir a la guerra, cuando estás delante del equipo ya no hay marcha atrás”.

“Lo que menos me gusta es producir, pero en un corto es imposible separar la dirección de la producción, nadie se arriesga por ti. Me gustaría estar sólo yo con mi guión y mi cámara, delante de los actores, y no preocuparme por nada más”, comenta Malo. Quizá por eso haya decidido dejar el mundo de los cortometrajes, “creo que ya estoy preparado para dirigir el largo; ya tengo el guión escrito”. De momento se llama *Cómplice de luna*. Y es aquí donde cobra más importancia todo lo que ha hecho hasta ahora: “No confío demasiado en que en las productoras lean los guiones

que les llegan, creo que si van acompañados de dos o tres cortos causan mejor efecto. Además, así te conocen, ven tu estilo y es más probable que te den su confianza. El corto es una muy buena tarjeta de presentación, además, por supuesto, de una experiencia importantísima. Sin haber hecho estas películas antes, me aterraría enfrentarme al rodaje de un largo por primera vez”.

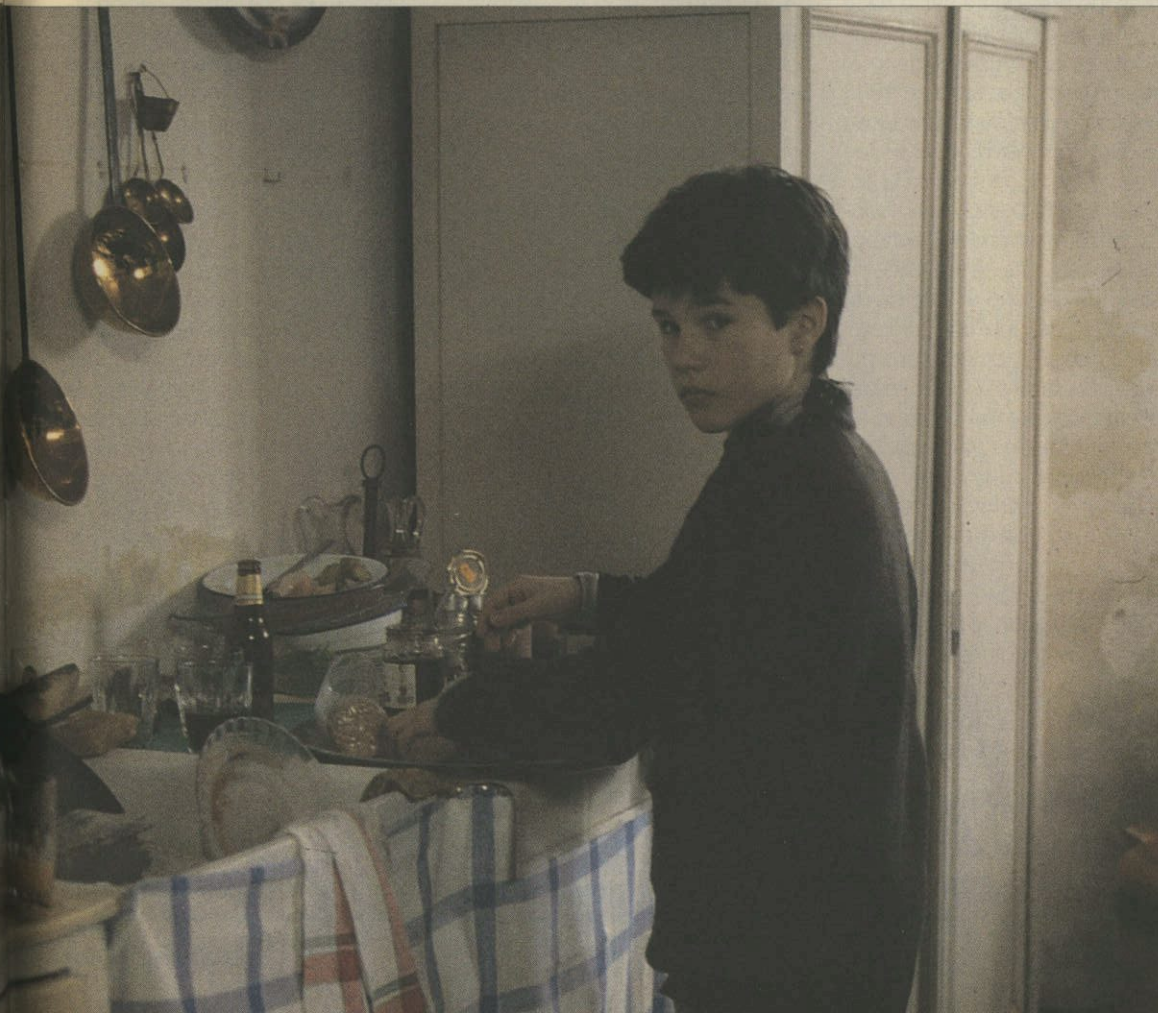
**Un drama triangular**

Para su ópera prima el director ha elegido el drama como género: tres personajes –un hombre de buena familia, una prostituta y su hijo– se encuentran en esta historia. “En el primer borrador me había salido una

historia muy oscura, muy dramática, pero ya la he aligerado bastante”, dice Pablo Malo.

Volviendo a su último trabajo, Malo, acompañado por los mejores –el director de fotografía es Joan Babiloni (que ha trabajado en *Los sin nombre*, de Jaime Balagueró, y en el corto de los hermanos Lagares, *Los Girasoles*) y el sonido corre a cargo de Aurelio Martínez (Premio al Mejor Diseño de Sonido por *El cuervo*, de Tinieblas González, en Medina del Campo)–, tiene todas las papeletas para que su cortometraje, *Jardines deshabitados*, pase con gloria por los festivales de la próxima temporada. “No me gusta demasiado la competición que conlleva ir a un festival. Pero, está claro que, de momento, es la única vía posible para que un corto se vea en pantalla grande, que es para lo que está pensado. La televisión se está abriendo a la exhibición de cortometrajes, y eso está muy bien, pero no es lo mismo que el cine”, comenta Malo. Así que, el año que viene, nos veremos en los festivales.

Paula ACHIAGA





Angie Cepeda  
pasa revista a  
las tropas

El cineasta peruano Francisco Lombardi (*La ciudad y los perros*, *No se lo digas a nadie*) ha vuelto a tomar como referente un texto de Mario Vargas Llosa para su último filme. Con *Pantaleón y las visitadoras* —que se estrena la semana próxima y participa en la Muestra de Cine Iberoamericano—, Lombardi recurre de nuevo a su más lacerante obsesión: el universo militar como detonante para el sarcasmo y la carcajada.

## LOMBARDI ADAPTA "PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS" EROTISMO ANTIMILITARISTA

En un lugar remoto de la Amazonia, las mujeres son violadas indiscriminadamente por miembros de las tropas peruanas. El calor y la selva parecen ser los causantes del fogoso malestar de los soldados, que despierta en ellos unos irrefrenables deseos sexuales. El honor de la más alta institución del país no debe mancharse por más tiempo. Sólo en un mundo donde el mejor remedio es la enfermedad, pueden las altas instancias del Ejército encomendar al capitán Pantaleón Pantoja (Salvador del Solar), "hombre íntegro, fiel esposo y excelente profesional", organizar en el más alto secreto un servicio ambulante de visitadoras (prostitutas) para aplacar las necesidades ¿fisiológicas? de los soldados. La firmeza de Pantaleón y su amor a la patria le obligan a asumir con una determinación y minuciosidad magnánimas semejante misión, poniendo en peligro su matrimonio y aficionándose a todo ello que siempre denostó: el alcohol, el tabaco, las mujeres de braga ligera. El vicio, en fin.

La desternillante *Pantaleón y las visitadoras* (1973) es de esas novelas que uno conserva en la memoria con el agrado y la admiración que destilan las grandes historias, em-

bebidas de un universo particular que regala sorpresas a razón de carcajada por página. El cineasta que además fue presidente hasta hace tres años del club de fútbol Sporting Cristal de Perú, Francisco J. Lombardi, que ya adaptó en 1985 la obra homónima de Vargas Llosa *La ciudad y los perros* (1963) —fue la primera película peruana de la historia que, con 800.000 espectadores, alcanzó el umbral de rentabilidad en las taquillas de su país—, ha escalado un peldaño más en su resuelta actitud de crear una obra personal y consciente, determinada por dos grandes temas, el ejército y el sexo (*La boca del lobo*, *No se lo digas a nadie*, *Caídos del cielo*), que en *Pantaleón y las visitadoras* se conjugan y retroalimentan hasta el delirio, rebotando al espectador durante doscientos minutos de la sutileza a la sensualidad, y de la sensualidad al erotismo, y del erotismo a la parodia antimilitarista.

**El ejército y el sexo se conjugan y retroalimentan hasta el delirio en esta película, rebotando al espectador durante doscientos minutos de la sutileza al erotismo, y del erotismo a la parodia antimilitarista**

Si el complejo texto de *La ciudad y los perros* fue adaptado para Lombardi por el guionista José Watanaabe, en esta ocasión han sido los guionistas Giovanna Pollarolo —que comenzó su colaboración con Lombardi en *La boca del lobo* (1988)— y Enrique Moncloa quienes con gran acierto han trasladado la historia de los años cincuenta al tiempo presente —denuncia implícita del inmovilismo social peruano—.

### Sin distorsiones

Asimismo, se han desprendido de varios personajes por exigencias del libreto —como la señora Leonor, madre de Pantaleón, o el místico Hermano Francisco— y han sabido reconstruir la historia mediante una exposición lineal y sin distorsiones, lejos del anticinematográfico texto original, un cóctel de informes militares, artículos periodísticos, diálogos solapados y cartas personales. Uno de los personajes principales,

La Brasileña —mujer fatal y causa de todos los problemas del capitán Pantoja— resulta ser en el filme La Colombiana, cambio de nacionalidad que sin duda responde a las características de su intérprete, Angie Cepeda, actriz de Cartagena de Indias que goza de gran popularidad en América Latina por su protagonismo en diversas telenovelas. En este su segundo largometraje —*Ilo-Ilona llega con la lluvia* fue su debut en el cine— está para no perderse.

Completan el reparto principal el verosímil Salvador del Solar (Pantaleón), la recatada Mónica Sánchez (Pochita, esposa de Pantaleón), la desaprovechada Pilar Bardem (Chuchupe, madre superiora del prostíbulo) y el histriónico Aristóteles Picho (periodista sin escrúpulos). Entre la mezcla de documentación social y recreación ficcional, todos los personajes están perfectamente caracterizados, y parecen moverse a sus anchas entre el absurdo cómico y la crudeza dramática. Dotado de una sencillez apabullante, Francisco Lombardi ha conseguido, de nuevo, en *Pantaleón y las visitadoras*, un filme que llenará de gozo nuestros mejores sueños.

Carlos REVIRIEGO

Granada se abre una vez más, desde el próximo viernes y hasta el 9 de julio, a uno de los acontecimientos culturales más consolidados de nuestro país: el Festival Internacional de Música y Danza, que el próximo año celebrará sus bodas de plata. Tras haber atravesado una dura crisis, el certamen andaluz ha recuperado su posición de honor dentro del verano musical hispano gracias a la labor de su actual director, Alfredo Aracil, que comenta para EL CULTURAL sus principales líneas de gestión.

EL VIERNES COMIENZA EL 49  
FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA

# ARACIL EL MAGO DE GRANADA

El compositor y gestor madrileño Alfredo Aracil ha logrado superar el déficit que afectaba al festival

# MÚSICA

Entrevista con Alfredo Aracil **63-65**  
"La del Soto del Parral" en el Teatro de la Zarzuela **66** Alfred Brendel en el Ciclo de Grandes Intérpretes **67** Discos **68**

## ALFREDO ARACIL

**H**ace apenas siete años el Festival de Granada estuvo a punto de desaparecer. Tras la dimisión de Antonio Martín Moreno había entrado en un círculo de difícil solución. La mano izquierda de Alfredo Aracil, un compositor con talla de gestor, le ha dado la vuelta consiguiendo que, a un mes vista, muchos de los espectáculos gocen ya del cartel de "no hay localidades", como en las épocas más gloriosas de su historia. Los 420 millones de su coste sirven para abastecer de música durante casi tres semanas esos marcos incomparables.

A pesar de los riesgos que corría, Aracil vio desde el primer momento las posibilidades del festival: "Mientras en los últimos años se había centrado la programación en la gran música centroeuropea del siglo XIX, me parecía que podía lograrse un talante festivo a través de muy diversas músicas con mayúsculas, de calidad, dando opciones a todos los géneros. Eso era posible en una ciudad que, además, cuenta con marcos idóneos, para lo cual había que buscar la música precisa en lugar adecuado. Desde la catedral al Albaicín. Y funcionó".

### Líneas temáticas

—Sin embargo, no negará que se plantean problemas de cara a diferenciar las ediciones.

—Sin duda. Para ello había que idear un punto de vista sobre el que girase cada edición, a la búsqueda de un sentido global y sin olvidarnos nunca de que estamos en Granada. La primera edición tendía a *Mirada al sur*. El pasado año y éste —convertidos en un mismo bloque por tratarse de un tránsito entre dos siglos— están centrados en los límites y extralimitaciones. Ahí se engloban el salto del canto llano a la polifonía en la Edad Media, la inmensidad de la *Tetralogía wagneriana*, las *Bagatelas* de Webern —un prodigio de concisión—, pasando por la *Pregunta sin respuesta* de Ives. Mayor lucha contra los límites que *El clave bien temperado* de Bach creo que no es fácil de encontrar. Ese mismo concepto se encuentra en las desmesuradas transcripciones que hiciera Stokowski de obras bachianas, pasando por la peculiar reducción para dos pianos que hizo Liszt de la *Novena* de Beethoven.

—Gran parte del secreto ha sido devolver la música a los marcos históricos. Pero la descentralización no siempre es fácil en un festival con un elemento social muy importante.

—Fuimos poco a poco. No queríamos imponer, sino aplicar a medio y largo plazo un proyecto. Ha sido cuestión de paciencia, resultado también de haber trabajado con tranquilidad gracias al apoyo de las instituciones. Un festival que busca la diversidad sin caer en la dispersión debía ser muy coherente, buscando para cada música su escenario ideal y su hora más adecuada. Por ello entendimos que había que volver a los orígenes, y la ubicación en el marco de la Alhambra nos parecía fundamental. Un concierto en el Carlos V o un ballet en el Generalife

son experiencias únicas. Pero Granada está llena de sitios que brindan múltiples opciones: los cafés concierto, los trasnoches flamencos o la gran fiesta de la música, en la que se vuelca la ciudad.

—Una de las críticas que ha recibido usted es que ha prescindido del abono.

—Pero lo hemos sustituido con otro tipo de promociones. Aunque el abono siempre es un colchón económico muy importante, éramos conscientes de que había que buscar varios públicos diferentes. Existen muchos aficionados potenciales. Sólo hay que convocarlos ade-

**"En España se han atado los perros con longaniza durante muchos años. Ya es hora de que personas que hemos hecho mucho con poco dinero apliquemos nuestra experiencia a la cosa pública"**

cuadamente. Y la realidad es que responden. Hay unos datos, que nos brinda anualmente la Facultad de Sociología, de que más de 60% de los asistentes confiesa que acude sólo a tres o menos actos, sobre la base de sesenta y cinco espectáculos. Está, además, todo aquel que se deja guiar por el turismo cultural y quiere disfrutar con una determinada actividad en un marco concreto. A ello hay que añadir un esfuerzo en la difusión del mensaje. Yo mismo me he volcado entre las asociaciones de vecinos para convencerles de que, por encima de todo, es una celebración para la propia ciudad, una forma más de disfrutar de ella.

—Buena demostración de que los festivales no están en crisis. Al menos, en su modelo.

—No hay un modelo de festival, ni una fórmula exportable que aplicar a todos. Sin embargo, creo que es muy peligroso quedar en brazos de un único público, el que sea, desde el melómano que busca las obras más extrañas al perezoso que sólo se deja guiar por determinados artistas. Si caes en la trampa de depender de un único público estás en sus manos y cuando quiera, por lo que sea, te



MERCEDES RODRÍGUEZ



Alfredo Aracil, en su estudio de composición en Madrid

puede abandonar. Para ello hay que ampliar el espectro al máximo. Que acertamos viene dado porque llevamos años con muy buena salud económica y política, y con unos niveles cercanos al 100% de ocupación.

### Malabares con los números

—En España, los festivales de más raigambre están aún muy lejos de los presupuestos europeos. Granada dispone, por ejemplo, de la cuarta parte de Aix-en-Provence. Y eso, sin hablar de monstruos como Salzburgo o Edimburgo.

—Es que en España los festivales valen más de lo que cuestan. Me explico. A base de complicidades y ayudas espontáneas se consiguen cosas que, en otros sitios, implican un coste. Aquí las colaboraciones son muchas. Desde los patronatos de turismo de la ciudad o de la Junta de Andalucía, que se vuelcan, hasta los estudios de la Facultad de Sociología. Tenemos que acudir a pequeñas argucias, como integrar un taller de fotografía de espectáculos, lo que nos permite dotarnos de ese servicio sin demasiado coste. Pero mire, a mí no me pa-

rece mal que hagamos un buen festival con menos dinero. Aquí, en España, se han atado los perros con longaniza durante muchos años. Ya es hora de que personas que hemos hecho muchas cosas con poco dinero, intentemos aplicar nuestra experiencia a la cosa pública. En mi generación hay varios representantes de una nueva política de gestión musical. Con eso no quiero decir que con más dinero no haríamos más cosas. Pero no se olvide que los presupuestos vienen dados por los políticos que administran. A lo mejor deberían ser ellos los que considerasen que este tipo de acontecimientos son no sólo muy buenos, sino que invertir en ellos resulta muy positivo para la vida cultural y económica de las ciudades.

### Buscar la singularidad

—Se le ha criticado también que parece querer prescindir de los grandes intérpretes.

—No es cierto. Basta repasar la nómina de esta edición, donde figuran desde Leonhardt a Haitink. El problema es distinto. Hay que programar para Granada, pero no podemos olvidar que un 35% de los asistentes procede de fuera de la ciudad. Si yo programo las mismas orquestas que se pueden ver en el Auditorio Nacional o en la Maestranza, ¿qué interés le puede mover al potencial oyente? A lo mejor, con el marco de la Alhambra se desplaza una vez. Pero no va a volver. Hay que buscar una cierta singularidad, siempre dentro de la calidad necesaria. Un dato es que el Festival de Granada es de los que tienen mayor presencia en las transmisiones de Euroradio. Y en la radio no se ve, sólo se oye. Será porque la música que programamos tiene interés.

—Durante años la situación económica del festival fue temible. ¿Cómo está su deuda?

—Cuando llegué, la situación económica era tan desesperada que muchos no se atrevían a apostar por su continuidad. Hubo que reajustar la oficina del festival, hacer frente a los pagos. Todo ello se ha realizado sin pausa, con un equipo excelente, tanto en lo que se refiere a la administración como a la producción. Poco a poco fuimos pagando todo, gracias también al aumento de los ingresos. Al cambiar el clima, las instituciones reaccionaron positivamente, mejorando las subvenciones.

—Hasta aquí sabemos del Alfredo Aracil gestor, pero ¿qué ha sido del compositor?

—Durante este tiempo no le ha quedado opción que estar a medio gas. No he dejado de componer, y he terminado una obra cada año. Hasta pude respetar todos los encargos que tenía, gracias a una sólida autodisciplina que me ayuda a no perder el hábito. De todos modos, el compositor está golpeando a la puerta y he pedido a los responsables que vayan buscando otro director a partir del 2002. De otra manera, me vería en una mala situación para llevar adecuadamente a cabo mi labor.

Luis G. IBERNI

## LA MÚSICA DEL AIRE

■ **Miércoles 21.** A las 08'00 en Radio Clásica, programación especial con motivo del Día Europeo de la Música. El contenido es sorpresa, pero habrá de consistir, principalmente, en conexiones en directo con centros productores de música: orquestas, conservatorios, teatros. A las 21'00 en Muzzik, lo mismo, pero en versión francesa.

■ **Jueves 22.** A las 02'30 en Canal +, primera parte de *La última noche de los Proms*. El fin de fiesta de la temporada de festivales de verano lo ponen en el Royal Albert Hall el bajo Willard White, con fragmentos diabólicos (fáusticos) de Berlioz, Gounod y Stravinski, y la organista neozelandesa Gillian Weir con el *Concierto* de Poulenc.

■ **Viernes 23.** A las 15'00 en Canal Clásico, música de cámara. Tríos de Beethoven tocados por tres jóvenes talentos españoles: Miguel Ituarte, Manuel Guillén y Ángel Luis Quintana. A las 20'00 en Radio Clásica, la tarde de *Lieder* que dio hace unos días la soprano Isabel Rey en el Teatro de La Zarzuela. A las 23'00 en Radio Clásica, casi toda la música de Jesús Bal y Gay. A las 21'00 en Muzzik, *soirée special* dedicada a las grandes voces americanas.

■ **Sábado 24.** A las 15'00 en Canal Clásico, *Acis y Galatea* de Antonio Lliteres. López Banzo dirige al conjunto Al Ayre Español. A las 21'30 en Canal Clásico, *Pelléas et Mélisande*, la obra maestra de Debussy en versión de Gardiner para la Ópera de Lyon. A las 20'00 en Radio Clásica, el *Don Giovanni* del Festival Mozart de La Coruña.

■ **Domingo 25.** A las 18'25 en Canal Clásico, el Orfeón Donostiarra en una de sus especialidades: el *Requiem* de Fauré. A las 22'30 en Radio Clásica, Segisvaldo Kuijken y La Petite Bande tocan conciertos de Bach en el Palacio de Carlos V de Granada.

■ **Lunes 26.** A las 15'00 en Canal Clásico, *Tuve tuba por un tubo*, apoteosis didáctica de tubas y trombones compuesta y presentada por Fernando Palacios. Toca el grupo de metales The Aligator's Company.

■ **Martes 27.** A las 22'25 en Radio Clásica, en directo desde el Festival de Granada, Paul Leenhouts, virtuoso de la flauta de pico, y el Grupo La Folía: música barroca complementada con un estreno de David del Puerto.

Álvaro GUIBERT

## CALIDAD MAL ENTENDIDA

**E**l hombre no es infalible, se equivoca y está en su derecho a ello. Lo hemos comprobado recientemente en un par de decisiones musicales. Hoy me refiero a una de ellas.

Cuando un premio se otorga a las Artes e incluso lleva su nombre, no puede premiar más que la labor de alguien en el campo de las artes. No interesa su belleza, su estatura, su color, o sus demás quehaceres. Todo lo más éstos vendrán bien para acompañar, ilustrar y humanizar una biografía, pero en modo alguno pueden convertirse en la causa primera por la que se concede un premio a las Artes.

Sorprende por tanto que se haya concedido el Premio Príncipe de Asturias a las Artes a Barbara Hendricks, una artista digna como hay bastantes en el panorama vocal de nuestros días. La soprano de Arkansas ni posee esa voz "prodigiosa" como reza la propia argumentación del premio, ni ha revolucionado el mundo del canto. Vamos, para dejarlo más claro, que los diccionarios de interpretación musical de la mitad de siglo próximo la despacharán en poco más de diez líneas. Sorprende también la cautela con la que han reaccionado muchas de las plumas musicales de nuestro país, que no han sabido diferenciar entre las virtudes de una digna artista y su idoneidad como Premio Príncipe de Asturias a las Artes. Mientras sorprenden ausencias de opinión como las de Enrique Franco y García del Busto, resalta sobremanera la lucidez con la que se ha expresado Teresa Berganza. Ha venido a decir: "Si se lo han concedido como artista, es cierto que la admiro, pero admiro infinitamente más a Xavier Montsalvatge, candidato en la cuneta. Tampoco entiendo que a cantantes de la talla de Victoria de Los Ángeles, Montserrat Caballé o Alfredo Kraus, se nos diese en comandita y a Hendricks en solitario". Nuestra Teresa nunca ha tenido pelos en la lengua y, además, suele ser certera. La cosa no deja también de tener su gracia, ya que alguna biografía ha resaltado que la soprano premiada ha cantado estupendamente las *Canciones negras* de Montsalvatge.

Si sorprende todo, preocupan más las causas de que un premio como el Príncipe de Asturias pueda patinar de esa forma. ¿Quiénes había en el jurado que conociesen o pudiesen valorar bien a los candidatos? ¿Quién llevó la voz cantante en el jurado y convenció? ¿Acaso hubo quien se creyó que votaba a Jessye Norman, también soprano, de color y amante de obras benéficas, pero artista mucho más importante? No es fácil para un premio hacerse un nombre, menos mantenerlo, y los Príncipe de Asturias bien merecen cuidarse para que no caigan en errores de tanto bulto.

Estas cosas sólo suelen pasar en la música.

Gonzalo ALONSO

# PAREJAS DE HECHO

**P**arece difícil componer música al alimón, o sea, conjuntamente. La creación de una obra de arte, y más en la Música, es una actividad individual por naturaleza, pues exige mucha concentración. Sin embargo, es corriente que eso ocurra dentro del género lírico, pues un compositor puede escribir el primer acto y el segundo, y otro el tercero. Esto, a veces, ha sucedido en contra de la voluntad del compositor. Por ejemplo, fue costumbre en Italia ofrecer el tercer acto de la ópera de Bellini *Capuleti e i Montecchi* con la música de Nicola Vaccaj, pues Bellini había recurrido al mismo libreto usado por éste en su *Giulietta e Romeo* escrita por Felice Romani. Alguien en Bolonia pensó que el final de Vaccaj era de más efecto e hizo el cambio, convirtiéndose en tradición durante el siglo pasado, hasta que otro se dio cuenta de que la música de Bellini era mucho mejor.

En la zarzuela española ha sido frecuente la colaboración entre compositores, y por supuesto también entre libretistas. Es normal que un compositor acuda a un libretista, o a dos al mismo tiempo, salvo que él mismo tenga ideas teatrales y decida hacerse el libreto, aunque lo suyo no sea la literatura. Fuera de España tenemos el caso de Richard Wagner, mejor literato de lo que se suele creer en nuestro país, y a Tomás Bretón que, si bien no escribió el libreto de su célebre *Verbena de la Paloma*, lo hizo con varias de sus óperas, como *La Dolores*.

### Sainetes al alimón

Sigue extrañando al público que dos o más compositores colaboren para poner música a una obra lírica. La historia de la zarzuela ofrece muchos casos, algunos felices y fructíferos, como el de Federico Chueca y Joaquín Valverde en el siglo XIX y el de Reveriano Soutullo y Juan Vert en el XX.

Creo recordar que el compositor Ramón Barce, gran estudioso de nuestra zarzuela, compara la estructura musical de las que se encuadran en el llamado género chico, con la de la suite barroca. En vez de la bourrée, la zarabanda, la alemanda, la giga, etc., encontraríamos la polca, el pasodoble, la jota, la habanera, el vals, el bolero, la mazurca, la canción andaluza, la alborada gallega, el zortziko, las seguidillas, etc. En Chueca y de Valverde encontramos todas esas danzas populares y de salón, pero ¿se repartían ambos su composición a partes iguales?

Desde sus mismos orígenes, la zarzuela conoció obras compuestas por más de un músico. En 1832 se estrenó en el

Conservatorio de Madrid *Los enredos de un curioso*, para celebrar el nacimiento de la infanta María Luisa Fernanda. El director del Centro, Francisco Piermarini, puso música al texto de Félix Enciso, pero junto al tenor italiano escribieron diversos números musicales los compositores españoles Ramón Carnicer (1789-1855), Pedro Albéniz (1795-1855) y Baltasar Saldoni (1807-1889).

En la segunda generación de zarzuelistas modernos, nacidos entre 1811 y 1840, hallamos numerosos casos de histórico matrimonio entre compositores. Fernández Caballero (1835-1906), por ejemplo, colaboró con varios compañeros de generación; uno de ellos fue Cristóbal Oudrid (1825-1877), pero también lo hizo con Miguel Nieto (1844-1915) y con autores posteriores. Él y Barbieri (1823-1894) compusieron una zarzuela olvidada, *Cuando ahorcaron a Quevedo*.

Barbieri escribió en su juventud partituras de zarzuelas en las que tam-



Figurín de Pedro Moreno para *La del Soto del Parral*

# EN LA ZARZUELA

bién había música de otros. Es el caso de la titulada *Escenas de Chamberí* (1850), con números musicales de Oudrid, Rafael Hernando (1822-1870) y un pequeño ballet de Gaztambide. Según el propio Barbieri, tuvo muy buena acogida, y eso que él sólo compuso una cavatina y un tercetino con coros. En otra zarzuela, titulada *Por seguir a una mujer*, únicamente aportó un coro, con acompañamiento orquestal, claro; y un romance de ciego, con intervención del coro, y una muñeira para barítono y coro. Había números de Oudrid, Hernando, Inzenga y Gaztambide, con los que colaboró en otras de no tanto éxito como las que iba estrenando él solo.

Es muy curiosa la colaboración de Barbieri, en 1883, con Federico Chueca (1846-1908), artista de verdadero genio al que había protegido desde sus comienzos. Fue en la pieza en un acto *¡Hoy sale hoy!*. El núm. 4 de la

obra: *Mazurca. Coro de los serenos*, compuesto por Chueca, se repitió cuatro veces la noche del estreno (Variedades, 16-enero-1884). Chueca preguntó a Don Paco: "Maestro, ¿qué le ha parecido lo mío?", a lo que Barbieri contestó con su chispa madrileña: "Hijo mío, me ha parecido que eres el asesino de tu padre".

Chueca venía colaborando con éxito con otro compositor de su generación, la tercera (1841-1860), el extremeño Joaquín Valverde (1846-1910). En esta pareja, Chueca era el genial inventor de inolvidables canciones y danzas, y Valverde el feliz orquestador de las invenciones del madrileño. Cuando Valverde se separó de Chueca (después de haber legado a la historia obras maestras como *El año pasado por agua*, *Cádiz*, *La Gran Vía*, etc.) no volvió a tener, ni de lejos, éxitos semejantes, pese a ser un compositor más que notable en ese género.

En la zarzuela se ha dado mucho el caso del compositor veterano y famoso que ha colaborado con otro más joven. Miguel

Los maestros cuya unión alcanzó mayores y más perdurables éxitos en nuestro siglo fueron Reveriano Soutullo y Juan Vert, hijos de la bruma gallega y de la luminosidad mediterránea

Nieto, célebre por obras como *El gorro frigio* o *Cuadros disolventes*, se unió a Gerónimo Giménez (1854-1923) en *El barbero de Sevilla*.

En la cuarta generación (1861-1880) siguen dándose importantes emparejamientos: desde el raro de dos olvidados, Enrique Brú y Cayo Vela, hasta el de Torregrosa con Quinito Valverde, Calleja, Barrera, Vives con Quisilant, Giménez, Vicente Lleó, etc. Y en la muy nutrida quinta (¿y última?) generación (1881-1900) son muchos los maridajes, y alguno incluso empareja a compositores como Francisco Alonso (1887-1948) y Emilio Serrano (1850-1939), anterior en dos generaciones, para *La bejarana* (1923), un triunfo clamoroso, con libreto de Fernández Ardavín. Alonso confirmó su maestría en el pasodoble con que comienza: "Bejarana, no me llores".

## Una obra arrebatadora

Pero los maestros cuya unión alcanzó en nuestro siglo mayores y perdurables éxitos fueron Reveriano Soutullo Otero (1884-1932) y Juan Vert Carbonell (1890-1931), nacidos en Pontearreas (Pontevedra) y Carcaixent (Valencia), respectivamente; es decir, hijos de la bruma gallega y de la luminosidad mediterránea. Ni la corta vida de ambos ni el contraste geográfico de sus patrias chicas les impidió completar obras de extraordinaria fuerza teatral, de innegable verismo. Destacan, sobre todo, *La leyenda del beso* (1924), cuyo prelude pasó a ser uno de los más populares; *El último romántico* (1928) y, sobre todo, *La del Soto del Parral* (1927), de ambiente segoviano, zarzuela que sorprendió por su intenso dramatismo, a la manera de *Las golondrinas*. Precisamente, los que cantaron en el estreno de la obra de Usandizaga, Luisa Vela y Emilio Sagi Barba, protagonizaron el estreno en el madrileño Teatro de la Latina. En esta pareja de creadores es Soutullo el de mayor vena melódica y ambición, como muestran sus numerosas zarzuelas, su música religiosa, coral, de cámara, para banda (entre ella, el célebre pasodoble *Pontearreas*), sinfónica y hasta una ópera de asunto calderoniano, *La devoción de la cruz*.

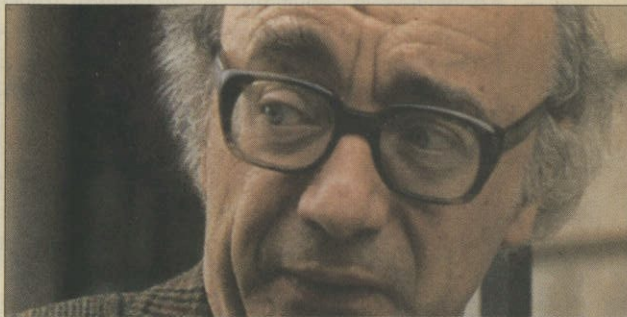
*La del Soto del Parral* se representará en el Teatro de la Zarzuela a partir de mañana y hasta el 27 de julio. La dirección de un gran especialista como Miguel Roa, al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, el montaje de Jaime Martorell y un reparto de elevada calidad hacen prever una producción a tono con tan excelente partitura.

Andrés RUIZ TARAZONA

## EL PIANISTA INTELLECTUAL

Mañana, jueves, el pianista Alfred Brendel actuará en el Ciclo de Grandes Intérpretes organizado por Scherzo. Nacido en 1931, este artista austriaco constituye una de las figuras más atípicas de la interpretación actual. Alejado de las corrientes imperantes y apasionado lector (él mismo ha publicado un volumen de ensayos), sus versiones revelan un estilo absolutamente personal.

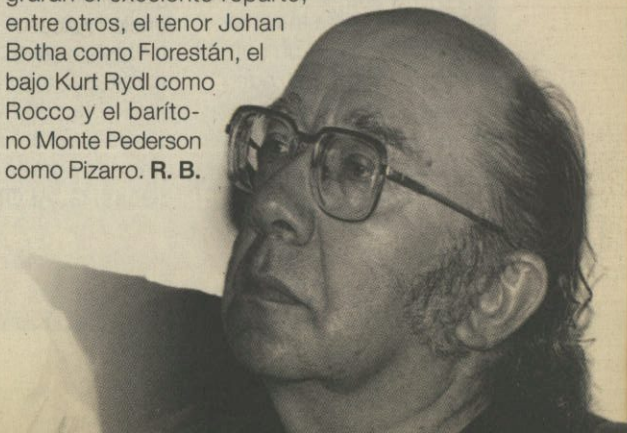
El programa escogido, totalmente vienés, estará integrado por obras de dos compositores de los que Brendel es uno de sus intérpretes máximos: W. A. Mozart (*Sonatas en fa mayor K. 332* y *en si bemol mayor K. 333* y *Adagio en si menor, K. 450*) y Franz Schubert (*Sonata en la menor, D. 845*).



## FIDELIO DE LUJO EN LA CORUÑA

El próximo domingo, el Festival Mozart de La Coruña acogerá una versión de concierto de *Fidelio*, la gran ópera de Ludwig van Beethoven. Al frente de la Orquesta Sinfónica de Galicia estará el maestro ruso Gennadi Rozhdestvenski (en la foto), de quien cabe esperar una lectura enérgica y vibrante, en la línea del *Egmont* que dirigió hace unos años en la Quincena Musical donostiarra.

El papel de Leonora estará defendido por la soprano alemana Hildegard Behrens, uno de los grandes temperamentos dramáticos de nuestro tiempo, y a su lado integrarán el excelente reparto, entre otros, el tenor Johan Botha como Florestán, el bajo Kurt Rydl como Rocco y el barítono Monte Pederson como Pizarro. R. B.

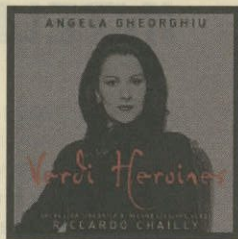




**JULES MASSENET:**  
*Roma*. Marco Guidarini.  
2 CD's Dynamic  
CDS 267/1-2 DDD

Estrenada en la Ópera de Montecarlo el 17 de febrero de 1912 y representada dos meses después en París, *Roma* constituye la penúltima obra escrita para la escena por Jules Massenet. El compositor se había sentido atraído, más de 30 años antes, por el drama de Alexandre Parodi *Rome vaincue*, y en particular por su escena final, en la que la anciana y ciega Posthumia apuñala a su nieta, la vestal Fausta, para evitar que sea sepultada viva, acusada de causar la derrota de la armada romana ante las tropas de Aníbal.

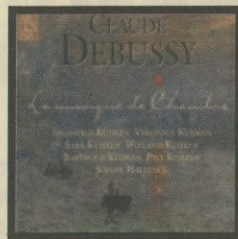
Massenet elaboró una partitura grandiosa, con grandes efectivos corales y orquestales, en la que se aprecian los ecos de otros títulos del repertorio épico (principalmente de *Sansón* y *Dalila* de Saint-Saëns). La grabación en vivo, efectuada en el Festival de Martina Franca de 1999, tiene como más que notables mimbres la inspirada dirección de Marco Guidarini, al frente de una impecable Orchestra Internazionale d'Italia, y un nutrido reparto encabezado por una estupenda Iano Tamar (en un papel que enlaza con Giulia de la *Vestale* de Spontini y la Alceste de Gluck) y un apasionado Warren Mok en su amado Lentulus.  
**R. BANÚS**



**ANGELA GHEORGHIU:**  
*Heroínas verdianas*.  
Riccardo Chailly.  
Decca 466 952-2 DDD

Nueva grabación de una de las sopranos más promocionadas. Angela Gheorghiu subió a los altares líricos desde su aclamada *Traviata* londinense con Sir Georg Solti. En esta ocasión aborda un amplio repertorio verdiano, que abarca desde arias para soprano de coloratura como el *Caro nome* de Gilda en *Rigoletto*, hasta la de dramático *spinto* (*Pace, pace mio Dio* de *Forza del destino*), pasando por un *Mercé, dillette amiche* de *Vísperas Sicilianas* con su extraordinaria extensión de tesitura.

Gheorghiu se mueve bien en el repertorio más ligero y casi da el pego en el más dramático, gracias a que en grabación se consigue que cante hasta quien no canta. Pero las notas graves del *Bolero* o la densidad vocal de *Forza* o *Don Carlo* sólo se intuyen. La *Canción del sauce* de *Otello* o el *Come in quest'ora bruna* de *Simon Boccanegra* son aquéllas en las que mejor se mueve del presente compacto. Chailly aporta su buen hacer, pero el resultado global queda a años luz de las grandes sopranos verdianas. **G. ALONSO**



**CLAUDE DEBUSSY:**  
*Música de cámara*.  
Familia Kuijken.  
Arcana A 303 DDD

Pocas veces tiene uno la ocasión de recomendar un disco enteramente, sin reservas. Este *Debussy* de la familia Kuijken es un disco bien hecho se mire por donde se mire. Por fuera, preciosa portada con el *Soleil levant* de Monet. Dentro, reproducción de la edición Durand de la *Sonata para violonchelo y piano* que se anuncia como la primera de seis para diversos instrumentos (la muerte estaba cerca y sólo le dejó componer otras dos). En el librito, notas del maestro Harry Halbreich.

En el disco propiamente dicho, una clase magistral de música de cámara. La increíble familia Kuijken, formada por el gran Sigiswald y otra media docena de excepcionales músicos, demuestra que la música se hace con el oído y no con las manos.

Perfección técnica, pureza en el fraseo, expresividad serena: tras su bien conocido trabajo con el repertorio barroco, los Kuijken nos deslumbran con un Debussy absolutamente convincente. Estas versiones de *Syrinx* para flauta sola, del *Cuarteto opus 10* y de las tres sonatas le llegan a uno como venidas directamente de la mente del gran Claudio de Francia.

**Á. GUIBERT**

## BACH BRITÁNICO

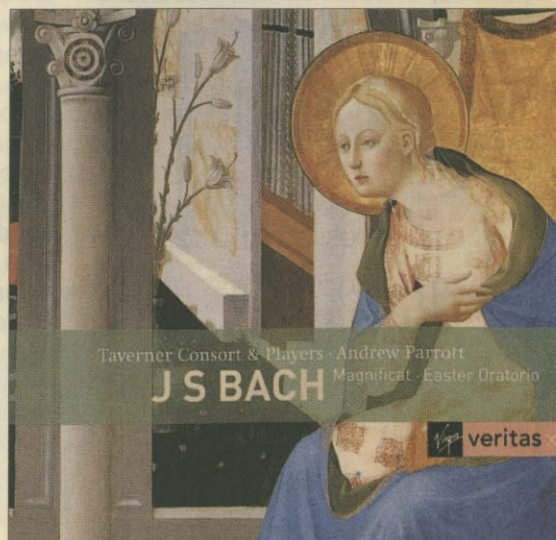
**J. S. BACH:** *Magnificat*, *Oratorio de Pascua*, *Cantatas BWV 4 y BWV 11*. Taverner Consort and Players. Andrew Parrott. *Cantatas para una voz solista*. Nancy Argenta, soprano. Ensemble Sonnerie. Monica Huggett. 4 CD's Virgin 56116442 y 5616472 DDD

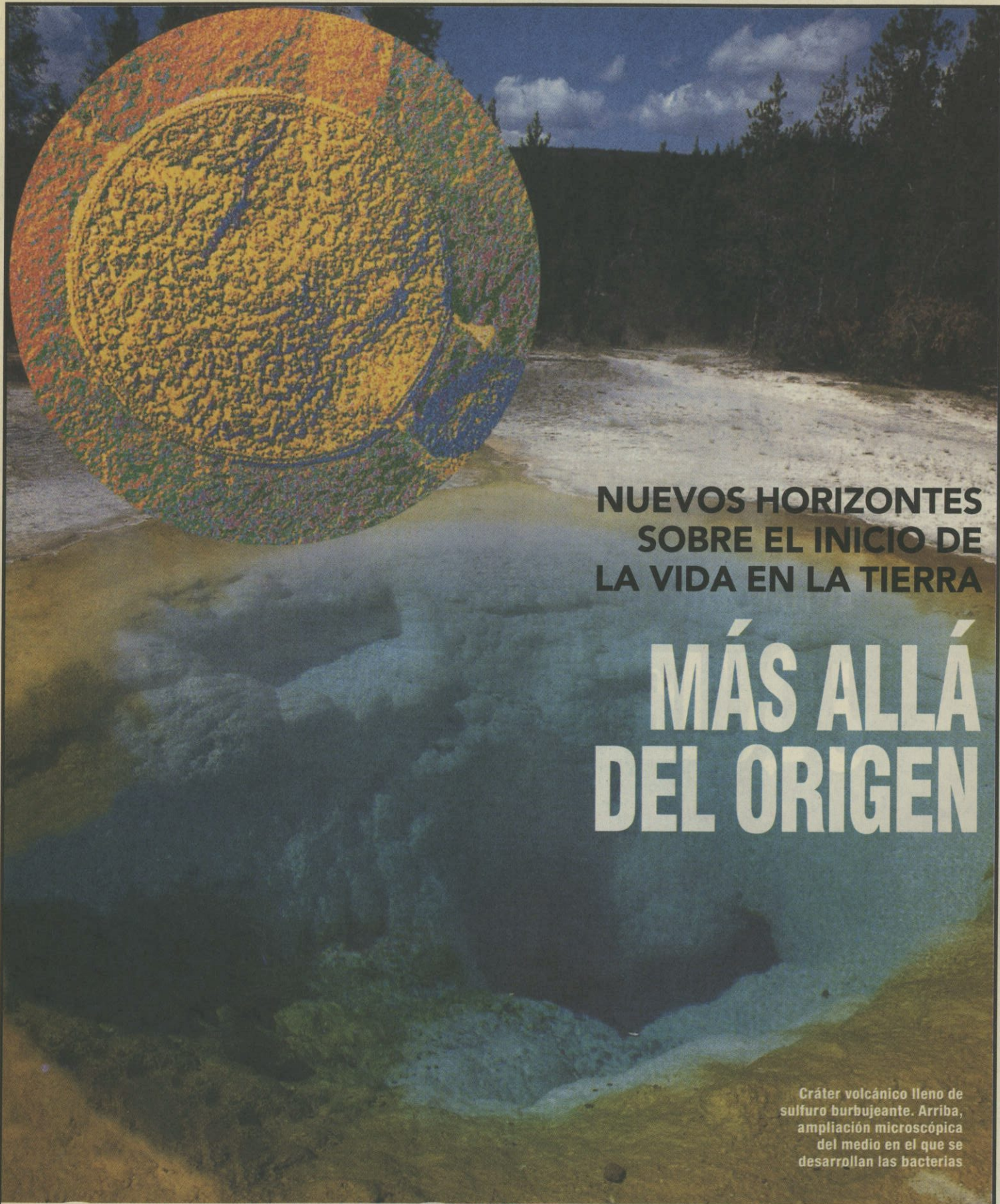
Virgin sigue rescatando de su archivo las grabaciones Bach, editadas en álbumes dobles para conmemorar el 250 aniversario de la muerte del compositor alemán. Esta vez le toca el turno al oratorio en versiones totalmente británicas.

El primer estuche recoge el *Magnificat*, el *Oratorio de Pascua* y las cantatas *Christ lag in Todes Banden*, *BWV 4* y *Lobet Gott in seinen Reichen*, *BWV 11*, en versión de los Taverner Consort and Players dirigidos por Andrew Parrott. En estas versiones de tiempos un tanto acelerados, los cantantes hacen las veces de coro y solistas. Nombres tan conocidos como Van Evera, Kirkby, Tubb, Daniels o Thomas, por citar algunos de ellos, se dan cita en las diferentes obras de esta grabación. Pero de entre todos es necesario destacar a un excelente Howard Crook, siempre seguro en su difícil aria del *Magnificat*.

Nancy Argenta y el Ensemble Sonnerie, dirigido por la violinista Monica Huggett, son los protagonistas absolutos del segundo estuche. En él se recogen cantatas para voz solista tanto sacras como profanas. La cantante resuelve sin problema las difíciles coloraturas de la brillante *Jauchzet Gott in allen Landen*, *BWV 51*, cantata en la que destaca también un implacable y exacto Crispian Speele-Perkins a la trompeta. La extraordinaria sensibilidad de Monica Huggett se deja sentir no sólo en su intervención solista en la cantata *Mein Herze schwimmt mit Blut*, *BWV 199*, sino también a lo largo de estos dos discos en los que los tiempos se relajan y se profundiza más en el contenido musical. No debemos olvidar mencionar también a Paul Goodwin, sensible y expresivo al oboe.

**Ana MATEO**





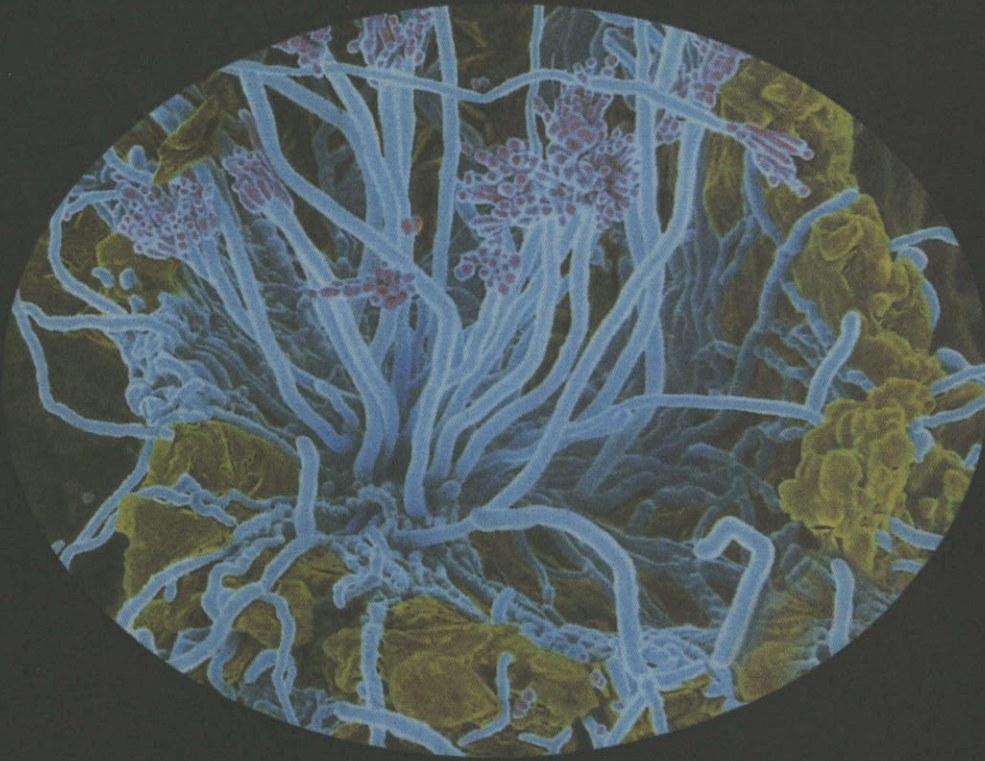
**NUEVOS HORIZONTES  
SOBRE EL INICIO DE  
LA VIDA EN LA TIERRA**

# MÁS ALLÁ DEL ORIGEN

Cráter volcánico lleno de sulfuro burbujeante. Arriba, ampliación microscópica del medio en el que se desarrollan las bacterias

# CIENCIA

Nuevos hallazgos abren el debate del origen de la vida **70-71** Organismos sencillos, por David F. Remolar **72** Inventos **73**

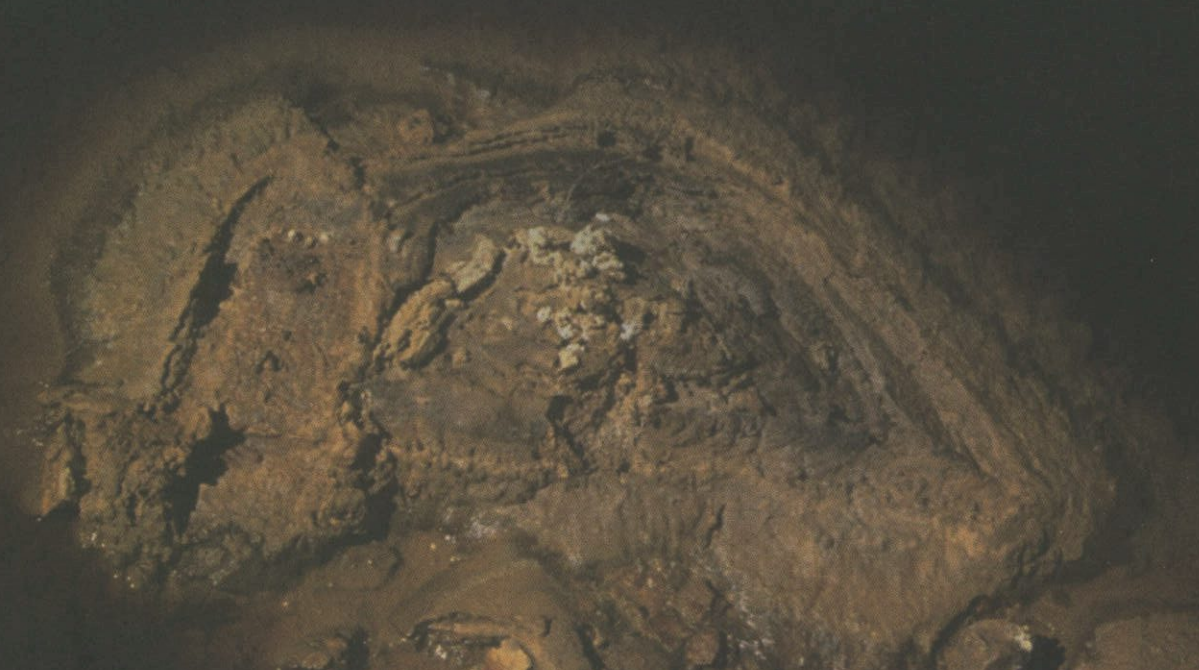


¿Cómo y cuándo surgió la vida?  
¿Cuál fue el primer ser vivo inquilino de la Tierra? ¿Cómo evolucionó este primer microorganismo hasta convertirse en un ser humano? El descubrimiento en una chimenea submarina de una roca sulfurosa de hace 3.200 millones de años ha vuelto a abrir las puertas a unas cuestiones siempre apasionantes. El doctor David F. Remolar comenta para EL CULTURAL estos hallazgos.

EL HALLAZGO DE UNA ROCA SULFUROSA EN AUSTRALIA ABRE

# ¿QUIÉNES FUERON LOS

Arriba, microscopía de bacteria evolucionada; abajo, fotografía de estromatolito en construcción tomada en una zona rica en sulfuros complejos polimetálicos



Fue a principios de siglo cuando el científico ruso Oparin afirmó que la vida en la Tierra surgió a partir de microorganismos heterotróficos y mesotérmicos: bacterias que utilizan compuestos orgánicos para obtener su energía y viven en temperaturas medias. Buena parte de la comunidad científica apoyó esta hipótesis, y aún hoy son muchos los investigadores que trabajan utilizando como base esta teoría. Un claro exponente es Stanley Miller, quien a partir de compuestos inorgánicos y utilizando luz ultravioleta, consiguió sintetizar moléculas orgánicas, suponiendo sus experimentos un fuerte apoyo a esta teoría.

Sin embargo, a mediados de los años 50, el científico alemán Wächtershäuser afirmó que los primeros seres vivos a partir de los cuales la vida evolucionó fueron los microorganismos quimiolitótrofos. Estos son aquellos que se nutren de compuestos inorgáni-

genéticas y evolutivas de los organismos, se establece un árbol filogenético en el que los microorganismos se clasifican de la siguiente forma: dentro de los más primitivos, se encuentran las eubacterias, las arqueobacterias y finalmente los eucariotas (organismos pluricelulares como es el caso de los seres humanos)", explica Felipe Gómez. Los quimiolitótrofos se encontrarían en la base del árbol filogenético (rama de las eubacterias y arqueobacterias).

### Altas temperaturas

Este descubrimiento vendría a confirmar la teoría de que la vida surgió en el agua y a altas temperaturas. Así, las chimeneas oceánicas se perfilan como el lugar donde aquellos primitivos seres vivos dieron sus primeros pasos. Éstas liberan a los fondos marinos compuestos reducidos de azufre y metales. La oxidación de estos compuestos pudo permitir que

Hasta el momento, el registro paleontológico de microorganismos más antiguos fue descubierto en rocas del Arcaico de Australia, período de tiempo que abarca desde 3.800 a 2.500 millones de años. En la región de Pilbara (oeste de Australia), se encontraron microfósiles filamentosos cuya longitud no supera las 30 micras (milonésima parte de un metro), asociados a estructuras estromatolíticas que, actualmente, generan comunidades de microorganismos fotosintéticos de áreas marinas muy someras. La datación de las rocas de Pilbara es concluyente: tienen una edad de 3.400 millones de años. Puesto que éstos microfósiles fueron atribuidos a seres fotosintéticos, razonablemente se podría concluir que el registro de las vías fotosintéticas es el más antiguo observado en la Tierra.

Este nuevo descubrimiento viene a confirmar la hipótesis de

evolucionara hasta llegar a lo que conocemos hoy. El origen de la vida no tiene por qué haberse producido de una sola forma", explica Felipe Gómez.

### Más complejo y dinámico

Los hallazgos de filamentos orgánicos de la región de Pilbara son imprescindibles para comprender los albores de la vida. El Dr. David Fernández Remolar, paleontólogo del Centro de Astrobiología señala que "ahora tenemos la certeza de que era más compleja, más dinámica y diversificada: aprovechó cualquier tipo de fuente de energía disponible que le ofreció el medio. Además, más que solucionar viejas dudas sobre la aparición de la vida en nuestro planeta, plantea nuevos interrogantes. Por ejemplo, ¿fue el primer microorganismo fotosintético, quimiosintético o heterótrofo? ¿Pudieron convivir las tres formas de vida inmediatamente, después

## EL DEBATE SOBRE EL ORIGEN DE LA VIDA

# PRIMEROS SERES VIVOS?

cos. "Si traducimos su nombre literalmente, son los come piedras. Obtienen su energía de la oxidación de compuestos inorgánicos y forman su masa celular", afirma el Dr. Felipe Gómez, del Centro de Astrobiología, organismo dependiente del Instituto de Técnica Aeroespacial (INTA).

El descubrimiento de una bacteria quimiolitótrofa en una roca sumergida en el fondo del océano y procedente de una chimenea marina viene a confirmar esta última hipótesis. De ser así, los investigadores del Departamento de Geología y Geofísica de la Universidad de Australia Occidental, dirigidos por Birger Rasmussen, han descubierto una bacteria que podría ser uno de aquellos primeros inquilinos, puesto que su antigüedad es de 3.235 millones de años.

"Atendiendo al RNA ribosómico, el reloj biológico que nos permite conocer las relaciones filo-

estos microorganismos quimiolitótrofos pudieran desarrollarse y evolucionar. Además, también inciden las altas temperaturas a las que se encuentra el agua, que en algunos casos puede llegar a superar los 350 grados centígrados.

"Los yacimientos de sulfuros tienen morfología lenticular y estratificada, y se componen principalmente de sulfuros metálicos (pirita y calcopirita), sulfatos (barita), cuarzo y carbonatos. El medio de formación del yacimiento de sulfuros y rocas asociadas ha sido interpretado por el estudio de las texturas y estructuras de las rocas como marino profundo, pudiendo haberse formado a más de 1.000 metros de profundidad. Por otra parte, la asociación de minerales metálicos permite determinar una temperatura de 300°C de los fluidos hidrotermales que originaron el yacimiento", explica Nuria Rodríguez, investigadora del Centro de Astrobiología.

que pudieron haber sido varios ecosistemas los que se desarrollaron en aquel planeta primigenio, y no sólo los fotosintéticos, "aunque estos microorganismos fueron esenciales a la hora de producir oxígeno, cuya presencia varió sustancialmente la Tierra y creó las condiciones favorables para que surgiera la vida posterior y

**El descubrimiento vendría a confirmar que la vida surgió en el agua y a altas temperaturas. Las chimeneas marinas se perfilan entonces como el lugar donde los seres primitivos dieron sus primeros pasos.**

de la primera célula? De momento, el árbol de la vida (que representa las relaciones filogenéticas de los principales grupos de organismos) no resuelve la secuencia de innovaciones evolutivas en el tiempo. Por otra parte, si los rayos ultravioleta son letales para todos los organismos, incluidos los fotosintéticos, ¿cómo es posible que se tenga registro de comunidades de estos microorganismos en medios someros?"

Hasta hace poco, el modelo de la secuencia de innovaciones evolutivas de los organismos estaba bien establecido. El escudo atmosférico fue producido por la emisión de oxígeno de organismos fotosintéticos durante los miles de millones de años correspondientes al Arcaico y Proterozoico. Cuando se alcanzó una concentración adecuada, hace 1.500 millones de años, tuvo lugar la aparición de los primeros eucariotas, que requieren una con-

## BACTERIAS SUBMARINAS

centración de oxígeno elevada para su supervivencia. Sin embargo, en el verano pasado, un grupo de geólogos del Servicio Geológico de Australia presentó en la revista "Science" evidencias sobre la presencia de eucariotas unicelulares en rocas de más de 2.000 millones de años, que se formaron en unas condiciones de deficiencia de oxígeno.

Un gran problema al que se expone cualquier geólogo de rocas tan antiguas es el control de la contaminación de las muestras por microorganismos más modernos o recientes. Sin embargo, el Dr. Rasmussen aporta diferentes evidencias que demuestran la antigüedad de los restos. En primer lugar, las rocas muestreadas fueron obtenidas por debajo del nivel freático y a una profundidad máxima de 350 metros. En segundo lugar, las rocas no presentan evidencias de alteración por fluidos superficiales recientes. "Sin embargo, la prueba más concluyente es el reemplazamiento de la composición original de los fósiles por sulfuros metálicos de la misma composición y origen que los que aparecen en el yacimiento de sulfuros masivos, cuya mi-

## El estudio de estas bacterias permite desarrollar modelos de vida que, si dieran lugar al surgimiento de vida en la Tierra, también pudieron haberlo hecho en otros planetas del Universo

neralización coincide con la intrusión del granito de 3.235 millones de años de edad", señala Felipe Gómez.

### Origen biológico

Una vez confirmada la antigüedad de los restos, se debe asegurar el origen biológico de los mismos. "En este caso, el Dr. Rasmussen indica que el tamaño y la disposición de los filamentos en la matriz mineral son semejantes a las estructuras filamentosas observadas en biopelículas y mallas microbianas y en comunidades de fuentes calientes. La variación en la orientación de los filamentos dependería de la disponibilidad de nutrientes y variación en los parámetros ambientales", explica Nuria Rodríguez.

Aún queda por aclarar cómo el progenote (la primera célula que vivió en la Tierra) se organizó como ser aislado y comenzó a vivir, a

evolucionar y a desarrollarse hasta dar lugar al hombre.

Los microbiólogos Felipe Gómez y Nuria Rodríguez y el paleontólogo David Fernández Remolar, del Centro de Astrobiología, trabajan en extremófilos, microorganismos que viven en ambientes extremos, y precisamente en quimiolitótrofos, que se localizan en Río Tinto (Huelva) "un río donde el PH es muy ácido y donde la concentración de metales es muy elevada", señala el Dr. Gómez.

El estudio de estos microorganismos, los mismos que pudieron originar la vida en la Tierra, nos puede llegar a permitir utilizarlos en biominería. Estas bacterias pueden producir biolixiviación: oxidan los sulfuros metálicos y producen sulfatos solubles. Liberan metales que pueden ser recuperables. "Otra de sus aplicaciones prácticas es la desulfuración de combustibles

fósiles o de petróleo, gracias a la cual podemos reducir la concentración de óxidos de azufre y reducir la contaminación", señala Felipe Gómez.

Pero si los últimos descubrimientos confirman el origen de la vida, "será un éxito rotundo puesto que de una vez por todas habríamos descifrado el gran enigma de la naturaleza. Pero también nos abrirá muchas puertas a la investigación espacial", avanza Felipe Gómez. El estudio de estas bacterias permite desarrollar modelos de vida que, si dieron lugar al surgimiento de la vida en la Tierra, también pudieron haberlo hecho en otros planetas del Universo. "En el Centro de Astrobiología y a partir de estos microorganismos quimiolitótrofos, estamos estudiando la posibilidad de encontrarlos también en Marte, donde existen evidencias de que hubo agua y aún podría haberla en los casquetes polares y en el permafrost, bajo la superficie. Y si éstas bacterias evolucionaron en la Tierra, ¿por qué no pudieron haberlo hecho también en otros sistemas planetarios?", concluye Gómez.

Nuria MARTÍNEZ

# ORGANISMOS SENCILLOS, PROCESOS COMPLEJOS

**¿E**n qué condiciones ambientales apareció la vida? ¿Se desarrolló en regiones litorales de océanos a temperaturas moderadas o aparecieron los primeros microorganismos en áreas de gran profundidad, asociados a sistemas hidrotermales de complejos vulcanosedimentarios? ¿Dependieron los primeros seres vivos de moléculas orgánicas como alimento o pudieron sintetizar su maquinaria biológica a partir de fuentes de energía, como la luz solar o compuestos inorgánicos reducidos?

El Dr. Birger Rasmussen ha publicado en "Nature" un artículo en el que aporta evidencias de que formas de vida quimioautótrofas e hipertermófilas pudieron aparecer en ambientes hidrotermales de medios marinos profundos análogos a los humeros negros abisales. Los microfósiles se han descubierto nuevamente en la región de Pilbara, en

depósitos arcaicos de sulfuros masivos de origen volcánico. A pesar de su edad, unos 3.260 millones de años, las rocas se encuentran bien conservadas y sólo presentan un meta-

morfismo de grado muy bajo. Consisten en materiales de sílice sedimentaria y rocas volcanosedimentarias que cubren una sucesión de rocas volcánicas oceánicas. El conjunto de esas rocas aparece intuido por el granito Strelley, consolidado hace 3.235 millones de años y sincrónico con la actividad hidrotermal.

Los microfósiles fueron localizados en rocas compuestas que proceden de la mineralización tardía de la sílice hidrotermal. A pesar de encontrarse en un medio con aporte



Estromalito en fase de construcción

hidrotermal de iones, los filamentos de microorganismo se llegaron a conservar debido a una mineralización rápida y temprana de sílice microcristalina, que actuó como escudo al aporte

de nuevo material hidrotermal. Estos restos consisten en hiladas no ramificadas de grosor uniforme, diámetro entre 0,5 y 2 micras y una longitud máxima de 300 micras. Aunque su disposición es aleatoria, tienden a adoptar una orientación paralela o perpendicular a las bandas hacia el exterior de las mismas.

Si el origen biológico de los filamentos es cierto y no resulta de una contaminación post-arcaica, se abren nuevos horizontes sobre el escenario ecológico de la aparición

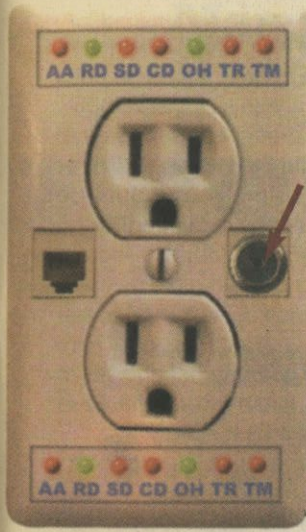
de la vida sobre la Tierra. Recopilando todos los datos de tipo geológico y paleontológico se llega a la conclusión de que representan trazas fosilizadas de microorganismos hipertermófilos quimiolitótrofos. En la Tierra primitiva el gradiente geotérmico era mucho mayor, por lo que las fuentes hidrotermales serían ambientes comunes en el substrato marino profundo. A ello ayudó la ausencia del escudo atmosférico que, en forma de ozono, protege en la actualidad la biosfera terrestre. Puesto que estos ambientes aparecen a grandes profundidades, serían medios idóneos para el desarrollo de comunidades estables

Posiblemente, la biota del Arcaico estuvo representada por organismos sencillos, pero involucrados en procesos evolutivos y ecológicos complejos.

David F. REMOLAR

## NUEVA CONEXIÓN

Una compañía norteamericana ha encontrado la forma de transmitir señales de voz, vídeo y texto por medio de red eléctrica. La nueva tecnología permitirá cualquier transmisión de datos entre ordenadores que se alimenten de la misma red. La tecnología desarrollada por Media Fusion transmite información por medio de unas señales microondas localizadas en un campo magnético que envuelve las líneas eléctricas, y no a través de las propias líneas. Lo único necesario en casa son unas conexiones para el cable y el módem del ordenador. Cuando éste se encienda, el ordenador actuará como si estuviera conectado a una línea de teléfono, cuando en realidad transmitirá la información por vía eléctrica. De momento, sólo es operativo en Estados Unidos.



## CICLISMO SIN LESIONES

Los ciclistas a menudo sufren lo que los doctores llaman neuropatía cubital, es decir, un adormecimiento y debilitamiento en las manos causado por la compresión del nervio cubital, localizado debajo de la palma de la mano. Este nervio afecta al funcionamiento de los dedos anular y meñique. Los guantes Body Geometry se han diseñado especialmente para aplacar el adormecimiento de estos dedos mediante un gel y espuma insertados en una almohadilla sobre la que reposan los dedos. De esta forma, las manos no sufrirán en las largas etapas. El precio de los guantes es de 20 dólares –unas 3.600 pesetas– y se pueden adquirir en [www.specialized.com](http://www.specialized.com).



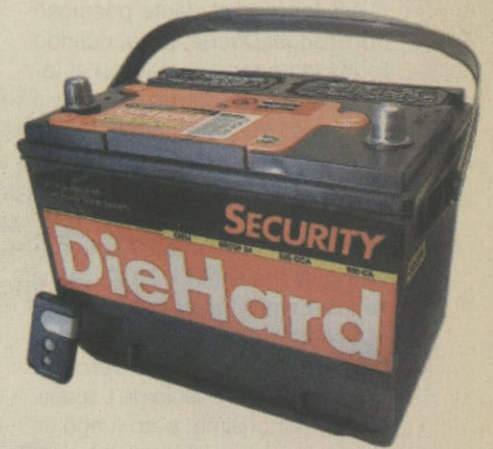
## RELOJ CELULAR

Con el nuevo concepto de telefonía celular de Motorola, se puede hablar directamente al reloj como hacían Dick Tracy y Michael Knight, o quitárselo de la muñeca y acercarlo al oído como si fuera un teléfono móvil. El reloj digital Motorola Accompli, además de las funciones básicas de cualquier reloj –alarma, fecha, cronómetro, hora–, también incluye agenda telefónica, mensajes, seleccionador de red y demás funciones propias de los móviles, incluido altavoz y micrófono. De momento, Motorola no tiene previsto lanzar este producto al mercado.



## SEGURIDAD BAJO EL MOTOR

Proteger el coche mediante un sistema de alarma generalmente cuesta más de 70.000 pesetas. Ahora, con la batería DieHard Security desarrollada por Sears –con un precio de 170 dólares, unas 30.000 pesetas– el automóvil podrá disponer al mismo tiempo de una excelente batería y de una máxima protección. Si alguien trata de poner el coche en marcha con la batería codificada –se codifica mediante un pequeño mando a distancia–, ésta simplemente no administrará potencia eléctrica para arrancar el automóvil; y si accidentalmente se quedan las luces encendidas, la batería automáticamente se desconectará antes de agotarse. Más información en [www.sears.com](http://www.sears.com).



## PORTÁTIL EN LA PLAYA

Balancear el portátil en las rodillas puede servir para enviar un rápido e-mail, pero para una sesión larga de ordenador no es un procedimiento muy útil. Pensado especialmente para la playa, la empresa Intrigo ha ideado este escritorio plegable que se ajusta perfectamente a las medidas de un portátil. A ambos lados lleva unas bolsas donde depositar todo tipo de herramientas. Su precio es de 190 dólares –unas 34.000 pesetas–. Se adquiere en [www.intrigo.com](http://www.intrigo.com).



## RIEGO INTELIGENTE

La empresa española Regaber ha introducido en nuestro país el nuevo programador de riego Watermate, fabricado por la empresa Weather-Matic, pionera en el diseño y fabricación de productos de riego. Este nuevo aparato está disponible en 6, 9 y 12 estaciones y viene equipado de una batería de seguridad que permite salvaguardar la programación de riego configurada por el usuario, en caso de interrupción o corte del fluido eléctrico, lo que redundará en un uso eficiente del agua.

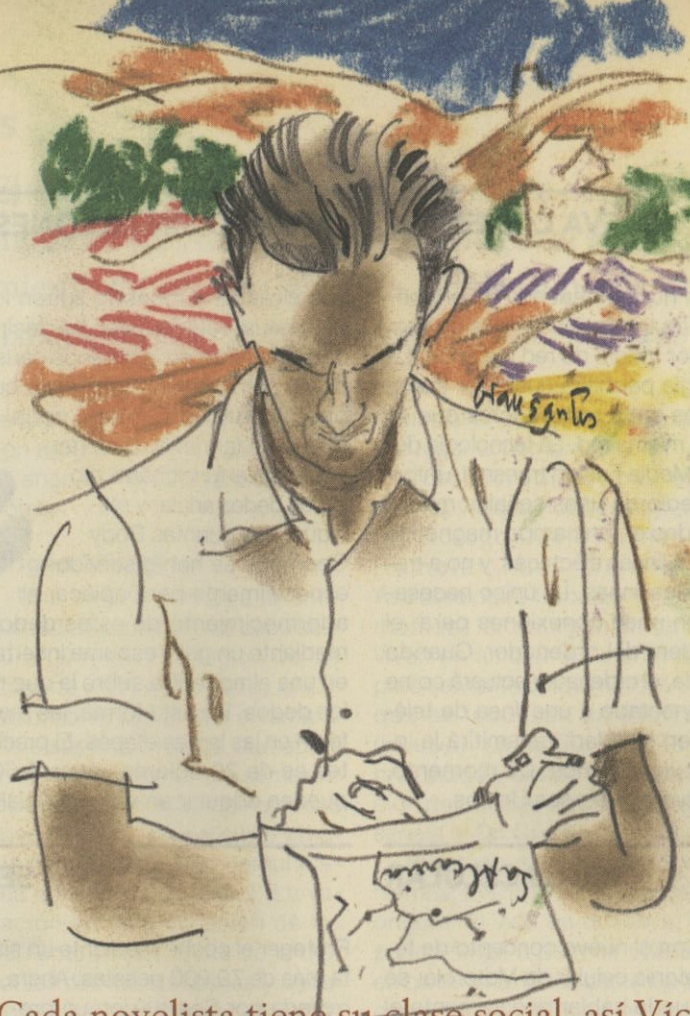


La primera novela de CJC, el *Pascual Duarte*, quiere ser el contrapunto de la España imperial y melodiosa que difundió la propaganda oficial. Cela lo dijo una vez:

—Cuando en un sitio huele a algo, la solución no es oler más fuerte sino oler a otra cosa.

Ésta es la primera preocupación de su libro: aportar un golpe de viento y de olor salvaje que se llevase por delante todo el empalago de la colonia familiar de los vencedores. Había que dar la otra España, la profunda, la sufriente, la que se quejaba en silencio más abajo de la guerra y de la muerte. Y había, sobre todo, que distinguirse con una voz personal, que es la única forma de hacerse un sitio en la literatura, por fuera de los críticos y los funcionarios ilustrados.

Así, logrado el efecto pasmoso del *Pascual Duarte*, Cela, cuando todos le imitan e instauran el famoso "tremendismo", se da a arranques líricos como *Pabellón de reposo* o *Mrs. Cadwell*, porque este escritor se ha pasado la vida zigzagueando, ensayando, evitando el manierismo de una novela igual a la anterior. *La Colmena* tiene aún más fuerza social que el *Pascual Duarte*, porque primero había un caso aislado, cerrado, una tragedia de pueblo de España, atroz y minúscula, pero luego se nos cuenta la orestanda de Madrid, el dramatismo de la capital, sin levantar nunca la voz ni el llanto, con una suerte de indiferencia, de cruel imparcialidad que no es sino sabiduría de gran escritor: su caso no importa, importa el de todos los demás. Tampoco desciende Cela, en *La Colmena*, a los fondos revueltos y fatales de la pura miseria, sino que lo suyo es la clase media baja, y ahí, en el doliente sentir silencioso, en la heroica y amanerada resignación, en la pudorosa manera de sufrir y disimular, encuentra él sutilísimos matices del alma humana, primores de la conciencia, de la muerte, de la fidelidad y la infidelidad, del comer y el pasar hambre, del contar y el callar.



**Cada novelista tiene su clase social, así Víctor Hugo los miserables, Galdós los burócratas y Cela las clases medias españolas de derechas, con su resignación y su religión, con su decoro zurcido y sus principios, ya tan fatigados y violados**

Cada novelista a lo ancho tiene su clase social, así Víctor Hugo los miserables, Galdós los burócratas y Cela las clases medias españolas de derechas, con su resignación y su religión, con su decoro zurcido y sus principios, ya tan fatigados y violados. Creemos que en ese clima ha dado sus mejores conciertos de violín amargo de café.

De modo que Cela es el primer novelista de la posguerra, por precocidad y por calidad, y además lo es en el otro sentido de la expresión: porque sus mundos rezuman posguerra y es el cronista inspirado de un Madrid y de una España donde había un repostero de Victoria y todo lo demás era humildad cristiana o humildad sencillamente, que es aún más conmovedor.

Nos limitamos aquí al Cela de posguerra, por cómo llenó él un tiempo baldío y por cómo lo expresó, dejando que el dolor y la

muerte sean sólo un ambiente, procurando no romper con gritos desgarrados la grisalla social de aquellos años. Hay en esta contención una sabiduría de escritor que es primero sabiduría humana, templanza ante los tiempos y la fconismo del artista, que las cosas no se arreglan poniéndole al mal Cristo mucha sangre.

Reiniciando otra tradición de la literatura española, la masacrada en la guerra, Cela vuelve al libro de viajes, a la crónica de España "escrita con los pies", digamos sin ánimo de chiste, es decir, a los caminos realmente "fatigados", como escribe Borges plagiando a Quevedo: "Fatigué de Alemania su gran río". Es decir, *Viaje a la Alcarria*, un recorrido corto y cercano, bello y áspero, rudo y primoroso.

El libro de viajes es uno de los géneros más felices de Cela, y donde el autor deja correr su sabiduría, su ciencia de las cosas, sin alarde erudito sino con natu-

ralidad y gracia, más un inmenso amor por España que no se confiesa nunca y se sugiere siempre. *Judíos, moros y cristianos* es el gran libro de Cela en este género. Iba a ser primero una guía de Castilla la Vieja, que el editor no supo entender a tiempo, con lo que el autor quedaría libre de hacer catálogos y de darse a la pura, alegre, feraz y contenta literatura. Pero si *Judíos, moros y cristianos* es lo mejor, el *Viaje a la Alcarria* es lo primero; lo más lozano y vivo.

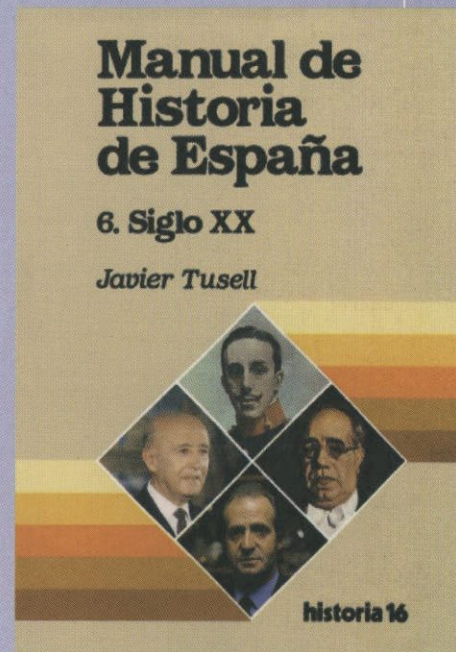
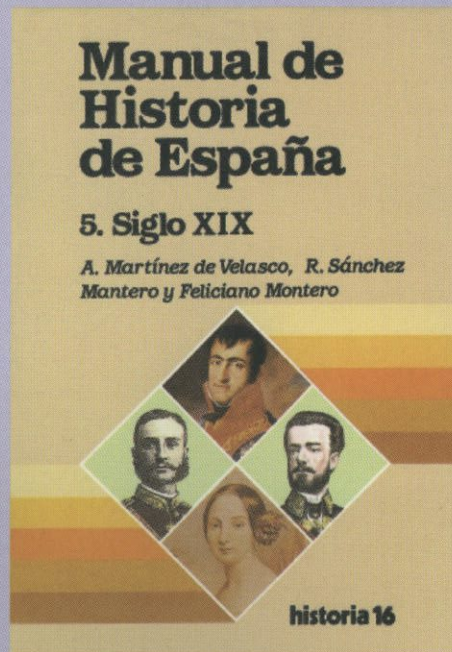
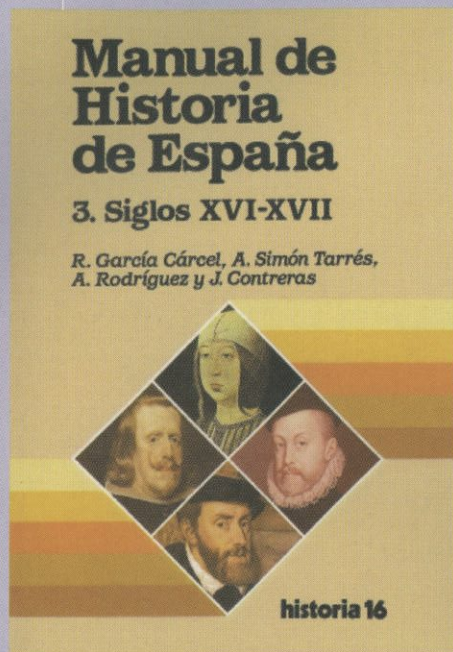
CJC cuenta ahí a los españoles de posguerra que existe un edén modesto y campesino, poético y labriego, a cuatro pasos de Madrid, un paraíso de tren de cercanías, la Alcarria, un cielo de miel y buhoneros, tejido de abejas y conversado de niños huérfanos —¿la guerra?— e hidalgos muy levantados y mendicantes.

Cela, ese gran barroco, sabe ahilarse en la sencillez de un relato como este viaje, donde todo es insignificante, ni siquiera digno de ser contado, pero que lo cuenta Cela y ya perfuma como el Valle de Josafat de unos raros boticarios de pueblo y unas señoritas de posada con el alma a contraluz.

El poeta de *Pisando la dudosa luz de día*, o sea Cela, ya había probado su don para la metáfora con un libro de versos, pero aquí la metáfora se hace sencilla, abandona el surrealismo y llega a audacias como comparar un jardín en olvido con un bailarín cansado. Cela fue toda la posguerra, sin que haya que restringirle a aquellos años, pues la actualidad siempre le toca un hombro, pero nadie como él le puso argumento a unas vidas vencidas que no lo tenían. Novela rural, novela urbana, viaje literario. Tres géneros con los que arranca la carrera de un Nobel, tres penetrales para ahondar en la realidad y el pasado de un pueblo que yacía aterido de guerra. Cela es el narrador de los cuarenta, aparte otras muchas cosas, el que primero levantó la piel del muerto para ver España dormida a la sombra de un dios.

Francisco UMBRAL

# Libros de **HISTORIA**



## TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

### 1. PREHISTORIA. HISTORIA ANTIGUA

Alfonso Moure Romanillo, Juan Santos Yanguas y José Manuel Roldán Hervás  
P.V.P.: 5.250 ptas.

### 2. LA ESPAÑA MEDIEVAL

José Luis Martín Rodríguez  
P.V.P.: 6.500 ptas.

### 3. LA ESPAÑA MODERNA, SIGLOS XVI-XVII

Ricardo García Cárcel, Antoni Simón Tarrés, Angel Rodríguez Sánchez y Jaime Contreras Contreras  
P.V.P.: 5.950 ptas.

### 4. LA ESPAÑA MODERNA, SIGLO XVIII

Roberto Fernández Díaz  
P.V.P.: 6.950 ptas.

### 5. SIGLO XIX

Rafael Sánchez Mantero, Angel Martínez de Velasco y Feliciano Montero García  
P.V.P.: 4.950 ptas.

### 6. SIGLO XX

Javier Tusell Gómez  
P.V.P.: 5.950 ptas.

# Manuales de Historia de España

**Distribuidor exclusivo de librerías**

Madrid: Avda. de Valdelaparra, 29.

28108 Alcobendas (Madrid).

Tel.: 91 657 69 56. FAX: 91 657 69 58



Teléfono de información: **91 870 48 48**

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.

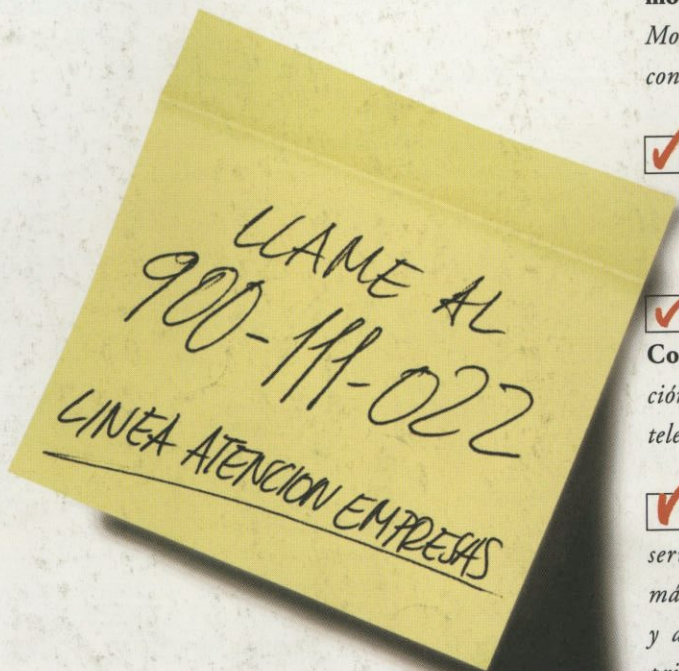
**Servicio de Datos.** Las últimas novedades en transmisión de datos y la gama de soluciones más seguras y veloces del mercado.

**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](http://www.telefonica.es), con su Asesor de Telecomunicaciones o a su Distribuidor Autorizado de Productos y Servicios de Telefónica.

**Telefonica**